

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им.
В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английской филологии

Казакова Инна Викторовна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Тема Сравнительный анализ переводов сонетов Уильяма Шекспира

Направление подготовки 45.03.02 – лингвистика

Направленность/профиль – перевод и переводоведение

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой Бабак Т. П.
Кандидат филологических наук, доцент

« 30 » мая 2017 г. 
(подпись)

Руководитель Пэшко В. Е.
Кандидат филологических наук, доцент

Дата защиты « 30 » июня 2017 г.

Обучающийся Казакова И.В.
« 25 » мая 2017 г. 
(подпись)

Оценка отлично
(прописью)

Красноярск 2017

Оглавление

Введение _____	4
Глава I. Теоретические основы художественного перевода _____	8
I.I. Категории художественного перевода _____	8
I.I.I. Стиль художественной литературы и специфика ее перевода _____	8
I.I.II. Категория эквивалентности перевода _____	18
I.I.III. Категория прагматики перевода _____	28
I.I.IV. Проблемы нормы перевода _____	34
II. Особенности перевода поэзии, как вида художественного перевода _____	38
III. Переводческие трансформации и их использование _____	47
IV. Взаимоотношения автора и переводчика _____	51
Глава II. Анализ содержания и формы перевода шекспировских сонетов _____	53
Заключение _____	78
Список литературы _____	86
Приложение _____	90

Введение

Перевод, как и любая другая деятельность или профессия, возник из общественной потребности. Такой потребностью выступает необходимость в общении и обмене духовными ценностями между народами, говорящими на разных языках. Роль языка как средства общения и различие языков обусловили потребность в переводе и побудили людей к этому нелегкому, но столь необходимому труду. Безусловно, потребность в переводе возникла задолго до современного мира, а именно тогда, когда люди научились говорить.

Перевод - процесс, совершающийся в форме психического акта и состоящий в том, что речевое произведение, возникшее на исходном языке (ИЯ), пересоздается на переводящем языке (ПЯ). Перевод - результат этого процесса, т.е. новое речевое произведение на ПЯ.

К сожалению, этот древнейший вид человеческой деятельности до конца так и не освоен. Процесс становления переводческой деятельности как науки, занял долгое время и прошел огромное количество этапов. По сей день не прекращаются исследования различных аспектов перевода, а также, на сегодняшней день, не существует четкой систематизации знаний по данной проблеме, так как переводы разных стилей речи и письменных работ заметно отличаются друг от друга.

Разумеется, процесс перевода испытал на себе плодотворное влияние научного прогресса, и суть его при этом осталась та же – переводчики со всего мира передают знания, культуру из-за рубежа, работая над переводами разных стилистических жанров. Из всего многообразия видов перевода самым сложным является художественный, а в частности, перевод поэзии. И не зря! Когда переводчик работает над художественным произведением, его задачей становится не только перевести текст, но и

передать прагматику текста, его эмоции, а при переводе поэзии важно еще и в максимально возможной степени сохранить форму оригинала.

Сказанное означает, что переводчик должен создать новый поэтический текст, эквивалентный оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но использовать при этом совсем иные языковые, а порой и стиховые формы.

Для того, чтобы выполнить качественный перевод, переводчики прибегают к переводческим трансформациям для преодоления лексической безэквивалентности, а также для того, чтобы преодолеть несоответствия между ИЯ и ПЯ и получить адекватный перевод.

Наша работа посвящена сравнительному анализу переводов сонетов Уильяма Шекспира.

Актуальность данной работы состоит в том, что исследуемая нами тема на сегодняшний день до конца не освоена и не раскрыта. Путем нашего исследования мы вносим свой вклад в такую лингвистическую сферу, как «Теория перевода поэзии».

Новизна нашего исследования заключается в том, что практически никто не занимался подобным исследованием до нас, за исключением Ханжиной Татьяны, доцента кафедры иностранных языков Пензенского артиллерийского инженерного института, в 2016 году. Но различие ее исследования с нашим состоит в том, что ее сравнительный анализ посвящается ритмике (музыкальности) сонетов и количеству частей речи, использованных в оригинале и в переводе. Поэтому, сравнительный анализ сонетов Шекспира на примере переводческих трансформаций мы попробуем сделать первыми.

Объектом исследования являются сонеты Уильяма Шекспира № 5, 66, 89, 116, 130, 141, 145.

Предметом исследования являются переводческие трансформации, их сравнение и анализ.

Цель нашей работы – выявить, к каким переводческим трансформациям приходится прибегать переводчикам поэзии и выявить, чем это обусловлено.

Задачи нашей работы:

1. Изучить всю теоретическую литературу по данной тематике, а также по переводу поэзии.
2. Выявить особенности поэтического текста, а также признаки организации поэтического текста (ритм, метрика, синтаксис).
3. Рассмотреть теоретические концепции разных авторов, касающиеся перевода поэтических произведений.
4. Используя сонеты У. Шекспира, наглядно разобрать и объективно проанализировать особенности переводов таких поэтов-переводчиков, как Модест Чайковский, Самуил Маршак и Николай Самойлов, показав каким переводческим трансформациям они отдают предпочтение и выяснить, чем вызвано их использование.

За основу нашего исследования мы взяли работы таких авторов, как Комиссаров В.Н., Бархударов Л.С., Виноградов В.С., Сдобников В.В., Лотман Ю.М. и Эткинд Е.Г., а также сонеты Уильяма Шекспира № 5, 66, 89, 116, 130, 141, 145 и его переводы на русский язык М. Чайковским в 1914 г., С. Маршаком в 1948г и Н. Самойловым в 2011г.

Структура работы: Введение, Глава I (теоретическая), Глава II (практическая), Заключение, библиографический список и приложение. Во

введении прослеживается выбор темы, раскрывается актуальность работы, а также цели и задачи. Глава I (теоретическая) состоит из сравнения различных точек зрения наших и зарубежных лингвистов-переводоведов на художественный перевод, а также рассматриваются особенности перевода поэзии. Глава II (практическая) состоит из анализа переводов трех авторов-переводчиков сонетов У.Шекспира. Библиографический список включает в себя отечественные и зарубежные материалы, которые были использованы при исследовании. Заключение представляет собой выводы по всем проблемам, включенным в перечень задач, определенных во введении.

Глава I. Теоретические основы художественного перевода

I.I. Категории художественного перевода

I.I.I. Стиль художественной литературы и специфика ее перевода

Прежде всего, хотелось бы отметить понятие стиля в языке. Стиль — это лексико-грамматическое единство в многообразии текстов, которое оказывается характерным для определенной категории текстов. В современном литературном языке выделяют 5 стилей:

- Научный
- Публицистический
- Официально-деловой
- Художественный
- Разговорный

Каждый из стилей имеет свою специфику, классификацию и проблематику. Так формируются стили, в зависимости от того, в какой сфере происходит общение и какие функции выполняет при этом язык. В данном исследовании мы подробно разберем стиль художественной литературы.

Художественный стиль – это функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. Его задача заключается в воздействии на читателя с помощью чувственных образов. Зачастую говорят о его особом положении в системе языка. Художественный стиль отличается тем, что он изображает словами мысли, эмоции, чувства, понятия, общение людей, их природу. Каждое слово в художественном тексте подчинено не только правилам лингвистики, но еще и живет по

законам словесного искусства, где существуют системы правил и приемы создания художественных образов.

Художественный стиль имеет 3 основные функции:

1. Эстетическая (передающая не только определенную информацию, но и служит для эстетического воздействия на читателя);
2. Воздействующая (чем сильнее образ, тем ярче воздействие на читателя);
3. Коммуникативная (через символы и образы автор стремится выразить свои мысли, эмоции и чувства).

В текстах художественной литературы используется все многообразие языковых средств, существующие в языке:

- Тропы (образные обороты речи, слова и выражения в которых употреблены в переносном значении): эпитеты, метафоры, сравнения, олицетворения, метонимия, гипербола, ирония, игра слов, говорящие имена и т.д.;
- Стилистические фигуры (стилистические фигуры, выходящие за рамки необходимых норма для создания выразительности): риторические вопросы, анафора, антитеза, оксюморон, градация и т.д.;
- Явления, стоящие вне литературного языка: диалекты, жаргон, бранная лексика.

Отбор языковых средств подчинен художественному замыслу автора.

Художественный текст отличается авторским замыслом, стилем автора, а также его условным образом (в таком тексте автор, так или иначе, вступает в диалог с читателем). В процессе прочтения произведения, автор и читатель начинают говорить на языке художественного произведения, который включает в себя архаизмы, синонимы, антонимы, иноязычную

лексику, идиомы, диалектизмы, профессиональную лексику, крылатые слова и т.д..

В художественном стиле также существует жанровая классификация, которые в свою очередь имеют отношение к одному из родов:

- Эпос (показывает внешние волнения, мысли автора, включает в себя описание сюжетных линий): эпопея, роман, повесть, рассказ, сказка, басня;
- Лирика (отражает внутренние волнения автора, включает в себя переживания героев, их чувства и мысли): ода, гимн, песня, послание, элегия, сонет, эпиграмма;
- Драма (присутствие автора в тексте минимальное, включает в себя больше количество диалогов между персонажами): трагедия, комедия, драма (в узком смысле), фарс.

Художественный стиль и другие интересные особенности, про которые упоминают различные ученые-лингвисты:

Комиссаров противопоставляет художественную литературу всем прочим речевым произведениям, благодаря тому, что в ней главной является художественно-эстетическая функция или поэтическая. «Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным.» [12]

В.С. Виноградов также упоминает о художественных текстах, как о текстах, которые охватывают все жанровое разнообразие художественной литературы, литературной критики и публицистики. Он считает, что у таких текстов две основные взаимосвязанные функции: воздействия и эстетическая. В таких текстах особое значение приобретает форма

изложения. «От того, как и в какой форме материализуется содержание, зависит эстетическая ценность произведения и уровень эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя.» [6] По его мнению, в литературе воплощается не столько рациональное, сколько художественное и эстетическое познание действительности. Он также согласен с тем, что художественные тексты следует подразделять на виды, соответствующие литературным жанрам, ведь у каждого из видов прослеживается своя художественная, языковая и функциональная специфика.

Ученые-лингвисты В.В. Сдобников и О.В. Петрова уделили большое внимание специфике и проблематике относительно художественного текста и его перевода. Данные лингвисты считают, что главное отличие художественного текста от любого другого – представление действительности в виде образа. Они подразделяют тексты на художественные и нехудожественные (логические). Это зависит от разных систем мышления человека: образного и логического, соответственно. Художественные тексты передают эмоции, эстетику, интеллектуальную информацию в комплексе, а логические только фактическую информацию. Логические тексты пишутся с целью сообщения, а художественные с целью воздействия на читателя. Вдобавок, художественные тексты отличаются от логических своим структурным разнообразием (информация может подаваться нелинейно и непоследовательно).

Сдобников и Петрова считают, что в литературном произведении всегда есть образ автора, поэтому художественный текст не может быть объективным, лишенным авторской позиции, авторского отношения к героям и событиям, авторской интонации. А, в связи с тем, что художественный текст создается для читателей своей страны, он должен быть адресован не просто носителям определенной культуры, но и ее

представителям, обладающим определенным уровнем культурной компетенции.

Также, особенность художественного текста состоит в том, что он характеризуется высокой степенью национально-культурной и временной обусловленностью. Язык закрепляет в себе исторически сложившиеся особенности народа в восприятии и отражении окружающего мира, в том числе и в образном его отражении. Это проявляется в наличии устойчивых сравнений, языковых метафор, эпитетов, метонимических номинаций.

В.В. Сдобников и О.В. Петрова приводят в пример устоявшуюся коннотацию, закрепившуюся у нас за словом «свинья», которая особенно не понятна англичанам. У англичан это животное не ассоциируется с грязью и дурными манерами. И когда герой романа Джеффри Арчера «First Among Equals», молодой аристократ, обращаясь к своей не менее аристократичной жене, говорит, что завидует ей, потому что она не полнеет, хотя ест «like a pig», он вовсе не хочет ее оскорбить, он просто хочет сказать, что ест она много, не ограничивая себя. По-русски же фраза «ты ешь, как свинья» будет означать, что человек ест по-свински, т.е. неаккуратно или с вызывающей отвращение жадностью.

Немаловажно и то, что Сдобников и Петрова упоминают об одной очень важной особенности художественного текста – о наличии текстов поэтических. «В поэтических произведениях наиболее велика роль формы, фонетической организации текста, многократно возрастает роль образности, всех средств Эмоционального и эстетического воздействия на Читателя. О том, какие в связи с этим возникают проблемы у переводчиков, речь пойдет в разделе, посвященном проблемам поэтического перевода.»

[30]

Таким образом, художественные тексты отличаются целью создания, характером передаваемой информацией, а также последовательностью ее передачи. Для этого существуют особые способы передачи информации: через рациональное, эмоциональное и эстетическое воздействия. Такие воздействия достигаются с помощью языковых средств всех уровней.

А теперь ответим на вопрос: «Насколько трудно переводить художественные тексты?»

Нельзя не согласиться с тем, что любой перевод – это, прежде всего, великий труд. Самый сложный из всех существующих ныне видов перевода – это перевод художественный, а в частности, перевод поэзии. Одной из самых выраженных черт художественного перевода является постоянное использование разнообразных фигур речи, то есть средств, которые применяются для максимального раскрытия текста. Основная цель любого произведения данного типа заключается в достижении определенного эстетического воздействия и создании художественного образа.

Художественный перевод имеет свои отличительные средства оформления:

- синтаксическая специфика — особенности построения, длина предложений, ритмика текста;
- диалектизмы — перевод жаргонных и просторечных слов с сохранением их стилистической окраски (также используются для перевода ругательств);
- игра слов — один из сложнейших элементов, не всегда поддающийся переводу (но позволяющий передать многозначность речи языка подлинника);

- ирония — позволяет контрастно выразить особенности текста, придать определенную эмоциональную окраску;
- сравнения — дают возможность передача фраз с учетом стилистических и структурных особенностей;
- метафоры — используются для передачи структурных характеристик.

Все это помогает не только максимально приблизиться к тексту оригинала, но и сохранить авторскую индивидуальность.

Однако художественный перевод имеет не только свою специфику, но и проблематику. К основным проблемам художественного перевода можно отнести следующие пункты:

- исключается любого дословного перевода, так называемой кальки;
- перевод идиом, устойчивых и сленговых выражений может стать серьезным камнем преткновения, поскольку они основаны на иной культуре, не поддаются адаптации (в связи с историческими предпосылками данной страны), поэтому в этом пункте главным моментом является наличие большого словарного запаса у переводчика, а также самих словарей;
- перевод юмора требует блестящего знания языка, длительной языковой практики, умения. Это достаточно сложно, поэтому иногда приходится даже опускать какие-то слова или непередаваемые выражения, сохранить общий смысл и окраску;
- сохранение стиля и культурных особенностей предполагает учет временной принадлежности текста, поэтому переводчику необходимо развиваться и знакомиться с разными эпохами и культурами разных времен;

- специфика и проблематика должна оставаться той же — необходимо отдавать приоритет темам, затронутым в исходном тексте.

Существуют также требования, которым должен удовлетворять адекватный художественный перевод:

1. Точность. Переводчик обязан донести до читателя полностью все идеи и мысли, высказанные автором, а также не добавлять ничего от себя;

2. Сжатость. Переводчик не должен быть многословен, а мысли должны быть максимально лаконичными и сжатыми;

3. Ясность. Сжатость, однако, никогда не должна идти в ущерб ясности изложения мыслей. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком.

4. Литературность. Каждая фраза должна звучать красиво, живо и быть родной для читателя. В ходе различных структур английского и русского языков, переводчик может менять порядок слов и заменять одни слова другими синонимами ПЯ.

