

**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
( Н И У « Б е л Г У » )**

**ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ**

**КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ**

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИЛЬЯМА  
ШЕКСПИРА**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки  
45.03.03 «Фундаментальная и прикладная лингвистика»  
очной формы обучения,  
группы 04001323

Шефер Елены Викторовны

Научный руководитель  
к. ф.н., доцент  
Дрыгина Ю.А.

## Оглавление

Введение.....	2
Глава I. Теоретические основания исследования языка В. Шекспира	
1.1. Язык Вильяма Шекспира.....	5
1.2. Сонеты Шекспира и их связь с трагедиями.....	9
Глава II. Анализ лексических особенностей языка В. Шекспира	
2.1. Вклад Шекспира в область фразеологии английского языка.....	19
2.2. Игра слов как особенность языка и стиля Шекспира роль игры слов в образовании фразеологизмов.....	21
Глава III. Некоторые особенности перевода произведений В. Шекспира	
3.1. Общие сведения о лексических особенностях перевода.....	24
3.2. Использование лексических трансформаций при переводе художественной прозы.....	30
3.3. Трагедия «Гамлет» - богатейший источник шекспиризмов.....	37
3.4. Шекспир как переводческая проблема.....	41
3.5. Особенности перевода монолога Гамлета.....	45
3.6. История переводов сонетов Вильяма Шекспира в России.....	55
3.7. Трудности перевода шекспировских сонетов на русский язык.....	59
3.8. Трансформация смысла в поэтическом переводе сонетов В. Шекспира.....	67
Заключение.....	73
Библиографический список.....	75
Приложение.....	79

## Введение

Литературы, которая посвящена разнообразным аспектам творчества В. Шекспира, можно отыскать великое множество. Однако, теоретические и практические позиции автора в данном исследовании, можно охарактеризовать, как поиск непредвзятого подхода к проблеме передачи при переводе лексических особенностей, при учете отсутствия прямых межъязыковых соответствий.

Качественный перевод произведений Шекспира, как проблема, стал рассматриваться буквально сразу после первых публикаций его произведений. Понятие адекватного перевода произведений Шекспира в течение последних четырех сотен с небольшим лет имело различную трактовку: кто-то из переводчиков отходил от текста, изменял и дополнял пьесы на собственное усмотрение (вольный перевод), кто-то пытался, наиболее точно передать текст оригинала, не пропуская ни словечка (дословный перевод).

Перелом данного направления на стыке XIX-XX вв. стал исходом резкого развития теории перевода, предполагающей, всю важность естественной передачи впечатлений оригинала, а не только его содержания. Естественный комизм Шекспира находит свое отражение практически в каждой