Таким образом, художественный перевод представляет собой адекватное соответствие оригиналу больше в эстетическом смысле, чем в лингвистическом. Точное копирование текста оригинала никогда не будет считаться адекватным переводом. По-настоящему адекватным мы считаем перевод, который исчерпывающе передает замысел автора в целом, все смысловые оттенки оригинала и обеспечивает полноценное эстетическое и стилистическое соответствие ему.

В.Н. Комиссаров придерживается мнения, что произведения художественной литературы на любом языке обращены, в первую очередь, к людям, для которых этот язык является родным, но при этом они имеют и общечеловеческую ценность и часто переводятся на другие языки. Он

называет «художественный перевод» переводом произведений художественной литературы. В.Н. Комиссаров также обращает внимание на анализ переводов литературных произведений, который показывает, что в связи с указанной задачей для данных переводов характерны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечения художественности перевода. Он приводит пример:

The mountain tops were hidden in a grey waste of sky... (A. Cronin)

Вершины гор тонули в сером небе. (Пер. М. Абкиной)

Таким образом, заменив слово «hide» - «прятаться» на слово «тонуть», мы получили глубокий и красивый перевод.

В.Н. Комиссаров считает, что различия языков в разной степени могут ограничивать возможность полного сохранения в переводе содержания оригинала. Поэтому переводческая эквивалентность может основываться на сохранении (и соответственно утрате) разных элементов смысла, содержащихся в оригинале. Он различает уровни эквивалентности в зависимости от того, какая часть содержания передается в переводе для обеспечения эквивалентности предложения или всего текста.

Профессор В.Н. Комиссаров, считает, что существует две основных классификации видов перевода, первая из которых связана с жанрово-стилистическими особенностями оригинала, вторая – с психолингвистическими особенностями речевых действий.

Жанрово-стилистическая классификация переводов в зависимости от жанрово-стилистических особенностей оригинала выделяет 2 функциональных вида перевода:

- Художественный (литературный) перевод;
- Информативный (специальный перевод).

Профессор В.С. Виноградову, который считает, что «в художественном переводе (особенно стихотворном) свои особые законы эквивалентности оригиналу. Перевод может лишь бесконечно сближаться с подлинником, но никогда не будет, да и не должен быть 100% равен оригиналу.

«Художественный перевод порождается подлинником, зависит от него, но в то же время обладает относительной самостоятельностью, так как становится фактом переводящего языка. Поэтому освоение одного и того же произведения в разных культурах имеет свою специфику, свои отличия, свою историю.» [6] Но при этом, из-за разной системы языков, в любом случае в переводе проявится индивидуальность переводчика, определяемая его художественным восприятием, талантом, своеобразием отбора языковых средств. Парадокс в том, что данные обусловленные индивидуальностью переводчика черты (так как они не имеют никакого отношения к авторскому стилю оригинала, не соотнесены непосредственно с текстом подлинника) нежелательны, но неизбежны.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что, несмотря на стремление переводчика воссоздать (воспроизвести) как можно полнее содержательную, эмоционально-экспрессивную и эстетическую ценность оригинала и добиться равновеликого с оригиналом воздействия на читателя, ему, переводчику, можно рассчитывать лишь на относительную эквивалентность художественного перевода тексту оригинала.

Профессор Л.С. Бархударову, который считает, что многие аспекты перевода художественной литературы, в силу своей специфики, могут с успехом исследоваться в рамках литературоведения. Нужно развивать литературоведческую теорию перевода. Что касается специфики и проблематики художественного перевода, то здесь Бархударов убежден в

том, что переводчику художественной литературы абсолютно необходимо знать переводимого автора, его мировоззрение, эстетические взгляды и вкусы, литературное течение, к которому принадлежит этот автор, его творческий метод, а также описываемую в данном художественном произведении эпоху, обстановку, условия жизни общества, его материальную и духовную культуру и многое др.

Таким образом, Л.С. Бархударов приходит к выводу, что художественный перевод крепко взаимосвязан, как с лингвистическими аспектами, так и с литературоведческими. Поэтому он полагает, что как лингвистическая, так и литературоведческая теории перевода вполне могут, более того, обязаны сотрудничать в рамках общей комплексной дисциплины — переводоведения (сотрудничество литературоведения и лингвистики), которое изучает с различных сторон, методами разных наук один и тот же объект — перевод.

Подводя итог, стоит отметить, что все авторы определяют художественный перевод, как очень сложный процесс со своей спецификой и проблематикой. Мнения всех авторов сошлись на том, что главной задачей переводчика художественного текста является сохранение прагматики, индивидуального стиля и эстетики автора, а также присутствие у переводчика таланта, знания языка и культуры ПЯ. Главная задача переводчика при переводе художественных произведений состоит в выявлении содержания во всей его полноте (или выявлении всех функций формы) и воссоздании их в новой форме.

1.1.3. Категория эквивалентности перевода

Как известно, при оценке перевода художественного текста, мы, как правило, обращаемся к категории качества перевода, содержание которой

раскрывается через 2 основных понятия: адекватность и эквивалентность перевода. Адекватность не может существовать без эквивалентности, и наоборот. Как уже упоминалось выше, адекватность художественного перевода означает абсолютное понимание идеи автора, которая выражена в тексте ИЯ, передача художественно-эстетической направленности ПЯ, оценку реакций читателя той же культуры, что и автор текста. Говоря об эквивалентности перевода, мы можем сказать, что термин «эквивалентность» обозначает общность содержания, т.е. смысловую близость оригинала и перевода. В современной теории перевода категория эквивалентности является одним из центральных понятий. Оно также характеризует основную задачу переводчика.

Эквивалентность обычно рассматривается, как основной признак и условие существования перевода, поскольку важность максимального совпадения текстов ИЯ и ПЯ является очевидной. Получается, что понятие «эквивалентность» примыкает к такому понятию, как «перевод», и только эквивалентный перевод может считаться «правильным».

К сожалению, на сегодняшний день до сих пор ведутся споры о том, какой подход выбрать к определению понятия «эквивалентность». Например, А.В. Федоров использует термин «полноценность», вместо «эквивалентность», утверждая, что эта полноценность включает «исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника». Однако, этот тезис не находит подтверждения в наблюдаемых фактах. Бархударов говорит о том, что «при переводе неизбежны потери, т. е. имеет место неполная передача значений, выражаемых текстом подлинника». Отсюда Бархударов делает закономерный вывод, что «текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника».

Иными словами, эквивалентен тот перевод, который максимально выполняет функцию исходного текста и описывает ту же самую реальность, абсолютно понятную для иностранного читателя.

Существует множество подходов и точек зрения касательно понятия категорий эквивалентности, и каждое понятие отражало развитие теории перевода на каком-то определенном этапе.

Особого внимания в теории перевода занимает эмпирическая концепция В.Н. Комиссарова. Он разработал и получил широкое признание в нашей стране и за рубежом, благодаря своей теории об уровнях эквивалентности. Он разграничивает потенциальную эквивалентность и переводческую эквивалентность. Под потенциальной эквивалентностью он подразумевает максимальную общность содержания двух разноязычных текстов, допускаемую различиями языков, на которых созданы эти тексты, а под переводческой реальную смысловую близость текстов оригинала и перевода, достигаемую переводчиком в процессе перевода. [12]

В.Н. Комиссаров выделяет следующие типы эквивалентных отношений между текстами оригинала и перевода:

5 уровней эквивалентности:

1. Уровень цели коммуникации. Поскольку основной функцией текста является коммуникация, то эквивалентность переводов первого типа заключается в сохранении только той части содержания оригинала, которая указывает на общую речевую функцию текста в акте коммуникации. Переводы на таком уровне эквивалентности выполняются, когда более детальное воспроизведение содержания невозможно, а также тогда, когда такое воспроизведение приведет рецептора перевода к неправильным выводам, вызовет у него совсем другие ассоциации, чем у

рецептора оригинала, и тем самым помешает правильной передаче цели коммуникации. В данном типе переводческой эквивалентности строгое соответствие языков единиц ИЯ и ПЯ абсолютно не обязательно.

Комиссаров приводит следующие примеры: (1) *Maybe there is some chemistry between us that doesn't mix* – «Бывает, что люди не сходятся характерами»; (2) *That's a pretty thing to say!* – «Ну как тебе не стыдно! (Постыдился бы!)»; (3) *A rolling stone gathers no moss* – «Кому на месте не сидится, тот добра не наживет».

В первом примере основной коммуникативной целью будет являться передача переносного значения, которое и несет в себе главную цель высказывания, в ИЯ коммуникативный эффект достигается за счет некоей образности, основанной на взаимодействии химических элементов. Однако в ПЯ эта образность может создать совершенно ошибочное восприятие фразы, поэтому переводчик решил заменить описание высказывание менее образным, но при этом сохранив главную коммуникативную цель. Во втором и третьем примерах говорится о невозможность детального воспроизведения оригинального высказывание, ибо это может привести Рецептора к ошибочным выводам, может исказить смысл исходного высказывания, что в дальнейшем приведет к недопониманию. Английская пословица *A rolling stone gathers no moss* описывает ситуацию, легко передаваемую в русском переводе, например: «Катящийся камень мха не собирает» (или: «мхом необрастает»). Однако из этой ситуации Рецептор перевода не сможет извлечь ту цель коммуникации, которая содержится в оригинале. Для него сама ситуация не указывает достаточно четко, как следует к ней относиться, «хорошо» это или «плохо», что нет «мха». В то же время для английского Рецептора ясно, что в этой ситуации «мох» олицетворяет богатство, добро и что его отсутствие - явление отрицательное. Таким образом, ситуация,

описываемая английской пословицей, подразумевает вывод, что следует не бродить по свету, а сидеть дома и копить добро. Эквивалентным переводом будет русская фраза, имеющая ту же эмотивную установку и максимально воспроизводящая стилистическую функцию оригинала (форму пословицы). Поскольку описание той же ситуации не обеспечивает необходимого результата, приходится использовать сообщение, описывающее иную ситуацию. Попытка удовлетворить указанным требованиям дает примерный перевод: «Кому на месте не сидится, тот добра не наживет».

2. Уровень описания ситуации. В этом типе эквивалентности общая часть содержания оригинала и перевода не только передает одинаковую цель коммуникации, но и отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию, т. е. совокупность объектов и связей между объектами, описываемая в высказывании. Второй тип эквивалентности представлен переводами, смысловая близость которых к оригиналу также не основывается на общности значений использованных языковых средств. В подобных высказываниях большинство слов и синтаксических структур оригинала не находят непосредственного соответствия в тексте перевода.

Рассмотрим следующие примеры, данные Комиссаровым: (1) He answered the telephone.-«Он снял трубку»; (2) You see one bear, you have seen them all.-«Все медведи похожи друг на друга». В обоих примерах отмечается полная идентификация коммуникативных ситуаций, иными словами разноязычные речевые отрезки фактически являются равнозначными, несмотря на полное отсутствие соответствия между их компонентами. При всем этом полностью тождественный перевод сем вовсе может и не наблюдаться. Этот тип эквивалентности объясняется наличием общих описательных ситуаций как в ПЯ и ИЯ, основывающихся на экстралингвистическом опыте коммуникантов.

3. Уровень высказывания. Если в предыдущих типах эквивалентности в переводе сохранялись сведения относительно того, «для чего сообщается содержание оригинала» и «о чем в нем сообщается», то здесь уже передается и «что сообщается в оригинале» (сохраняется семантика текста), т. е. какая сторона описываемой ситуации составляет объект коммуникации.

Примеры Комиссарова: (1) London saw a cold winter last year. – «В прошлом году зима в Лондоне была холодной». (2) People went into rooms as if they meant to stay there. – «Каждый устраивался у себя в комнате так, словно собираясь обосноваться в ней навсегда». В пределах третьего уровня эквивалентности наблюдается семантическое варьирование, поскольку выбор содержательной категории, на основе которой будет описываться ситуация, не полностью определяет организацию передаваемой информации. [12] Общность понятийной основы означает, что в оригинале и переводе ситуация описывается путем указания на одинаковые ее признаки. Сохранение способа описания ситуации подразумевает указание на ту же ситуацию, а приравнивание описываемых ситуаций предполагает, что этим достигается и воспроизведение цели коммуникации оригинала.

4. Уровень сообщения. В данном типе, наряду с тремя компонентами содержания, которые сохраняются в третьем типе, в переводе воспроизводится и значительная часть значений синтаксических структур оригинала. Структурная организация оригинала даёт определенную информацию, входящую в общее содержание переводимого текста (добавляется сохранение синтаксической организации высказывания). Если в предыдущих типах эквивалентности в переводе сохранялись сведения относительно того, «для чего сообщается содержание

оригинала» и «о чем в нем сообщается», «что сообщается в оригинале», то здесь уже передается и «как это было сказано».

Например,: (1) I told him what I thought of her. –«Я сказал ему свое мнение о ней»; (2) He was never tired of old songs. – «Старые песни ему никогда не надоедали» (3) It is very strange this domination of our intellect by our digestive organs –«Странно, до какой степени пищеварительные органы властвуют над нашим рассудком».

В большинстве случаев замена одного члена синонимического ряда структур другим не влечет за собой существенного изменения общего содержания высказывания. Поэтому применение в переводе синонимичной структуры в рамках четвертого типа эквивалентности с достаточной полнотой сохраняет значение синтаксической структуры оригинала.

5. В последнем, пятом типе эквивалентности достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках. Этот тип характеризуется сохранением в переводе всех основных частей содержания оригинала. Здесь наблюдается высокая степень параллелизма, как в лексических конструкциях, так и в синтаксических.

Примеры: (1) I saw him at the theatre. –«Я видел его в театре»; (2) The house was sold for 10 thousand dollars. –«Дом был продан за 10 тысяч долларов»; (3) He was sure we should both fall ill. –«Он был уверен, что мы оба заболеем».

Эквивалентность пятого типа предполагает сохранение в переводе и стилистической характеристики оригинала.

Таким образом, согласно теории В. Н. Комиссарова эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода. Единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех пяти уровнях или только на некоторых из них. Полностью или частично эквивалентные единицы и потенциально равноценные высказывания объективно существуют в исходящем языке и в языке перевода, однако их правильная оценка, отбор и использование зависят от знаний, умений и творческих способностей переводчика, от его умения учитывать и сопоставлять всю совокупность языковых и экстралингвистических факторов.

Другая точка зрения состоит в том, что эквивалентность следует считать прежде всего семантической категорией. Леонид Степанович Бархударов предлагает в процессе перевода исходить из двухсторонней сущности знаковой системы, поскольку язык это тоже знаковая система, она в свою очередь имеет две стороны или плана: план выражения и план содержания. Закономерно, что план выражения может различаться, но при переводе с одного языка на другой обязательно сохранение плана содержания, то есть значения, которое несет в минимальное речевое произведение (предложение по Бархударову). Л.С. Бархударов определяет эквивалентность как семантическую категорию, поскольку она означает совпадение текстов на разных языках в плане содержания. Признавая относительность такого совпадения, Л.С. Бархударов отмечает, что равноценность ИЯ и ПЯ устанавливается не на уровне отдельных языковых знаков и даже не на уровне изолированного предложения, а на уровне текста как целого (предложение может выступать в качестве минимального текста). Именно на уровне текста возможно достижение реальной семантической эквивалентности, однако это предполагает необходимость переводческих трансформаций на уровне

отдельных элементов и фрагментов смысла текста. Бархударов считает, что текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника; задача переводчика заключается в том, чтобы сделать эту эквивалентность как можно более полной, то есть добиваться сведения потерь до минимума, но требовать «стопроцентного» совпадения значений, выражаемых в тексте подлинника и тексте перевода, было бы абсолютно нереальным.[4] Стоит отметить, что этот подход к эквивалентности перевода довольно противоречив, поскольку Бархударов одновременно требует от переводчика полную передачу значения, то есть плана содержания и в то же время, он говорит, о том, что невозможно получить абсолютно точного совпадения значений, противореча, таким образом, своей теории.

По В.С. Виноградову, под эквивалентностью следует понимать «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе». [6] Это касается не только эксплицитно выраженной рациональной информации, воздействующей на разум адресата, но и тех ее видов, которые влияют на чувства или имеют имплицитный характер. Главным в любом переводе является сохранение смысловой информации, так как все другие виды информации наслаиваются на смысловую и не могут переданы без ее воспроизведения; точно так же эквивалентность смысловой информации является условием для равноценной реакции на ИЯ и ПЯ.

Согласно А.Д. Швейцеру, главным в переводе является коммуникативная эквивалентность, опирающаяся на инвариантный коммуникативный эффект исходного и переводного текстов. Коммуникативная эквивалентность связана с функциональной, предполагающей сохранение функциональных доминант исходного текста

в переводе. Если коммуникативная эквивалентность распространяется на семантический и прагматический уровни и дополняется функциональной, можно говорить о полной эквивалентности. Однако А.Д. Швейцер отмечает, что полная эквивалентность является скорее идеализированным конструктом и реально достижима только в случае простых текстов с узким диапазоном функциональных характеристик и в относительно несложных, коммуникативных условиях. Гораздо чаще встречается частичная эквивалентность, реализуемая на одном из уровней и частично или полностью отсутствующая на других. [37] По Швейцеру эквивалентность понимается как сложная иерархическая структура, сам он больше соотносит свою модель с моделью В.Г. Гака и Ю.И. Львин, которая состоит из трех «видов» эквивалентности: ситуационной, формальной и смысловой. При формальной эквивалентности наблюдается расхождение языковых структур двух языков, в то время как большинство сем могут быть схожи. При смысловой эквивалентности все семы идентичны друг другу, изменяется только языковая форма их выражения. Швейцер выдвигает свою модель уровней эквивалентности, выделяя три основных: уровни располагаются от синтаксического к семантическому и наконец, к прагматическому. Самый низкий уровень переводческой эквивалентности это синтаксический уровень, он заключается в простой замене одних языковых единиц на другие, но обязательно сохранение синтаксиса исходного высказывания.

На семантическом уровне происходит расхождение в инвентаре формально-структурных средств, используемых для их выражения, однако семы в языках совпадают. К примеру: Послали за электриком — An electrician has been sent for; Ваша жена прекрасно готовит — Your wife is a superb cook; They are queueing for tickets — Они стоят в очереди за билетом. Швейцер делает акцент на то, что нарушение эквивалентности на втором

уровне зачастую вызвано невозможностью сохранения пассивного залога, замена словосочетания или не сохранением неличных форм глагола. Прагматика занимает наивысший уровень в иерархии, на прагматическом уровне встречаются трансформации, которые не сводятся к единой модели (опущение, добавление, полное перефразирование и др.), но эмоциональное воздействие на рецептора должно быть обязательно сохранено на языке перевода. [37]

Таким образом, стоит отметить, что до сих пор единого мнения насчет понятия эквивалентности не существует. До сих пор понятие «эквивалентность» не изучена до конца. Это связано со сложными структурами языков, а также огромным объемом информации. Рассмотрев наиболее известные точки зрения относительно категории эквивалентности и системы, предлагаемые нам лингвистами, мы можем сделать вывод о том, что все ученые-лингвисты обозначают важность достижения эквивалентности перевода. Данные концепции охватывают основную задачу переводчика, которая основывается на равноценном эмоциональном воздействии текста оригинала и текста перевода, а также сохранении максимально полной адекватной близости. В больше степени мы выделяем концепцию В.Н. Комиссарова, так как она кажется нам наиболее подходящей и подробной для работы с переводами художественной литературы.

1.1.3. Категория прагматики перевода

Язык – это система знаков, где каждый знак обладает семантикой (отношение к обозначаемому), синтактикой (отношение к другим знакам), а также прагматикой (отношением к пользующимся языком). Прагматика текста – это способность этого текста вызывать у Рецептора определенную

интеллектуальную, эмоциональную и поведенческую реакции, иными словами осуществить прагматическое воздействие на Рецептора. Характер такого воздействия определяется тремя факторами:

1. Содержание высказывания, которое несет на себе разной степени эмоциональную нагрузку.
2. Восприятие сообщения, которое зависит от характера составляющих знаков.
3. Прагматическое восприятие, зависящее от воспринимающего его Рецептора. То есть, один и тот же текст будет по-разному восприниматься разными Рецепторами. Для одного Рецептора этот текст послужит донесением определенной информации, а другой останется под глубоким эмоциональным впечатлением.

На сегодняшний день, в лингвистической теории перевода сложилось несколько взглядов на прагматику перевода.

В.Н. Комиссаров выделяет такой важный аспект, как «прагматический потенциал». Его суть заключается в способности текста вызывать у Рецептора прагматические отношения, производить коммуникативный эффект, иначе говоря, оказывает на читателя нужное прагматическое воздействие. Источник сам выбирает, какие при этом использовать языковые единицы и организует их таким образом, чтобы установить между ними необходимые языковые связи. Прагматический потенциал текста объективируется в том смысле, что существует как бы независимо от создателя текста, потому что он определяется содержанием и формой сообщения. Но бывает и так, что прагматика текста не полностью совпадает с коммуникативным намерением Источника (возможно, он сказал не то, что хотел или не так, как хотел) в той степени, в которой прагматика текста зависит от передаваемой информации и способа ее передачи. Тогда она

представляет собой объективную сущность, доступную для восприятия и анализа.

Осуществление прагматического воздействия на получателя информации составляет важнейшую часть любой, в том числе и межкультурной коммуникации. Согласно Комиссарову, всякий текст коммуникативен, он содержит в себе послание, направленное от Источника к Рецептору. Получая данную информацию, Рецептор вступает в прагматические отношения с ним. Такие отношения могут иметь различный характер и по-разному повлиять на Рецептора (текст может содержать в себе лишь сухие факты, а может содержать и глубокие эмоциональные послы). Влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремления обеспечить желаемое воздействие на Рецептора перевода называется прагматическим аспектом или прагматикой перевода.

В.Н. Комиссаров делит процесс перевода и сохранение прагматики на 2 этапа:

1. Переводчик на первом этапе, выступая в роли Рецептора оригинала, старается как можно точнее и объемнее извлечь информацию. (Для этого переводчик обязательно должен обладать теми же фоновыми знаниями, которыми располагают «носители» ИЯ)

2. Переводчик на втором этапе стремится обеспечить полное понимание исходного сообщения Рецептором перевода. Он учитывает, что Рецептор перевода принадлежит к иному языковому коллективу, чем Рецептор оригинала, а также обладает иными знаниями и жизненным опытом, имеет иную историю и культуру.

Для обеспечения адекватного понимания передаваемого сообщения для Рецептора перевода переводчику иногда необходимо заменять

непонятный элемент исходного сообщения добавочной информацией, которая подразумевалась в оригинале и была полностью очевидна для Рецептора оригинала.

Например, в предложении «The Prime-Minister spoke a few words from a window in Number 10» любому англичанину будет хорошо известно, что в доме № 10 по улице Даунинг-стрит в Лондоне расположена резиденция премьер-министра. Однако, русский читатель этого может не знать, поэтому в русском переводе будет произведена замена, разъясняющая смысл этого названия: Премьер-министр произнес несколько слов из окна своей резиденции.

Прагматические проблемы перевода напрямую связаны с жанровыми особенностями оригинала и типом Рецепторов, для которых он предназначен. Особенно с подобными проблемами сталкиваются переводчики художественной литературы, так как в ней существуют различные литературные ассоциации, она обращена в первую очередь к людям, для которых этот язык является родным.

Вместе с тем, художественной литературе присущи такие факторы, как исторические, быт, обычаи, предметы одежды, формы диалекта и даже пародия на иностранную речь. Все это требует внесения поправок на прагматические различия между ИЯ и ПЯ для обеспечения адекватного понимания текста Рецептором перевода.

Для полного осуществления прагматики перевода, переводчик прибегает к использованию переводческих трансформаций (или же техническим приемам). Они необходимы для сохранения прагматики текста, потому что помогают при передаче контекстуальных несоответствий при переводе.

Бархударов Л.С. обозначает прагматику перевода, как понятие более широкое, которое включает в себя все вопросы, связанные с различной степенью понимания коммуникативного процесса тех или иных знаков или сообщений и с различной их трактовкой в зависимости от лингвистического и экстралингвистического опыта участников коммуникации.

Он предлагает следующую схему классификации типов прагматических значений, которая, по его мнению, применима как к русскому, так и многим другим языкам:

1. Стилистическая характеристика слова (ограниченность употребления слов и словосочетаний жанрами и видами текстов).
2. Регистр слова (условие или ситуация общения, которые обуславливают выбор тех или иных лексических единиц и языковых средств).
3. Эмоциональная окраска слова (отрицательная или положительная).

Помимо вышеперечисленных тесно связанных между друг другом типов прагматических значений, существует еще и 4 вид – «коммуникативная нагрузка» языковых элементов в строе предложения, которая обусловлена различной степенью осведомленности говорящего и, особенно, слушающего в отношении сообщаемой в предложении информации. Бархударов приводит наглядный пример «коммуникативной нагрузки». Известно, что в предложении, которое употребляется в речи, выделяются обычно элементы, которые содержат в себе информацию, уже известную читающему или слушающему и принимаемую пишущим или говорящим, как *данное* или как *новое*, в зависимости от ситуации. Например, в предложении «Иванов пришел», Иванов является «данным», так как говорящий предполагает, что слушающему известно о ком идет

речь, соответственно «пришел» будет являться «новым». И наоборот, в предложении «Пришел Иванов» сказуемое «пришел» является «данным», так как слушателю известно, что кто-то пришел, а «Иванов» будет являться «новым».

Л.С. Бархударов также разработал систему переводческих трансформаций, которые помогают переводчику добиться максимальной приближенности к оригиналу с точки зрения прагматики и смысла текста.

Немецкий лингвист А. Нойберт, который учитывал прагматику в качестве одного из важнейших аспектов теории перевода, внес огромный вклад в такую науку, как переводоведение. В своей работе «Прагматические аспекты перевода» (1968 г.), он пишет о том, что адекватный перевод обязан сохранять прагматику оригинала. Так как прагматика оригинала основывается на его семантике и грамматике, то в совокупности они должны быть отобраны и объединены соответствующим образом. Нойберт выделяет 4 типа прагматических отношений, которые различаются по степени переводимости:

1. Оригинал не предназначен исключительно для аудитории ИЯ (рекламные объявления, научная и техническая литература и т. д.).

2. Тексты, содержащие информацию, которая отвечает специфическим потребностям ИЯ, то есть специально предназначенную для подобной аудитории (наставления, официальные распоряжения, местная пресса, законы, общественно-политическая, экономическая литература и т. д.).

3. Художественная литература, которая может выражаться не только в рамках своей страны, но и опираться на общечеловеческие интересы и ценности. Здесь степень переводимости зависит от жанра:

лирическая поэзия будет обладать меньшей степенью переводимости, чем, например, беллетристика или драматургия.

4. Тексты, изначально направленные на зарубежные страны. Этот тип обладает высокой степенью прагматической переводимости.

Исходя из этого, Нойберт предполагает, что любой тип текстов подвергается переводу с учетом воссоздания прагматических отношений, но изменения оригинала связанные с его прагматической адаптацией неминуемы.

Таким образом, мы рассмотрели наиболее известные точки зрения на предмет прагматики перевода. Все лингвисты отмечают важность и необходимость сохранения прагматики оригинала при переводе на другой язык. Классификацию немецкого ученого Альбрехта Нойберта мы выделим в большей степени, так как его классификация является более полной и подробной, а также он предполагает полное изменение синтаксических структур текста ИЯ, если в дальнейшем будет выражена максимально точная передача прагматического потенциала. Ведь именно в художественной литературе подразумеваемое значение текста выделяется в первую очередь, отодвигая зачастую его форму.

I.IV. Проблемы нормы перевода

На сегодняшний день, оценка качества перевода является одной из самых актуальных и противоречивых проблем в теории перевода. Актуальность критериев обусловлена огромным количеством информации, оценок ученых, а также заказчиков, редакторов, преподавателей, да и самих переводчиков, которым жизненно важно понимать насколько полно и успешно был выполнен перевод.

Норма перевода – связанные между собой требования, предъявляемые к качеству перевода, которые определяются степенью его соответствия переводческой норме и характером сознательных или невольных отклонений от этой нормы. Понятие нормы перевода включает:

- требование нормативного использования переводчиком языка перевода;
- необходимость соответствия результатов переводческого процесса общепринятым взглядам на цели и задачи переводческой деятельности.

В.Н. Комиссаров дает полную характеристику переводческой нормы в своем труде «Теория перевода, 1990». Согласно Комиссарову, нормой перевода является совокупность требований, предъявляемых к качеству перевода, иными словами это базовый критерий оценки качества перевода. Качество перевода обуславливается степенью смысловой близости перевода оригиналу, жанрово-стилистической принадлежностью текстов оригинала и перевода, прагматическими факторами, влияющими на выбор варианта перевода. Норма эквивалентности перевода не является неизменным параметром. Она означает необходимость возможно большей общности содержания оригинала и перевода, но лишь в пределах, совместимых с другими нормативными требованиями, обеспечивающими адекватность перевода. [12]

Переводческая норма складывается в результате взаимодействия 5 видов нормативных требований:

1. Нормы эквивалентности перевода (необходимость максимальной общности содержания текста оригинала и перевода);

2. Жанрово-стилистическая норма перевода (требование соответствия перевода главной функции и стилистическим особенностям типа текста, к которому принадлежит перевод);

3. Норма переводческой речи (требование, которым должен удовлетворять язык перевода);

4. Прагматическая норма перевода (требование обеспечения прагматической ценности текста перевода);

5. Конвенциональная норма перевода- (требование наибольшей близости перевода к оригиналу).

Норма эквивалентности перевода не является неизменным параметром. Она определяет общность содержания исходного и текста и текста перевода, однако это не значит, что это показатель перманентный и она, норма эквивалентности, может изменяться при необходимости, но лишь в пределах согласованности с другими нормативными требованиями. В каждом конкретном случае тип эквивалентности определяется как соотношением единиц ИЯ и ПЯ, так и учетом прагматических факторов, воздействующих на акт перевода. Нарушение нормы эквивалентности может быть абсолютным, когда перевод признается неэквивалентным, не передающим содержание оригинала хотя бы на самом низком уровне, или относительным, если установлено, что остальные нормативные требования могли быть выполнены и на более высоком уровне эквивалентности, чем тот, который был реально достигнут в переводе. Согласно Комиссарову норма эквивалентности является одной из ведущих при оценке качества перевода, но всегда следует помнить ее зависимость от прагматических факторов.

Жанрово-стилистическую норму перевода можно определить как требование соответствия перевода доминантной функции к стилистическим

особенностям типа текста, к которому принадлежит перевод. Выбор такого типа определяется характером оригинала, а стилистические требования, которым должен отвечать перевод - это нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. Перевод художественного произведения оценивается по его литературным достоинствам, технический перевод - по терминологической правильности, обеспечивающей понимание сути дела и возможность использования текста перевода в технической практике, перевод рекламы - по ее действенности и т. п.

Прагматическая норма перевода обеспечивает прагматическую ценность перевода, однако она не является "нормой" в полном смысле этого слова, так как прагматическая сверхзадача переводческого акта может быть индивидуальной и не свойственной переводу вообще. Прагматические условия переводческого акта могут сделать вынужденным полный или частичный отказ от соблюдения нормы перевода, заменить фактически перевод пересказом, рефератом или каким-либо иным видом передачи содержания оригинала, что уже не будет считаться переводом. При всем этом, Комиссаров ставит ее на порядок выше других норм, так как сохранение прагматики перевода во многом определяет удачность того или иного перевода. Прагматическая норма может «подчинять» себе другие, при этом, не нарушая самого главного - эмоционального воздействия на читателя, обусловленного в первоисточнике.

В настоящее время конвенциональную норму перевода можно определить как требование максимальной близости перевода к оригиналу, его способность полноценно заменять оригинал как в целом, так и в деталях, выполняя задачи, ради которых перевод был осуществлен. Практически это требование реализуется путем выполнения всех или некоторых из указанных аспектов переводческой нормы.

Таким образом, можно отметить, что проблема критериев качества перевода остается актуальной и по сей день. Нет единого мнения по вопросу разрешения этой проблемы для перевода в целом. Но, полагаясь на эквивалентность перевода, пользуясь трансформациями и при этом учитывая нормы перевода, определенно можно выполнить по-настоящему точный, грамотный и адекватный перевод.

II. Особенности перевода поэзии, как вида художественного перевода

Прежде всего, рассмотрим особенности поэзии, как жанра художественного стиля. Хотелось бы начать с цитаты известного древнего философа Марка Туллия Цицерона: «Поэтами рождаются, ораторами становятся». Эта фраза не потеряла актуальности и по сей день. Как уже упоминалось выше, для того, чтобы осуществить действительно хороший перевод, переводчик должен обладать не только лингвистическими знаниями, но и определенным талантом к письму. Для перевода поэтических произведений, переводчику, в добавок к вышеперечисленным качествам, нужно обладать дополнительными навыками и талантом к организации стихотворных форм, то есть к поэзии. Это объясняется тем, что поэзия, как лирический жанр, входящий в классификацию художественного стиля, имеет свою специфику и проблематику.

Известный отечественный ученый Александр Маркович Эткинд, поэзия – это «высшая форма бытия национального языка», так как оно наиболее полно отражает дух народа, особенности его культурного и исторического развития, а также его глубинную психологию. Из сказанного следует, что поэзия конкретного народа может стать источником к пониманию его национального характера и культуры. А, по словам одного русского лингвиста-литературоведа Лотмана Юрия Михайловича цель

поэзии заключается в «познании самого себя, мира и своего места в нем, осуществлении общения между людьми и построении человеческой личности в процессе познания и общественной коммуникации».

Поэтический текст представляет собой сложную и многоаспектную систему. В наиболее широком смысле поэтический текст – это «особым образом организованный язык». [18] Лингвистическая особенность поэтического языка состоит в том, что в нем могут наделяться смыслом любые языковые структуры (фонетические, ритмические, грамматические, словообразовательные, и т.п.), становящиеся, таким образом, своего рода материалом для построения новых эстетически значимых языковых объектов. Таким образом, рассматривая поэзию более детально, мы обнаруживаем, что 1) любые элементы языкового уровня могут возводиться в ранг значимых, 2) любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Итак, что касается структуры поэтического текста, то существует несколько точек зрения. Например, Е. Эткинд выделяет следующие компоненты, составляющие поэтическую форму: ритм, система рифмовки, звучание, словарь, синтаксис, соотношение фразы и строки, динамика образов и поэтическое содержание. Г. Гачечиладзе относит к основным литературным компонентам поэтического текста стилистику, ритм, интонацию, синтаксический строй и художественные образы. Ю.А. Лотман выделяет требования к поэтическому тексту: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях, а такие понятия, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. называет «формальными», общепринятыми.

Исходя из вышесказанного, основными компонентами поэтического текста являются:

- Ритмика (основа организации стихотворной речи, мерное повторение сходных элементов стихотворной речи: слогов, строк, интонационной мелодии и пауз. Стихотворным ритмом называется определенная последовательность ударных и безударных слогов внутри стиха. Слог-важнейший элемент.)

- Строрфика (группа стихов с периодически повторяющейся организацией ритма и (или) рифмы, двустишие, трехстишие и т.д.);

- Рифмика, (созвучие окончаний стихотворных строк. (рифмы различаются по месту ударения, слоге от конца – мужские, женские, дактилические, гипердактилические; по объему – 1-сложные, 2-сложные и т.д.; по точности звучания – приблизительные, неточные; по взаимному расположению рифмующихся строк - смежные (aabb;), охватные (abba), перекрестные (abab), смешанные (тернарные aabccb), двойные, тройные и т. д.).

- Метрика или размер стихотворения (это число и порядок чередования ударных и безударных, слогов в стопах силлабо-тонического стиха. Размер стиха получает своё название от названия стопы. Различают 3 системы стихосложения: метрическая, силлабическая, тоническая. Русский язык относится к силлабо-тонической, где в свою очередь выделяют такие размеры, как двусложные (хорей, ямб) и трёхсложные (дактиль, анапест, амфибрахий).

Что касается систем стихосложения, то принято выделять 3 системы: метрическую, силлабическую и тоническую. Метрическая система характерная для знаков, которые отличаются друг от друга по долготе слова. В таком случае стихотворная строка представляет собой сочетания

последовательных чередований долгих и кратких слогов, образующих стопы. При этом стопа является чисто метрической единицей и может не совпадать с делением строки на отдельные слова. Силлабическая система стихосложения характеризуется фиксированным ударением на одном слоге (французский, польский языки). В рамках силлабической системы ритм создается за счет одинакового количества слогов в стихотворной строке, так как ударение не может служить фактором, образующим метр, а долгота гласных не является достаточно существенным фонетическим признаком языка. Тоническая же система принята в языках с подвижным ударением (английский, немецкий, русский языки). В таких языках разница между ударными и безударными гласными ярко выражено, а ударение играет не только ритмообразующую роль, но и помогает идентифицировать значение и грамматическую форму слова. Уже сейчас, мы можем отметить, что русский и классический английский языки являются силлабо-тоническими, что предполагает сочетание основных признаков силлабической и тонической системы, что выражается в четком разграничении ударных и безударных слогов, а также в принципе равно сложности. Несмотря на принадлежность русского и английского языков в одной системе стихосложения, у них есть ряд своих отличий и особенностей (так, тон и ритм английского стиха в большой степени зависит от долготы гласных звуков, которая отсутствует в русском, русская поэтическая система зачастую требует от поэта придерживаться одного выбранного метра во всем стихотворении, когда как в английском нередко можно встретить отсутствие метра как такового и т.д.)

В целом, говоря о поэтическом жанре, а также о том, чем он отличается от прозы (проза — устная или письменная речь без деления на соизмеримые отрезки — стихи), Сдобников и Петрова в своей работе «Теория перевода» говорят о том, что «поэтические тексты отличаются

значительно более высокой степенью семантико-стилистической и образной концентрации, а, следовательно, и более высокой значимостью каждого отдельного слова, каждого отдельного образа.» (этим же кстати они и отличаются от прозаического жанра), а, например, Эткинд говорит о том, что поэзия находит в себе эмоциональный характер определенной культуры. Он также считает, что поэзия отличается от прозы тем, что она может описать любое явление, не вдаваясь в подробности и детальные описания. Образы поэзии обладают наибольшей обобщенностью. И, наконец, точка зрения Лотмана основывается на том, что стихотворение – это «сложно построенный смысл, где все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания», а относительно прозы, здесь стиховая речь более сложная по структуре.

Таким образом, мы отметим то, что поэзия – языковая система, имеющая особую упорядоченность и структуру. В поэтических произведениях мы можем найти отражение определенной культуры, а также познакомиться с особенностями разных национальностей. Все точки зрения, исследуемых нами ученых сошлись на том, что каждый элемент стихотворения имеет свой смысл, определенную образность, а также эстетическое и эмоциональное воздействия на читателя. Кроме того, языки поэзии в каждой культуре имеют свои лексические, грамматические и фонетические особенности.

В следующем разделе мы рассмотрим особенности и проблематику переводов поэтических текстов, а также сравним точки зрения различных ученых-лингвистов.

Перевод поэзии по праву считается самым сложным, ведь к основным требованиям перевода художественной литературы, сюда добавляется сохранение формы поэтического текста. И основная трудность состоит в

том, что поэтическая форма зачастую поставлена в жесткие рамки ограничений. Ритм, размер, количество стоп, рифма, тип чередования рифм, строфа, звукопись - это те особенности формы, которые, сочетаясь, придают стиху особый параметр музыкальности. Ни в каком другом тексте игра формы не имеет такого важного значения, нигде больше эстетическая информация не представлена такой концентрацией средств, как в поэзии.

Всякий поэтический текст имеет три основных аспекта: смысловой (что сказано), стилистический (как сказано) и прагматический (какую реакцию вызывает сказанное у читателя). Эти три стороны текста оригинала подлежат воспроизведению при переводе, однако, никогда не должны (да и не могут) передаваться со стопроцентной точностью.

К числу формальных трудностей при переводе поэзии также относится сохранение строфики, и, так называемое явление «анжамбеман», когда предложение не заканчивается одной стихотворной строкой, а захватывает начало следующей. Воссоздание таких элементов всегда вызывают трудности у переводчика, однако их необходимо учитывать.

Также, трудность перевода поэзии состоит в различии языковых структур. Например, Сдобников и Петрова упоминают о том, что средняя длина слова в русском языке составляет 2,24 слога, тогда как в немецком — 1,74, а в английском — всего 1,22. При этом в русском языке имеются шестисложные слова, которые практически не встречаются в немецком и английском. Также, фиксированное ударение во французском языке, приходящееся на последний слог фразы, делает принципиально невозможным сохранение дактилической рифмы, которой, к примеру, так широко пользовался Николай Алексеевич Некрасов (коробушка — зазнобушка, туманная — желанная и т.д.). К тому же, Сдобников и Петрова говорят о том, что во французском языке существует только мужская рифма (в английском преобладает мужская), в то время для русского языка

характерно чередование мужской и женской рифмы. А, например, Е.Г. Эткинд утверждает, что английские слова вдвое (а немецкие в полтора) короче русских. Таким образом, даже там, где есть техническая возможность сохранить размер, различия в длине слов заставляют стих звучать по-разному.

Так или иначе, единственный способ перевода поэзии – это поэтический перевод, как таковой. Именно такой перевод предназначен для поэтической коммуникации. Под поэтической коммуникацией подразумевается вид общения между автором и читателем или слушателем, при котором осуществляется одновременная передача смысловой и эстетической информации поэтического текста.

Отсюда следует вывод, что при переводе поэзии, переводчик должен в первую очередь сохранить прагматику и форму оригинала. Для того, чтобы осуществить данный перевод, переводчику необходимо обладать определенным талантом к написанию стихотворений, полностью изучить автора, его культуру и философию, а также подробно изучить его работы.

На сегодняшний день специфика и проблематика перевода поэзии имеет множество подходов и точек зрения.

Относительно перевода поэзии, по мнению Сдобникова и Петровой все особенности и проблемы, отличающие поэтические тексты от любых других можно разделить на 2 группы: первая «связана с особенностями национального и авторского поэтического мышления, а вторая — с особенностями формы стиха, обусловленными как структурой языка, так и сложившимися у каждого народа традициями.»

Отвечая на вопрос, что важнее передать – факты или настроение, то здесь авторы единогласно выбирают функцию апелляции к эмоциональному миру читателя. Кажется, что такая работа не такая уж и трудная, ведь главное - это найти слова-образы, эквивалентные тем, что

содержатся в подлиннике и смогут вызвать аналогичное эмоциональное воздействие у читателя. Однако здесь Сдобников и Петрова приводят наглядные пример того, что слова Пушкина «Мороз и солнце; день чудесный!» трудно себе представить понятными для, к примеру, итальянского читателя.

Итак, перевод поэзии по мнению данных лингвистов осложняется национально-культурными особенностями, формой стихотворения, а также (как упоминалось выше) различиями в фонетических структурах языков. В результате таких различий, каждый язык характерен своей системой стихосложения. Во французском она силлабическая, а в английском, русском и немецком – силлабо-тоническая. Исходя из этого, французский стих не может передать различия таких немецких, английских или русских силлабо-тонических размеров, как ямбы, хорей, дактили, анапесты и т.д.

Таким образом, Сдобников и Петрова в переводе поэзии выделяют те же задачи, что и перед художественным переводом, однако поэтический перевод наиболее осложнен такими особенностями, как различие культур, высокая концентрация образности, повышенное внимание к форме, а также особенности строения языков.

Ученый Е.Г. Эткинд, который в своей работе «Поэзия и перевод», что «нет и не может быть универсального критерия для оценки верности перевода оригиналу», так как к каждому переводчику и стихотворению свой подход. Он отмечает, что при переводе поэзии эпохи классицизма самое главное сохраняется за смысловым содержанием и стилистической окраской слова, а при переводе романтической поэзии – за эмоциями. Отвечая на вопрос все ли переводимо, Эткинд отмечает, что это зависит от отдаленности языков в словестной вязи.

При переводе поэтических текстов, переводчик, должен на другом языке воссоздать поэтическое содержание произведения. Оригинал для него – это призма, через которую он смотрит на мир, уже по-своему понятный и осмысленный поэтом-предшественником. Таким образом, всякий отрыв мыслей от оригинала ведет всю продленную работу в тупик. Он также отмечает, что при переводе стихов такие преобразования, как потери, добавления и изменения неизбежны. Здесь же на помощь переводчику приходят переводческие трансформации.

Говоря о переводе сонетов Уильяма Шекспира, Эткиндр приводит в пример переводы Маршака. Для своих современников Шекспир был темнее, то есть его сонеты воспринимались многоосмысленно, и такая темнота имела художественную весомость. Однако Маршак все осветлял и делал добрее, такое достоинство сразу же становится его слабостью, так как такое высветление сонетов Шекспира становится упрощением.

Таким образом, Эткиндр говорит о том, что «писатель-переводчик, как и всякий художник, должен смотреть вокруг и, смотря, видеть, осмыслять, осознавать, чувствовать». То есть, при переводе поэзии учитывать все различия и особенность языков, а также «вживаться» в автора и не в кое случае не добавлять что-то «от себя» при работе с переводом оригинала.

Подводя итог, стоит отметить, что основными аспектами поэтического текста являются стилистически, смысловой и прагматический пласты. При переводе эти пласты лишь могут бесконечно сближаться. Главные проблемы поэтического перевода вызваны спецификой поэтического текста, форма и образность которого тесно связаны с культурными особенностями и строением языка. В целом, перед переводом поэзии стоят те же задачи, что и перед художественным переводом, однако повышенное внимание к образам, форме и большая семантико-стилистическая нагрузка

на каждое слово делают поэтический перевод более острым и сложным. В дальнейшем анализе мы будем опираться на точку зрения Сдобникова Вадима Витальевича, который считает, что проблематика поэтического перевода вызвана спецификой поэтического текста, а образная основа и форма тесно связаны с породившей этот текст культурой и с особенностями строения языка. По его мнению перед поэтическим переводом стоят те же задачи, что и перед художественным переводом в целом, однако высокая концентрация образности, большая семантико-стилистическая нагрузка на каждое слово и повышенное внимание к форме делают общие проблемы художественного перевода в применении к переводу поэтическому значительно более острыми и сложными. При этом передача настроения поэтического перевода важнее фактов.

III. Переводческие трансформации и их использование

Прежде всего хотелось бы начать с определения понятия «переводческая трансформация».

Грамматические трансформации – это перестройка предложения (изменение его структуры) и всевозможные замены — как синтаксического, так и морфологического порядка. Причиной использования грамматических трансформаций при переводе служат различия в структурах языков, а также их ментальности, культуры и пр.. Важной характеристикой любого готового перевода служит его адекватность. Например, книгу Кэрролла Льюиса «Алиса в стране чудес», переводчики переводили на свой лад «Анна в стране чудес», слишком русифицируя название, или же упоминали про «черепичные крыши домов», которые на тот момент были нетипичные для России и непонятны для русского читателя. Таким образом, адекватный

художественный перевод невозможен без трансформаций, используемых в процессе перевода.

Стоит отметить, что специалисты в области теории перевода до сих пор так и не пришли к единому мнению относительно самой сущности понятия трансформации. Поэтому, на сегодняшний день существует множество различных точек зрения относительно видов и классификаций переводческих трансформаций.

Бархударов Л. С., например, говорит о переводческих трансформациях, как о многочисленных и качественно разнообразных межъязыковые преобразования, осуществляемых для достижения переводческой эквивалентности («адекватности перевода»), несмотря на расхождения в формальных и семантических системах двух языков. Он выделяет четыре типа преобразований (трансформаций), имеющих место в ходе работы над переводом:

1. Перестановки;
2. Замены;
3. Добавления;
4. Опускания.

Приемы, используемые при перестановке, - это изменение порядка расположения компонентов сложного предложения, а также изменение места слов и словосочетаний. «...A boy came into the room.» Перевод: В комнату вошел мальчик. Здесь мы можем наблюдать изменение при переводе порядка слов. К приемам замены Бархударов отнёс компенсацию, синтаксические замены в структуре сложного предложения, замену частей речи, компонентов предложения и словоформ, конкретизацию и генерализацию, членение и объединение предложения, замену причины следствием (и наоборот), антонимический перевод. Опускания и добавления

имеют соответствующие типы трансформаций – опущение и добавление. "Her English is not very good", I said. "I'm afraid my French is awful." (G. Greene, *The Quiet American*, II, I) Перевод: - Она неважно *знает* английский, — сказал я.— Боюсь, что я очень плохо *говорю* по-французски, (пер. Р. Райт-Ковалевой и С. Митиной). Наглядный пример добавления, где «знать» и «говорить» относительно языка считаются «уместными» для добавления словами.

Необходимо подчеркнуть, что в системе Л. С. Бархударова преобразования генерализации и конкретизации, происходящие на лексическом уровне, относятся к заменам, поскольку при этом происходит замена элемента языка исходного текста. А у В. Н. Комиссарова эти же преобразования относятся к лексическим трансформациям. К заменам же, по Л. С. Бархударову, относятся такие трансформации как объединение и, наоборот, членение предложений, замены частей речи и членов предложения. В. Н. Комиссаров относит подобные приемы к типу грамматических преобразований.

Комиссаров В.Н. под переводческими трансформациями понимает «преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле». Его концепция основывается на трех видах трансформаций:

- Лексические;
- Грамматические;
- Лексико-грамматические.

Говоря о лексических трансформациях, здесь Комиссаров выделяет транслитерацию, переводческое транскрибирование, калькирование, некоторые лексико-семантические замены (модуляцию, конкретизацию и генерализацию). В качестве грамматических трансформаций выступают

дословный перевод (или синтаксическое уподобление), грамматические замены (замены членов предложения, форм слова, частей речи) и членение предложения. Комплексные трансформации также можно именовать лексико-грамматическими. Сюда относятся экспликация (по-другому, описательный перевод), антонимический перевод и компенсация. Пример компенсации: «You could tell he was very ashamed of his parents and all, because they said "he don't" and "she don't" and stuff like that.» Перевод: «Было видно, что он стесняется своих родителей, потому что они говорили «хочут» и «хочете» и все в таком роде». Таким образом, как отмечает сам Комиссаров: «Во всех случаях в языке перевода подыскивается какое-либо средство, передающее утраченный элемент содержания оригинала».

Профессор Швейцер А. Д. предлагает делить трансформации на четыре группы:

1. Трансформации на компонентном уровне семантической валентности (замена морфологических средств лексическими, синтаксическими и пр.);
2. Трансформации на прагматическом уровне (переводческих компенсации, замена реалий на аналогичные и т.д.);
3. Трансформации, осуществляющиеся на референциальном уровне (конкретизация, генерализация, реметафоризации и т.д.);
4. Трансформации на уровне стилистическом – компрессия и расширение (компрессия и расширение).

А, к примеру Рецкер Я. И., напротив, называет лишь два типа трансформаций. Этот лингвист говорит о таких приемах их воплощения, как грамматические трансформации в виде замены частей речи или членов предложения. Лексические трансформации заключаются в конкретизации,

генерализации, дифференциации значений, антонимическом переводе, компенсации потерь, возникающих в процессе перевода, а также в смысловом развитии и целостном преобразовании.

Таким образом, можно сказать, что классификаций переводческих преобразований советских, российских и зарубежных исследователей достаточно много, и мы можем сделать вывод о том, что единой классификации типов переводческих трансформаций в современной лингвистической науке не существует. Однако все исследователи демонстрируют одинаковый набор приемов реализации переводческих трансформаций (например, грамматические и лексические). Переводчику в ходе работы над переводом необходимо прибегать к переводческим трансформациям.

В ходе дальнейшей работы мы намерены придерживаться классификации В.Н. Комиссарова, так как считаем ее наиболее полной и раскрытой, но также добавив в нее такие приемы, как добавление и опущение (Комиссаров выделяет только лексические добавления и опущения), взятые из концепции Л.С. Бархударова.

IV. Взаимоотношения автора и переводчика

Вопрос о роли личности в художественном переводе всегда стоит под острым углом и зачастую вызывает полемику у теоретиков перевода. Должен ли читатель при прочтении текста художественного перевода сталкиваться с индивидуальностью переводчика?

Профессор В.С. Виноградов считает, что парадокс в том, что индивидуальные стилевые черты переводчика при переводе

нежелательны, но неизбежны. И, напротив, А.В. Федоров, считающий, что никакого парадокса нет и "объективность перевода и сильная индивидуальность переводчика не только совместимы, но и предполагают одна другую".

Нельзя не согласиться с Т.А. Казаковой, которая отмечает, что переводчику художественных текстов общество как бы отводит роль посредника в адаптации исходного знака к условиям иноязычной культуры.

Стоит обратить особое внимание на точку зрения В.В. Сдобникова и О.В. Петровой, которые в своей работе «Теория перевода» отводят взаимоотношениям автора и переводчика особое место. При всей важности вышеупомянутых специфик художественного произведения главным все-таки остается требование передать индивидуальный стиль автора, авторскую эстетику, проявляющуюся как в самом идейно-художественном замысле, так и в выборе средств для его воплощения. Главная трудность состоит в том, что перевод часто предполагает выбор из нескольких вариантов одной и той же мысли автора, и, зачастую, переводчик ориентируется на себя, на свое понимание того, как эту мысль лучше всего выразить.

Яркий тому пример переводы стихотворений Перси Биши Шелли, выполненные Константином Дмитриевичем Бальмонтом, который переводил так, как писал бы он сам. В результате, в оригинале переводчику явно не хватает «красивости», и он решительно ее добавляет, не заботясь о том, что вступает в конфликт с авторским стилем. Там, где в оригинале сказано *лютня*, в переводе появляется *рокот лютни чаровницы*, там, где был *сон*, в переводе *роскошная нега*, и т.д. В связи с этим, по словам Корнея Ивановича Чуковского «получилось новое лицо, полу-Шелли, полу-Бальмонт — некий, я бы сказал, Шельмонт».

Прежде всего, автор и переводчик должны сотрудничать. Для полноценного перевода от переводчика требуется глубокое изучение всего творчества автора и всех обстоятельств создания переводимого произведения. «Таким образом, воссоздание в переводе образа автора во всей его индивидуальности возможно лишь в том случае, если переводчик представляет собой творческую личность с богатым личным опытом и высокой степенью адаптивности и если свой перевод он создает на основе глубочайшего проникновения в систему мировоззренческих, этических, эстетических взглядов и художественного метода автора.» [30]

Таким образом, стоит отметить, что до сих пор ведутся споры о том, насколько при переводе художественного текста должен выделяться сам переводчик. Изучив точки зрения разных лингвистов, мы пришли к выводу, что точка зрения Сдобникова и Петровой исчерпывающе отвечает на выше поставленный нами вопрос, а благодаря их наглядным примерам, мы смогли в полной мере понять, какие же взаимоотношения должны складываться во время перевода художественного произведения между автором и самим переводчиком. В нашем дальнейшем исследовании, мы будем придерживаться точки зрения данных лингвистов.

Глава II. Анализ содержания и формы перевода шекспировских сонетов

Прежде всего, стоит ознакомиться с практическим содержанием нашего исследования. За основу нашей работы мы взяли сонеты № 5, 66, 89, 116, 130, 141, 145, написанные известным английским поэтом и драматургом Уильямом Шекспиром в конце XVI века и их переводы, выполненные Самуилом Маршаком (1914г.), Модестом Чайковским(1948 г.) и Николаем Самойловым (2011г.). Уильям Шекспир (1564–1616) –

великий англоязычный писатель и драматург эпохи Возрождения, известен на весь мир благодаря своим работам, которые состоят из 38 пьес, 154 сонетов, 4 поэм и 3 эпитафий. Так как наше исследование посвящено анализу переводческих трансформаций на примерах переводов шекспировских сонетов, то рассмотрим поближе такое явление, как сонет.

Наше исследование посвящено частотности употребления переводческих трансформаций на примерах сонетов Уильяма Шекспира.

Сонет – это стихотворение из 14 строк состоящее из двух четверостиший под названием катрен и двух трёхстиший, которые называют терцетами. Чаще всего сонет пишется «французской рифмовкой» (*abba abba ccd eed*), однако принято относить к сонетам и «шекспировский сонет» или сонет с «английской рифмовкой» — *abab cdcd efef gg* (три катрена и заключительное двустишие, называемое «сонетным ключом»). Говоря о сонетах Шекспира, он настолько развил свежую в то время английскую форму сонета, что теперь она носит его имя. Сонеты повествуют о дружбе, любви признания в грехах, о раскаянии. Их принято делить на несколько тематических групп: сонеты с 1 по 26 посвящены воспеванию молодого друга; с 27 по 99 – испытанию дружбы; с 100 по 126 – торжеству возобновлённой дружбы; с 127-152 – смуглой даме; 153-154 заключительные, посвящены воспеванию любви. Впервые шекспировские сонеты перевел Н.В.Гербель в 1880г. В 1914 г. был издан более известный в наше время перевод сонетов Модестом Чайковским, братом знаменитого композитора. Позже, в 1948 г. сонеты Шекспира перевел не менее известный писатель и поэт Самуил Маршак (его перевод наиболее распространен среди остальных). Самым современным переводом считается работа «Сонеты, Гамлет», написанная Николаем Самойловым и опубликованная в 2011г.

Говоря об особенностях сонетов Уильяма Шекспира, можно отметить определенный специфичный британский юмор, прослеживаемый через эпитеты и метафоры. Во времена Шекспира чувство юмора и умение шутить считались первейшим признаком ума, а умение органично вписывать юмор в образы на терминологии и понятиях то из судебного-правовой или кредитно-финансовой практики, и наоборот, считалось высшим искусством. Более того, Уильяму Шекспиру удалось сотворить из всего вышеперечисленного 154 сонета. Главная проблематика такого юмора, выражаемого в метафорах, которая так характерна сонетам и жаргону того времени состоит, естественно, в ее переводе.

Например, в сонете 128-м, шуточном по тону, Шекспир завидует клавишам, целующим пальцы его любимой («Making dead wood more blest than living lips. Since saucy jacks so happy are in this»), и слово jack здесь использовано одновременно и в значении «клавиш(а)», и в значении «парень, малый», а слово wood означает одновременно и «дерево, деревяшка», и «инструмент». Этой игрой слов, использованной в сонете дважды каждая, шуточная интонация поддержана и проведена через все стихотворение; ничего подобного ни в одном русском переводе нет.

Или же «сонетном ключе» 130-го сонета, где слово *belied* Шекспиром использовано одновременно и в значении «оболганная», и в значении «уложенная» (в смысле «соблазненная»): *And yet, by heaven, I think my love as rare As any she belied with false compare.* («И все же, клянусь, моя любимая не хуже любой, 1/ оболганной фальшивыми сравнениями; 2/ уложенной (соблазненной) фальшивыми сравнениями».) Получается, что все эти красивые метафоры, эпитеты в сонете – не просто вранье, а приманка для «глупеньких» девушек, которая ведет «к постели». К сожалению, ни Маршак, ни Чайковский не увидели этого, однако Николаю Самойлову удалось завершить сонет красивой метафорой относительно

того, к чему велась суть сонета. В целом, в каждом шекспировском сонетном ключе крылась изюминка каждого из стихотворений - своей неожиданностью он усиливал остроумность финала. Таким образом, для того, чтобы читатель и слушатель понял истинный смысл сонета, ему нужно было дочитать сонет до конца.

Итак, сонетам Шекспира присущи такие качества, как высокая концентрация метафор, эпитетов и длинных, сложных по форме предложений. Это глубоко лирические произведения, иногда даже темные, имеющие грубоватый оттенок и обязательно с «эффектом неожиданности» в конце каждого стихотворения. Все это требует от переводчика постоянного эмоционального напряжения, истинного чувства оригинала. А для того, для того, чтобы уловить такие метафоры, надо не только кропотливо работать со словарем, но и владеть языком на уровне поэтического сознания.

Так как наше практическое исследование связано с анализом частотности употребления переводческих трансформаций на предмет шекспировских сонетов, то в ходе нашей работы было проанализировано 7 сонетов и взято из них 100 примеров переводческих трансформаций. В заключении были сделаны выводы о частотности употребления лексических, грамматических или лексико-грамматических трансформаций. За основу мы взяли концепцию В.Н. Комиссарова, дополненную классификацией Л.С. Бархударова, которая была изложена в предыдущей главе. Мы полагаем, что вместе эти концепции дополняют друг друга, так как помимо лексических и грамматических трансформаций, Комиссаров выделяет класс лексико-грамматических трансформаций, а Бархударов выделяет такие грамматические замены, как добавление и опущение (в то время, как у Комиссарова существуют только лексические добавления и опущения).

При анализе переводов мы придерживались национально-культурных особенностей описываемых реалий, соответствие перевода эмоционально-прагматическому воздействию оригинала, стихотворной форме оригинала и соответствие перевода переводческим нормам: прагматической, конвенциональной, эквивалентности, жанрово-стилистической, норме переводческой речи.

Основой нашего анализа служат сонеты Уильяма Шекспира № 5, 66, 89, 116, 130, 141, 145 и наиболее известные переводы Самуила Маршак в 1914г., Модеста Чайковского в 1948г. и самый современный перевода из ныне существующих Николая Самойлова в 2011г..

Для того, чтобы подчеркнуть переводческие особенности перевода поэтического текста, а также переводческие приемы и трансформации, мы взяли 7 сонетов и проанализировали свыше 20 переводов, где мы нашли 100 примеров переводческих трансформаций, 8 из которых мы предлагаем рассмотреть более детально:

- Рассмотрим Сонет №116, который посвящен торжеству возобновленной дружбы:

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
Let me not to the marriage of true minds Admit impediments; love is not love Which alters when it	Мешать соединенью двух сердец Я не намерен. Может ли измена Любви безмерной положить конец?	Не допускаю я преград слиянью Двух верных душ! Любовь не есть любовь, Когда она при	Нельзя создать союзу душ преград, Любовь не может трудностей бояться, С пути сбиваться, отходить назад,

<p>alteration finds, Or bends with the remover to remove.</p> <p>O no, it is an ever- fixd mark That looks on tempests and is never shaken; It is the star to every wand'ring bark, Whose worth's unknown, although his heighth be taken.</p>	<p>Любовь не знает убыли и тлена.</p> <p>Любовь - над бурей поднятый маяк, Не меркнувший во мраке и тумане. Любовь - звезда, которою моряк Определяет место в океане.</p>	<p>каждом колебанье То исчезает, то приходит вновь.</p> <p>О нет! Она незыблемый маяк, Навстречу бурь глядящий горделиво, Она звезда, и моряку сквозь мрак Блестит с высот, суля приют счастливый.</p>	<p>Под гнётом обстоятельств изменяться.</p> <p>Она, как веха раз и навсегда, Над бурями стоит неколебимо; В просторах океана, как звезда, Ведёт ладью к земле неутомимо.</p>
<p>Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks Within his bending sickle's compass come; Love alters not with his brief hours and weeks, But bears it out even to the edge of doom.</p> <p>If this be error and</p>	<p>Любовь - не кукла жалкая в руках У времени, стирающего розы На пламенных устах и на щеках, И не страшны ей времени угрозы.</p> <p>А если я не прав и</p>	<p>У времени нет власти над любовью; Хотя оно мертвит красу лица, Не в силах привести любовь к безмолвью. Любви живой нет смертного конца...</p> <p>А если есть, тогда я</p>	<p>Любовь не шут у времени в руках, Когда секирой маятник сверкает, Она не даст себя повергнуть в прах, До самой смерти сути не меняет.</p> <p>А, если, вас сонет не</p>

upon me proved, I never writ, nor no man ever loved.	лжет мой стих, То нет любви - и нет стихов моих!	не поэт, И в мире ни любви, ни счастья - нет!	убедил, То я и не писал, и не любил.
--	--	---	--

Рассмотрим примеры разных трансформаций:

1. Возьмем первые четыре строчки сонета в оригинале – это одно большое, сложное предложение. Главная мысль – автор не будет мешать соединенью верных друг другу душ, а любовь, которая в последствии изменяется – уже не любовь:

«Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments; love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.»

Рассмотрим перевод С. Маршака:

«Мешать соединенью двух сердец
Я не намерен. Может ли измена
Любви безмерной положить конец?
Любовь не знает убыли и тлена.»

А также обратим внимание на перевод М. Чайковского:

«Не допускаю я преград слиянью
Двух верных душ! Любовь не есть любовь,
Когда она при каждом колебанье
То исчезает, то приходит вновь.»

Обратимся к переводу Н.Самойлова:

«Нельзя создать союзу душ преград,
Любовь не может трудностей бояться,
С пути сбиваться, отходить назад,
Под гнётом обстоятельств изменяться.»

С точки зрения переводческих трансформаций, мы можем сказать, что С.Маршак и М.Чайковский прибегли к грамматической трансформации – синтаксическому членению, а Н.Самойлову удалось сохранить грамматическую форму первого четверостишия, то есть сохранить 1 сложное предложение, как мы можем проследить в оригинале. У С.Маршака получилось целых 3 предложения, 1 из которых – вопрос, обращенный к читателю. У М. Чайковского предложения 2, где 1 является побудительным. Н.Самойлов также прибегает к генерализации в первой строчке сонета, убрав упоминание «о себе», как о человеке, который сам не будет создавать преград, тем самым обобщая фразу «Нельзя создать союзу душ преград». С точки зрения переводческой нормы, все 3 переводчика справились с этой задачей, чего не скажешь о прагматике. Так как С. Маршак добавил слово «Измена» во вторую строчку сонета, тем самым прибегнув к еще одной переводческой трансформации, или к техническому приему – добавлению, то эмоции у читателя возникают иные, нежели при прочтении оригинала. Шекспир имеет ввиду, что, если любовь изменяется вместе с обстоятельствами, то это не любовь, а не про измену человека к другому человеку.

Таким образом, можно сделать вывод, что, в данном случае, перевод Н.Саймойлова и по форме и по прагматике наиболее приближен к оригиналу и наиболее удачен.

2. Перейдем ко второму примеру, а именно к строкам, где говорится про то, что любовь неподвластна времени и остается с нами до конца:

«Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.»

Перевод С.Маршака:

«Любовь - не кукла жалкая в руках
У времени, стирающего розы
На пламенных устах и на щеках,
И не страшны ей времени угрозы.»

Перевод М.Чайковского:

«У времени нет власти над любовью;
Хотя оно мертвит красу лица,
Не в силах привести любовь к безмолвью.
Любви живой нет смертного конца...»

Перевод Н.Самойлова:

«Любовь не шут у времени в руках,
Когда секирой маятник сверкает,
Она не даст себя повергнуть в прах,
До самой смерти сути не меняет.»

Здесь можно проследить множество разных трансформаций, а именно С.Маршак прибегнул к лексическо-грамматической трансформации-компенсации, заменив тем самым «Time's fool» (шут времени) на куклу жалкую в руках. М.Чайковский использовал грамматическую трансформацию – членение, а также к лексико-семантической замене – модуляции, ведь в строках Шекспира мы можем проследить такие слова, как «губы, как розы» и «щечки алые, словно цветы», а у М.Чайковский обобщил фразой «краса лица», тем самым придав ей смысловое развитие. Н.Самойлов снова сохранил грамматическую структуру четверостишия, но обратился к опущению, тем самым пожертвовав такими важными деталями, как описание цветущих губ и щек, которые по воле судьбы попадают под влияние времени. Таким образом нормы и прагматика перевода в равной степени сохранена у всех троих переводчиков, однако благодаря тому, что С.Маршаку удалось оставить сравнение «Времени» с предметом, а также сохранил главные элементы четверостишия, можно сказать, что его перевод в данном примере лучше.

Таким образом, проанализировав весь сонет в целом, мы можем сказать, что всем трем поэтам-переводчикам удалось сохранить рифмику, строфику, смысл (форму), а самое главное – прагматику сонета. Однако, перевод Н.Самойлова мы выделим в большей степени,

так как он максимально точно приближен к оригиналу с точки зрения формы и лексики.

Что касается переводческих трансформаций, то, подводя итоги, можно сделать вывод о том, что чаще всего переводчики данного сонета прибегали к членению, опущению и добавлению. В меньшей степени С.Маршак, М.Чайковский и Н.Самойлов прибегали к компенсации и модуляции.

• Рассмотрим полностью следующий интересный с грамматической точки зрения Сонет №66:

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
<p>Tired with all these, for restful death I cry: As to behold desert a beggar born, And needy nothing trimmed in jollity, And purest faith unhappily forsworn,</p> <p>And gilded honour shamefully misplaced,</p>	<p>Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж Достоинство, что просит подаянья, Над простотой глумящуюся ложь, Ничтожество в роскошном одеянье,</p> <p>И совершенству ложный приговор, И девственность,</p>	<p>Томимый этим, к смерти я взываю; Раз что живут заслуги в нищете, Ничтожество ж - в веселье утопая, Раз верность изменяет правоте,</p> <p>Раз почести бесстыдство награждают,</p>	<p>Устав, взываю к Смерти: Ты – отрада! Достоинство в лачуге родилось, А жалкое ничтожество в нарядах От веры предков злобно отреклось,</p> <p>И почести воздают не по заслугам, И девственность в</p>

<p>And maiden virtue rudely strumpeted, And right perfection wrongfully disgraced, And strength by limping sway disabl'd,</p>	<p>поруганную грубо, И неуместной почести позор, И мощь в плену у немощи беззубой,</p>	<p>Раз девственность вгоняется в разврат, Раз совершенство злобно унижают, Раз мощь хромые силы тормозят,</p>	<p>борделях продают, И совершенство, опозорив в слухом, Из силы, правя, немошь создают,</p>
<p>And art made tongue-tied by authority, And folly (doctor- like) controlling skill, And simple truth miscalled simplicity, And captive good attending captain ill:</p>	<p>И прямоту, что глупостью слывет, И глупость в маске мудреца, пророка, И вдохновения зажатый рот, И праведность на службе у порока.</p>	<p>Раз произвол глумится над искусством, Раз глупость знанья принимает вид, Раз здравый смысл считается безумством, Раз что добро в плену, а зло царит –</p>	<p>И власть лишила голоса искусство, И знаниями блажь руководит, И дурью честность нарекло холуйство, И зло добру прислуживать велит.</p>
<p>Tired with all these, from these would I be gone, Save that, to die, I leave my love alone.</p>	<p>Все мерзостно, что вижу я вокруг... Но как тебя покинуть, милый друг!</p>	<p>Я, утомленный, жаждал бы уйти, Когда б тебя с собой мог унести!</p>	<p>Устав, позвал бы Смерть я раньше срока, Нет сил оставить друга одиноким.</p>

3. Рассмотрим примеры большого количества трансформаций в данном примере:

Для начала, обратим внимание на то, что сонет в оригинале состоит из 1 сложного по форме предложения. Сонет посвящен несправедливости в жизни. Возьмем первые 4 строчки:

«Tired with all these, for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,»

Обратим внимание на перевод С. Маршака:

«Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,»

А также рассмотрим перевод М. Чайковского:

«Томимый этим, к смерти я взываю;
Раз что живут заслуги в нищете,
Ничтожество ж - в веселье утопая,
Раз верность изменяет правоте,»

Обратимся к переводу Н. Самойлова:

«Устав, взываю к Смерти: Ты – отрада!

Достоинство в лачуге родилось,

А жалкое ничтожество в нарядах

От веры предков злобно отреклось,»

Прежде всего хотелось бы отметить, что только М. Чайковскому удалось сохранить грамматическую форму сонета (весь сонет – 1 предложение). С. Маршак и Н. Самойлов прибегли к грамматической трансформации – членению. У Маршака получилось 4 предложения, где 1 является побудительным, у Самойлова – 3 предложения, 1 из которых также является побудительным. Маршак прибегает к таким трансформациям, как опущение, убрав из первой строчки слово «устав» (устав от несправедливости), а также к добавлению, добавив в сонет слова «видеть невтерпеж» и к модуляции, заменив слово «чистейшая вера» на «простоту». Чайковский использует морфологическую замену (грамматическая переводческая трансформация), изменив «нищими родились» на «живут в нищете», тем самым заменив определение в обстоятельство места. Кроме того, Чайковский прибегает к компенсации, заменяя последнюю строчку 1 четверостишия «от чистейшей веры злобно отреклись» на «верность изменяет правоте». Самойлов максимально приблизился к оригиналу с точки зрения лексических единиц, используя лишь добавление в первой строчке «отрада» и в последней добавил слово «предков», а также прибегает к компенсации изменив «нищими родились» на «в лачуге родилось».

В данном примере перевод Н. Самойлова по прагматике, форме и лексике наиболее приближен к оригиналу, и, соответственно наиболее удачен.

4. Перейдем к четвертому примеру и строкам о том, где Шекспир перечисляет то, что он считает несправедливым:

«And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,»

Перевод С. Маршака:

«И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,»

Перевод М. Чайковского:

«Раз почести бесстыдство награждают,
Раз девственность вгоняется в разврат,
Раз совершенство злобно унижают,
Раз мощь хромые силы тормозят,»

Перевод Н. Самойлова:

«И почести воздают не по заслугам,
И девственность в борделях продают,

И совершенство, опозорив в слухом,
Из силы, правя, немощь создают,»

В данном четверостишии мы можем проследить множество трансформаций, а именно все поэты-переводчики прибегли к опущению в первой строчке второго четверостишия, полностью опустив слово «позолоченные» (почести). Маршак прибегнул к компенсации, заменив «слабую власть» на «немощь беззубую», а также переставил местами 1 и 3 строчки. Чайковскому удалось приблизиться к оригиналу с точки зрения лексики, прибегая лишь к компенсации, заменив союз «и» на союз «раз», а также к морфологической замене, упоминая, что сами «почести бесстыдство награждают» тогда, когда в оригинале сказано, что жизнь или же другие люди «почести оказывают недостойным». Самойлов смог максимально приблизиться к оригиналу, используя лишь добавление «бордели» во 2 строчке 2 четверостишия.

В данном примере мы можем сделать вывод о том, что Самойлову снова удалось по всем критериям осуществить перевод удачнее других поэтов-переводчиков.

5. Рассмотрим 3 четверостишие данного сонета:

«And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:»

Перевод С. Маршака:

«И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.»

Перевод М.Чайковского:

«Раз произвол глумится над искусством,
Раз глупость знания принимает вид,
Раз здравый смысл считается безумством,
Раз что добро в плену, а зло царит – »

Переводу Н.Самойлова:

«И власть лишила голоса искусство,
И знаниями блажь руководит,
И дурью честность нарекло холуйство,
И зло добру прислуживать велит»

В данных строчках можно в основном встречается компенсация. Маршак заменяет слово «искусство» на «вдохновение» (он также переставил местами все строчки) и изменяет словосочетание «элементарную правду» на «прямоту» (все – компенсация). Чайковский заменяет слово «власть» на «произвол» в 1 строчке (компенсация). Самойлов прибегает к добавлению, используя слово «холуйство», которое означает неадекватное восхваление. Данное слово будет осложнять понимание современного читателя, так как оно устарело.

В данном примере М. Чайковскому удалось сохранить прагматику, форму и рифмику четверостишия наиболее лучшим способом, так как он не менял местами строчки и все использованные им слова понятны для современного читателя.

6. Рассмотрим последние 2 строчки данного сонета, посвященные отреченности и любви:

«Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.»

Перевод С. Маршака:

«Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!»

Перевод М. Чайковского:

«Я, утомленный, жаждал бы уйти,
Когда б тебя с собой мог унести!»

Перевод Н.Самойлова:

«Устав, позвал бы Смерть я раньше срока,
Нет сил оставить друга одиноким.»

С. Маршак снова опускает слово «устав» (эмоциональное состояние, которое хотел передать Шекспир), тем самым прибегнув к опущению, а также к добавлению, вставив в первую строчку фразу «что

вижу я вокруг». Спорный момент на счет обращения «my love». Скорее всего, в данном случае имеется ввиду обращение Шекспира к другу, так как все 154 сонета разделены на подразделы о воспевании друга, отчуждении, горечи разлуки и первых разочарованиях. Сонет №66 посвящен нарастающей меланхолии и отчуждению, но далее следуют сонеты, которые посвящены торжеству возобновленной дружбы. Таким образом, С. Маршак правильно прибегает к компенсации, заменяя обращение «моя любовь» на «милый друг». Чайковский прибегает к модуляции, показав тем самым следствие того, что автор «не уйдет на тот свет», пока его друг жив и здоров. Также Чайковский прибегает к опущению, не используя такие слова, как «мой», «милый», «друг» и т.д. Самойлов прибегает к компенсации, заменив вторую часть 1 строки на «позвал бы Смерть я раньше срока», тем самым осуществляя красивую метафору. Еще одна компенсация в данных строчках – это «друг», а не «моя любовь».

Исходя из анализа переводов сонета, нормы и прагматика перевода в данном примере в большей степени сохранены у Николая Самойлова, а благодаря его красивой метафоре, сонет приобретает более глубокое действие на читателя.

Таким образом, проанализировав весь сонет и его переводы, мы можем отметить, что всем трем поэтам-переводчикам удалось сохранить форму сонета, соблюсти все нормативные правила поэтического перевода, а главное – сохранить прагматику сонета. Перевод Н.Самойлова мы выделим в большей степени, потому что ему удалось максимально приблизиться к сонету оригинала с лексической и смысловой точек зрения, не нарушив при этом рифмику и строфику сонета.

Что касается переводческих трансформаций, то, подводя итоги, можно сделать вывод о том, что чаще всего переводчики сонета №66 прибегали к членению, опущению и компенсации. В меньшей степени С.Маршак, М.Чайковский и Н.Самойлов прибегали к добавлению и модуляции.

- Рассмотрим еще один сонет №145. Его выбор обусловлен нахождением одной грубой ошибки в переводе одного из поэтов:

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
<p>Those lips that Love's own hand did make Breathed forth the sound that said 'I hate' To me that languish'd for her sake; But when she saw my woeful state, Straight in her heart did mercy come, Chiding that tongue that ever sweet</p>	<p>Я ненавижу, - вот слова, Что с милых уст ее на днях Сорвались в гнев. Но едва Она заметила мой страх, - Как придержала язычок, Который мне до этих пор</p>	<p>Ее уста - дитя любви Произнесли: "Я ненавижу" Моей измученной груди. Но, заглянув мне в сердце ближе, Ей жалость в сердце вдруг сошла, А с жалостью упрек устам,</p>	<p>Для ласки созданные губы, Кривясь, сказали: «ненавижу». В лицо мне выдохнули грубо, Смертельно был на них обижен. Она, заметив моё горе, Тотчас на милость гнев сменила,</p>

<p>Was used in giving gentle doom, And taught it thus anew to greet:</p> <p>'I hate' she altered with an end, That follow'd it as gentle day Doth follow night, who like a fiend From heaven to hell is flown away;</p> <p>'I hate' from hate away she threw, And saved my life, saying 'not you'.</p>	<p>Шептал то ласку, то упрек, А не жестокий приговор.</p> <p>"Я ненавижу", - присмирив, Уста промолвили, а взгляд Уже сменил на милость гнев, И ночь с небес умчалась в ад.</p> <p>"Я ненавижу", - но тотчас Она добавила: "Не вас!"</p>	<p>Привыкшим к ласковым словам. И снова так она рекла:</p> <p>"Я ненавижу...", но кого Не назвала, и светлый день, Прогнав ужасной ночи тень, Вдруг озарил мое чело:</p> <p>"Я ненавижу... не тебя!" - Шепнула, жизнь мне возвратя.</p>	<p>И фразу в жёстком приговоре Сказать по - новому решила.</p> <p>Смягчила слово «ненавижу», К нему добавив окончанье, Чем показала, что увижу Я после ночи дня сиянье.</p> <p>Сказала тихо, не грубя: «Я ненавижу не тебя.»</p>
--	--	---	--

7. Обратим внимание на первое четверостишие данного сонета:

«Those lips that Love's own hand did make
Breathed forth the sound that said 'I hate'
To me that languish'd for her sake;
But when she saw my woeful state,»

Рассмотрим перевод С. Маршака:

«Я ненавижу, - вот слова,
Что с милых уст ее на днях
Сорвались в гневе. Но едва
Она заметила мой страх,-»

А также обратим внимание на перевод М.Чайковского:

«Ее уста - дитя любви
Произнесли: "Я ненавижу"
Моей измученной груди.
Но, заглянув мне в сердце ближе,»

Обратимся к переводу Н.Самойлова:

«Для ласки созданные губы,
Кривясь, сказали: «ненавижу».
В лицо мне выдохнули грубо,
Смертельно был на них обижен.»

Данный сонет посвящен любви Шекспира к смуглой даме (в других изученных нами сонетах описывается ее темная кожа). Сонет состоит из 1 предложения. Все поэты-переводчики прибегли к членению. Маршак разделил сонет на 4 предложения, 1 из которых является побудительным, у Чайковского также получилось 3 предложения, а у Самойлова целых 5 предложений. С. Маршак поменял местами 2 первые строчки в данном четверостишии, а также воспользовался такими трансформациями, как опущение, не упомянув

образ губ, которые сотворила любовь. Он обозначил губы просто «милыми». Также данный переводчик прибегнул к добавлению, обозначив временные рамки «на днях», которые совсем не упоминаются в оригинале. К тому же Маршак нарушает прагматическое воздействие на читателя, добавляя слова «сорвались в гнев». Про то, как выглядела спутница автора во время произнесения слов «я ненавижу» не говорится на протяжении всего сонета. В оригинале после этих слов даже не стоит восклицательный знак (к тому времени восклицательный знак уже был использован в Англии при письме). М. Чайковский прибег к модуляции, используя слова «дитя любви», как следствие того, что руки любви могут сотворить дитя любви. Получилось очень красивая метафора. Также М. Чайковский воспользовался компенсацией, заменив фразу «тосковавшему по ней» на «измученную грудь». Самойлов прибег к опущению, не упомянув про любовь, а также к добавлению «кривясь», что также, как и у Маршака портит впечатление о спутнице автора. В конце четверостишия Самойлов добавляет фразу «смертельно был на них обижен», используя при этом такую трансформацию, как добавление.

В данном четверостишии, М. Чайковскому в большей степени удалось сохранить прагматику и форму. Его перевод в данном случае наиболее удачен.

8. Рассмотрим следующие строки сонета №145:

«I hate' she altered with an end,
That follow'd it as gentle day
Doth follow night, who like a fiend

From heaven to hell is flown away;»

Перевод С. Маршака:

«"Я ненавижу", - присмирив,
Уста промолвили, а взгляд
Уже сменил на милость гнев,
И ночь с небес умчалась в ад.»

Перевод М. Чайковского:

«"Я ненавижу..." , но кого
Не назвала, и светлый день,
Прогнав ужасной ночи тень,
Вдруг озарил мое чело:»

Перевод Н.Самойлова:

«Смягчила слово «ненавижу»,
К нему добавив окончанье,
Чем показала, что увижу
Я после ночи дня сиянье.»

Прежде всего, хотелось бы сказать о том, что на протяжении всего четверостишия прослеживается метафора о том, что после слов «я ненавижу» последовало окончание, которое будто ласковый день, что следует за ночью в виде злого духа, который в свою очередь с небес уносится в ад. Маршаку не удалось в полной мере раскрыть данную метафору, так он прибегнул к добавлению, добавив фразу «взгляд уже

сменил на милость гнев». В данном сонете не говорится про вспышки гнева, скорее в начале сонета говорится про надменность его спутницы, но потом она поняла, глядя на опечаленного спутника (в данном случае Шекспира), что ее уста, привыкшие дарить только ласку, произнесли на этот раз что-то не то, а далее описываются счастливые чувства автора. Чайковский допустил в данном четверостишии фатальную ошибку, он изменил рифмику оригинала. Таким образом, он изменил форму стихотворения. Что касается переводческих трансформаций, то здесь Чайковский прибег к опущению половины метафоры, а также к добавлению, добавив фразу «вдруг озарил мое чело». Самойлов максимально приблизился к оригиналу, упомянув про окончание фразы «я ненавижу» и прибегнул к добавлению о том, что спутница сама показала автору сиянье.

В итоге, Самойлов выполнил наиболее приближенный перевод по отношению к оригиналу. Прагматика, практически вся лексика и форма данного четверостишия были сохранены.

Таким образом, проанализировав весь сонет, мы можем отметить перевод Н. Самойлова в большей степени, так как он не нарушил прагматику, смысл (форму), строфику и рифмику сонета. К сожалению, у Маршака было слишком много добавлений «от себя», а Чайковский нарушил форму сонета.

С точки зрения переводческих трансформаций, то, подводя итоги, можно сделать вывод о том, что чаще всего переводчики данного сонета прибегали к опущению и добавлению. В меньшей степени С.Маршак, М.Чайковский и Н.Самойлов прибегали к компенсации и модуляции.

Заключение

Подводя итоги, стоит отметить, что в лингвистической теории перевода предостаточно нерешенных проблем, а ко многим концепциям в таких областях, как эквивалентность, прагматика художественного перевода, переводческие трансформации и норма перевода не существует единого подхода.

В ходе нашего теоретического исследования, мы проанализировали литературу на предмет художественного стиля, способов его перевода, классификации эквивалентности перевода, взгляды ученых-лингвистов на понятие прагматики в художественной литературе и ее сохранении при переводе, рассмотрели понятие нормы перевода и ее проблематику, а также взаимоотношения автора и переводчика при переводе художественного текста. Кроме того, мы подробно изучили поэтический стиль, особенности и проблематику его перевода, а в заключении мы рассмотрели наиболее известные точки зрения относительно переводческих трансформаций и их использования при работе с переводом художественных и поэтических текстов.

Итак, художественный стиль является стилем литературы и охватывает такие жанры как эпос, лирику и драму, поэтому художественный стиль сам по себе является искусством. Соответственно, художественный перевод – это и есть своего рода искусство. Переводчик здесь выступает в роли писателя-исследователя, который изучает новую культуру, погружается в другую эпоху и знакомится с новым автором, повествуя об этом на языке будущего читателя. Благодаря ранее изученной нами теоретической литературе,

мы можем сделать вывод о том, что преступая к переводу художественного текста, переводчику нужно учитывать такие особенности художественного стиля, как наличие внешней части, которая включает в себя культуру, быт, эпоху, авторский стиль и, в целом, виденье на вещи и т.д., а также внутреннюю, включающую в себя стилистические фигуры, тропы, диалекты, жаргон, образность слов и конечно эстетическо-эмоциональную окраску, то есть прагматику.

Все вышеперечисленное нами в равной степени относится и к переводу поэзии. Однако переводчик здесь проявляет в себя в роли поэта. По словам многих литературоведов, поэзия – глубинное понимание национального характера и культуры определенного народа. Любая поэзия несет в себе национальный колорит, глубокую образность слов, которая проявляется в стихотворной форме. Поэтому при переводе поэзии, переводчику необходимо учитывать то, что поэтическим текстам характерны такие особенности, как ритмика, строфика, рифмика и метрика, которые являются строительной основой для любого стихотворения. К сожалению, при переводе все стихотворные компоненты сохранить невозможно, в связи с расхождением систем стихосложений в языках, и переводы поэтических текстов могут лишь бесконечно сближаться друг с другом. Говоря о внешней части стихотворения, тут для переводчика необходимо сохранить форму стихотворения, т.е. строфику и рифмику, во внутренней, так же как и в любом художественном тексте – главное сохранить прагматику и смысловые элементы в той степени, в которой возможно.

Для осуществления адекватного художественного перевода переводчику необходимо обладать определенным талантом к письму и

написанию стихотворений (если он работает с поэзией), знаниями культуры, эпохи и национальных особенностей той страны и языка, с которыми он имеет дело. Немаловажно и отношения автора и переводчика, так как переводчик должен разделять позиции автора, сотрудничать с ним и ни в коем случае не показывать свой образ в тексте перевода. А для того, чтобы передать прагматику текста во всей ее красе, переводчику нужно прибегать к переводческим трансформациям, которые в свою очередь сохранят эквивалентность текста, его прагматику и не нарушат нормы перевода.

Таким образом, хотелось бы отметить, что существует огромное количество разных точек зрения и концепций относительно критериев адекватного перевода и путей его достижения. В ходе исследования мы придерживались точки зрения В.Н. Комиссарова на понятие и сущность категории эквивалентности художественного перевода, точки зрения А. Нойберта на понятие прагматического потенциала в художественном тексте. Кроме того, мы опирались на точку зрения В.Н. Комиссарова относительно критериев оценок качества перевода и нормы перевода. Что касается поэтического перевода и его проблематики, взаимоотношений автора и переводчика, то здесь мы опирались на точку зрения В.В. Сдобникова и О.В. Петровой. Говоря о таком важном аспекте, как переводческие трансформации, то в его основу легла концепция В.Н. Комиссарова, дополненная техническими приемами из системы Л.С. Бархударова.

Благодаря концепциям, которые мы заимствовали из теоретических исследований, мы смогли осуществить практический анализ.

В ходе практического анализа, нами был рассмотрен 21 перевод 7 сонетов Уильяма Шекспира. Переводы выполнены тремя поэтами-переводчиками: Самуилом Маршаком, Модестом Чайковским и Николаем Самойловым. Целью нашей практической работы являлся анализ особенностей переводов данных трех поэтов-переводчиков, а также рассмотрение частотности употребления переводческих трансформаций.

Подводя итоги, стоит отметить, что использование переводческих трансформаций было вызвано различием языков на лексическом, грамматическом и фонетическом уровнях. Говоря об английском и русском языке, а также их стихосложении, стоит упомянуть прямой порядок слов в предложении, который характерен английскому языку и не характерен для русского. Говоря о трудностях перевода поэзии данных языков, то здесь осложняющим моментом является средняя длина слов (в русском – 2,24 слога, когда в английском только 1,22). В связи с культурными и бытовыми различиями, у рассматриваемых нами языков существует множество расхождений. Например, у англичан слово «мох» ассоциируется с богатством, в то время как у россиян это слово ассоциируется с травой в лесу, а иногда даже плесенью.

В целом, факт наличия большого количества переводческих трансформаций доказывает стремление переводчиков максимально приблизиться к стихотворениям оригинала и наиболее полно передать их прагматику, стараясь сохранить при этом особенности авторского стиля и эпоху того времени (конец XVI века).

Опираясь на 100 переводческих трансформаций, выявленных нами в 21 переводе сонетов Шекспира, мы можем сделать следующий вывод: самым частым техническим приемом является компенсация, далее идут

добавление и синтаксическое членение. Реже всего переводчики прибегали к морфологическим заменам и генерализации. Говоря о компенсации (замена единицы ИЯ на единицу перевода ПЯ являющийся в заданном контексте ее синонимом), стоит упомянуть, что именно этот прием зачастую используется в переводе стихотворений, так как он «восполняет» утраченный смысл (при переводе единицы ИЯ в оригинале), и, в целом, содержание оригинала воспроизводится с большей полнотой. Получается, что все трое переводчиков одинаково активно пользовались данной лексико-грамматической трансформацией. В итоге, стоит отметить, что С. Маршак чаще всего прибегал к добавлению и компенсации, М. Чайковский – к компенсации и модуляции, а Н. Самойлов в равной степени прибегал к добавлению, опущению и компенсации. Также все поэты-переводчики обращались к грамматическому приему – членению, так как большое количество сонетов Шекспира состоит из 1 сложного предложения. Благодаря членению предложений переводчики стремились подчеркнуть важность лексических и ременных форм, а также смысловых элементов.

Результаты нашего исследования частотности употребления переводческих трансформаций показали, что все переводчики наиболее часто прибегали к приемам компенсации и добавлению. Реже всего данные поэты-переводчики обращались к приемам генерализации и морфологическим заменам. (см. Приложение)

Ниже представлена диаграмма общего соотношения переводческих трансформаций:



Проанализировав 100 случаев переводческих трансформаций, мы полагаем, что прием компенсации и модуляции использовался для преодоления контекстуальных несоответствий, в связи с высокой образностью, большим количеством метафор и эпитетов в оригинале, к добавлению переводчики прибегали для того, чтобы добавить элементы смысла, которые оставались невыраженными (подразумеваемыми) в оригинале, опущение, соответственно, для опущения слов, значения которых русскому читателю были бы несущественны или же непонятны. Использование такой грамматической трансформации, как членение говорит о ряде больших предложений со сложными конструкциями в оригинале и стремлении переводчиков к подчеркиванию необходимых логических и временных связей между фрагментами (однако переводчику Николаю Самойлову зачастую удавалось не потерять смысл и при этом сохранить 1 большое предложение, как в оригинале у Шекспира, при этом сохранить важный прагматический уровень сонета.)

Говоря о выражении мыслей и чувств автора, стоит отметить, что не всем переводчикам удалось в полной мере передать эстетическо-эмоциональный уровень сонетов. Как уже упоминалась выше, шекспировские сонеты наполнены глубокой лирикой, различными метафорами, сравнениями и эпитетами, а также имеют зачастую темную окраску. Перевод С. Маршака зачастую характеризуется излишним романтизмом, легкостью и светлой окраски сонетов, что зачастую нарушало прагматику сонетов. А также переводу Маршака присуще такое качество, как возведение конкретного в абстрактное. М. Чайковский же, наоборот, в своих переводах стремился к максимальной точности, уделял внимание деталям такое большое внимание и, зачастую опускал многие другие немаловажные элементы смысла. Н. Самойлову удалось воссоздать в равной степени образность, конкретику, стилистику и прагматику сонетов.

Рассматривая сохранение ритмики, прежде всего, нужно учитывать относительную краткость произношения английской речи по сравнению с русской (примерно в 1,5 раза), поэтому в русских переводах следовало бы ожидать еще большего количества переносов, однако тенденция оказалась обратной: в переводах Маршака количество переносов меньше, чем в переводах М. Чайковского и Н. Самойлова. Это связано с тем, что все переводы Чайковского и Самойлова выполнены пятистопным ямбом с чередованием мужской и женской рифм, что, по сравнению с оригиналом, давало всего 6–8 лишних слогов, и количество переносов возросло. В переводах Маршака примерно четверть сонетного цикла была переведена пятистопным ямбом только с мужскими рифмами, что и привело к уменьшению количества переносов.

Таким образом, Чайковскому и Самойлову удалось наиболее приблизиться к ритмике оригинала, нежели Маршаку. Строфика же была сохранена у всех переводчиков в равной степени. Говоря о рифмике, в сонете №145 Чайковский нарушил рифму, и, вместо привычной нам abab, перевел ее, как abba.

В целом, стоит отметить, что все переводческие трансформации служат для ясности и неповторимости оригинала, поэтому наличие их большого количества в переводах говорит о том, что все переводчики старались, как можно точнее передать культурно-временные особенности шекспировских сонетов и как можно глубже передать эстетику, эмоции и прагматику стихотворений.

В результате проведенного анализа, мы делаем вывод о том, что современный перевод **Николая Самойлова** является самым удачным среди остальных, так как Н.Самойлову удалось сохранить форму, прагматическую окраску, а также смысл и главные элементы во всех рассмотренных нами сонетах величайшего английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира.

Список литературы

1. Алякринский О. А. Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика / под ред. Л. С. Бархударова. – М., 1982. – С. 20–33.
2. Аристов Н.Б. Основы перевода. / Н.Б. Аристов. - М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1959.-264 с.
3. Ахмадулина Б. А. Стихотворение, подлежащее переводу // Перевод – средство взаимного сближения народов / сост. А. А. Клышко. – М., 1987. – С. 456–459.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. – М.: «Международные отношения», 1975. – 240 с.
5. Бархударов Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика / под ред. Л. С. Бархударова. – М., 1984. – Вып. 21. – С. 38–48.
6. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. - 224 с.
7. Гальперин А.И. Очерки по стилистике английского языка/ А.И. Гальперин. – М.: Высшая Школа, 1978. – 458с.
8. Гачечиладзе Г. Стихосложение и поэтический перевод // Поэтика перевода. / Г. Гачечиладзе. – М., 1988. – С. 88–99.
9. Гончаренко С. Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод // Поэтика перевода. / С.Ф. Гончаренко – М., 1988. – С. 100–111.

10. Гумилев Н. С. Переводы стихотворные // Перевод – средство взаимного сближения народов / сост. А. А. Клышко – М., 1987. – С. 78–82.
11. Казакова Т. А. Практические основы перевода. / Т.А. Казакова – СПб.: Издательство Союз, 2001. – 319 с.
12. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода / В.Н. Комиссаров. – М.: ЧеРо, 2009. – 136 с.
13. Комиссаров В. Я., Рецкер Я.И., Тархов В.И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Ч. II: Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. - М., 1965. – 287 с.
14. Левицкая Т.Р. Проблемы перевода: на материале современного английского языка. / Т.Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М., 1976. – 203с.
15. Левицкая Т.Р. Пособие по переводу с английского языка на русский / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман. – М.: Высшая школа, 1973.
16. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 398 с.
17. Лозинский М. Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов / сост. А. А. Клышко. – М., 1987. – С. 91–106.
18. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
19. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. / Р.К. Миньяр-Белоручев. – М.: Московский Лицей, 1996. – 298с.
20. Мультитран [Электронный ресурс]: электронный словарь. – URL: <http://www.multitran.ru/>
21. Найда Ю. А. К науке переводить / А.Ю. Найда, - 1964.
22. Николай Самойлов/ Сонеты Шекспир современный перевод // URL: <http://www.proza.ru/2011/01/22/1360>

23. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей. / А. Нойберт. – М.: Международные отношения, 1978.
24. Перевод и интерпретация текста / Ин-т языкознания АН СССР. Пробл. группа «Теория перевода», Одес. гос. ун-т им. И.И. Мечникова. - М., 1988. - 226 с.
25. Петрова О.В. Введение в теорию и практику перевода. / О.В. Петрова. – М.: АСТ, 2007. - 96 с.
26. Поэтика перевода / Сост. Гончаренко С.Ф. - М.: Радуга, 1988. - 236 с.
27. Проблемы перевода текстов разных типов. - М.: Наука, 19 б 158 с.
28. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. / Я.И. Рецкер. – М., 1974. – 215 с.
29. Рябова М.Ю. Теория художественного перевода в России: (X-XX вв.) / М.Ю. Рябова. – Кемер. гос. ун-т. Каф. теории и практики перевода. -Кемерово, 1999. -91 с.
30. Сдобников В.В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М.: АСТ, 2006. – 448 с.
31. Сонеты Уильяма Шекспира, перевод М. Чайковский. // URL: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_sonnets19.txt
32. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. / Б. В. Томашевский. - Л., 1959. - 535 с.
33. Томашевский Б. В. Стих и язык. / Б. В. Томашевский. - М.-Л., 1952. - 379 с.
34. Уильям Шекспир. Сонеты (подстрочный перевод А.Шаракшанэ) // URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/sonets-sharakshane-podstr.txt>

35. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. / А.В. Федоров. – М., 1983. - 303 с
36. Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты). / Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1997. – 197 с.
37. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. / А.Д. Швейцер. – М.: МОСКВА "НАУКА", 1988. – 212с
38. Шекспир В. Сонеты / пер. С. Я. Маршака // Шекспир В. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. М.: Л. Гослитиздат, 1949. – С. 517–596.
39. Эткинд Е. Поэзия и перевод / Е. Эткинд. – М.: Советский писатель, 1963. – 431 с.
40. Enkvist, N. E. Linguistic Stylistics. - The Hague-Paris, 1973. – 179с.
41. «William Shakespeare: Sonnets». – Global Language Resources, Inc., 2001. – 156 с.

Приложение

Сонет №5

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
<p>Those hours that with gentle work did frame The lovely gaze where every eye doth dwell Will play the tyrants to the very same, And that unfair which fairly doth excel;</p> <p>For never-resting time leads summer on To hideous winter and confounds him there, Sap checked with frost and lussy leaves quite gone, Beauty o'ersnowed</p>	<p>Украдкой время с тонким мастерством Волшебный праздник создает для глаз. И то же время в беге круговом Уносит все, что радовало нас.</p> <p>Часов и дней безудержный поток Уводит лето в сумрак зимних дней, Где нет листвы, застыл в деревьях сок, Земля мертва и белый плащ на ней.</p>	<p>Те самые часы, что нам родят Прелестный лик, чарующий все взгляды, Как злой тиран в тиши готовят яд, Чтоб смыть с лица блеск вешнего наряда.</p> <p>Ведь время неустанно гонит лето К убожеству уродливой зимы, Где снегом все, как саваном одето, Где листья и цветы - добыча тьмы.</p>	<p>То время, что ваяло облик твой, Таким, что он притягивает взгляды, Расправится с твоею красотой, Не будет ни отсрочки, ни пощады, Неутомимый времени поток Во мраке зимней стужи губит лето: Сорвав листву и заморозив сок, Пустую землю красит белым цветом.</p>

<p>and bareness every where:</p> <p>Then were not summer's distillation left A liquid prisoner pent in walls of glass, Beauty's effect with beauty were bereft, Nor it nor no remembrance what it was.</p> <p>But flowers distilled, though they with winter meet, Leese but their show; their substance still lives sweet.</p>	<p>И только аромат цветущих роз - Летучий пленник, запертый в стекле, - Напоминает в стужу и мороз О том, что лето было на земле.</p> <p>Свой прежний блеск утратили цветы, Но сохранили душу красоты!</p>	<p>Когда в стенах хрустального фиала Не жил бы вешний запах и зимой, То сладость бы его не оживала, И память бы о нем была немой.</p> <p>Но, извлеченный из цветов, зимою Хранит он хоть на вид - их суть собою.</p>	<p>Лишь тот, кто зрелой розы аромат За каплей каплю соберёт весною И слив в сосуд , усиленным стократ, Спасёт его от гибели зимою.</p> <p>Теряя плоть, замёрзшие цветы В духах оставят сущность красоты.</p>
---	--	--	--

Сонет №89

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
---------------------	-----------	---------------	------------

<p>Say that thou didst forsake me for some fault, And I will comment upon that offence; Speak of my lameness, and I straight will halt, Against thy reasons making no defence.</p>	<p>Скажи, что ты нашла во мне черту, Которой вызвана твоя измена. Ну, осуди меня за хромоту - И буду я ходить, согнув колено.</p>	<p>Скажи, что я виновен - без протеста Я стану в этом уверять других; Скажи, что хром - и я не сдвинусь с места, Не возражая против слов твоих.</p>	<p>Скажи, что вынуждал тебя страдать, Начну себя винить за прегрешенья, Хромым ославишь - стану ковылять, Приму покорно все твои решенья.</p>
<p>Thou canst not (love) disgrace me half so ill, To set a form upon desird change, As I'll myself disgrace, knowing thy will: I will acquaintance strangle and look strange,</p>	<p>Ты не найдешь таких обидных слов, Чтоб оправдать внезапность охладенья, Как я найду. Я стать другим готов, Чтоб дать тебе права на отчужденье.</p>	<p>Не можешь ты меня унизить боле, Придать мрачнее вид делам моим, Чем я. И вот, твоей покорный воле, Я притворюсь тебе совсем чужим.</p>	<p>Не можешь так меня оклеветать, Чтоб я не оправдал твою измену, Покорно буду волю исполнять, Не прокляну, когда найдёшь замену:</p>
<p>Be absent from thy walks, and in my tongue Thy sweet belovd</p>	<p>Дерзну ли о тебе упомянуть? Считать я буду память</p>	<p>Я стану избегать возможной встречи, И имя столь любимое твое</p>	<p>Случайно встретив буду как чужой, Язык забудет сладостное имя,</p>

<p>name no more shall dwell, Lest I (too much profane) should do it wrong, And haply of our old acquaintance tell.</p> <p>For thee, against myself I'll vow debate, For I must ne'er love him whom thou dost hate.</p>	<p>вероломством И при других не выдам как-нибудь, Что мы старинным связаны знакомством.</p> <p>С самим собою буду я в борьбе: Мне тот враждебен, кто не мил тебе!</p>	<p>Я исключу из повседневной речи, Чтоб выдать нас оно вдруг не могло.</p> <p>Сам на себя воздвигну клеветы... Могу ль любить, кого не любишь ты?..</p>	<p>Не скажет он, что был знаком с тобой, Когда ты будешь ласковым с другими.</p> <p>Клянусь, что сам себя повергну в прах – Кто злит тебя, тот мне первейший враг.</p>
--	---	---	--

Сонет №130

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
<p>My mistress' eyes are nothing like the sun; Coral is far more red than her lips' red; If snow be white, why then her breasts are dun; If hairs be wires, black wires grow on</p>	<p>Ее глаза на звезды не похожи, Нельзя уста кораллами назвать, Не белоснежна плеч открытых кожа, И черной провоолокой вьется прядь.</p>	<p>Ее глаза на солнце не похожи, Коралл краснее, чем ее уста, Снег с грудью милой не одно и то же, Из черных проволок ее коса.</p>	<p>На солнце очи милой не похожи; Коралл гораздо ярче красных губ; Темней, чем снег нагая грудь и кожа; Как проволока чёрный волос груб.</p>

<p>her head.</p> <p>I have seen roses damasked, red and white, But no such roses see I in her cheeks, And in some perfumes is there more delight Than in the breath that from my mistress reeks.</p>	<p>С дамасской розой, алой или белой, Нельзя сравнить оттенок этих щек. А тело пахнет так, как пахнет тело, Не как фиалки нежный лепесток.</p>	<p>Есть много роз пунцовых, белых, красных, Но я не вижу их в ее чертах, - Хоть благовоний много есть прекрасных, Увы, но только не в ее устах.</p>	<p>Ни белизну, ни алость роз Дамаска Не нахожу у милой на щеках, Дух тела, запотевшего от ласки, Грубей, чем запах спрятанный в цветах.</p>
<p>I love to hear her speak, yet well I know That music hath a far more pleasing sound; I grant I never saw a goddess go - My mistress when she walks treads on the ground.</p>	<p>Ты не найдешь в ней совершенных линий, Особенного света на челе. Не знаю я, как шествуют богини, Но милая ступает по земле.</p>	<p>Меня ее ворчанье восхищает, Но музыка звучит совсем не так. Не знаю, как богини выступают, Но госпожи моей не легок шаг.</p>	<p>Любимую за голос не охаю, Но музыка приятнее звучит, Богинь не видел, говорят, порхают, Про милую не скажешь, что парит.</p>
<p>And yet, by heaven, I think my love as rare As any she belied</p>	<p>И все ж она уступит тем едва ли, Кого в сравненьях</p>	<p>И все-таки, клянусь, она милее, Чем лучшая из</p>	<p>Но всё же, не уступит красотой Оболганным в</p>

with false compare.	пышных оболгали!	смертных рядом с нею.	сравнениях молвой.
---------------------	------------------	--------------------------	--------------------

Сонет №141

William Shakespeare	С. Маршак	М. Чайковский	Н.Самойлов
<p>In faith, I do not love thee with mine eyes, For they in thee a thousand errors note, But 'tis my heart that loves what they despise, Who in despite of view is pleased to dote.</p> <p>Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted, Nor tender feeling to base touches prone, Nor taste, nor smell, desire to be invited To any sensual feast with thee alone;</p>	<p>Мои глаза в тебя не влюблены, - Они твои пороки видят ясно. А сердце ни одной твоей вины Не видит и с глазами не согласно.</p> <p>Ушей твоя не улаждает речь. Твой голос, взор и рук твоих касанье, Прельщая, не могли меня увлечь На праздник слуха, зренья, осязанья.</p>	<p>Да, не глазами я люблю тебя. Для них твое неправильно чело. Но сердце обратила ты в раба: Оно, какая б ни была ты, влюблено.</p> <p>Ни голос твой не радует меня, Ни нежность кожи при прикосновеньи, Ни вкус, ни запах, прелестью маня, Не вносят в мою душу восхищенья.</p>	<p>Воистину люблю я не глазами, Для них ты не шедевр, не идеал, Назло им сердце славит то стихами, Что я в тебе глазами презирал.</p> <p>Звук голоса мой слух не улаждает, От ласки рук я не горю в огне, А вкус, и обаянье избегают Ночных пиров с тобой наедине.</p>

<p>But my five wits nor my five senses can Dissuade one foolish heart from serving thee, Who leaves unswayed the likeness of a man, Thy proud heart's slave and vassal wretch to be.</p> <p>Only my plague thus far I count my gain, That she that makes me sin awards me pain.</p>	<p>И все же внешним чувствам не дано - Ни всем пяти, ни каждому отдельно - Уверить сердце бедное одно, Что это рабство для него смертельно.</p> <p>В своем несчастье одному я рад, Что ты - мой грех и ты - мой вечный ад!</p>	<p>Но все пять чувств не могут убедить, Что быть твоим слугою не отрада, Что, потеряв достоинство, служить Тебе, как раб последний, не улада.</p> <p>Но есть в моем позоре искупленье: Внушая грех, ты вносишь и мученье.</p>	<p>И ум, и чувства трудятся упорно, Хотят заставить сердце разлюбить, Не слушает, как раб тебе покорно, В нём мужество уже не пробудить.</p> <p>Мне рабство облегчает пониманье, Что соблазнив, назначишь наказанье.</p>
---	--	---	--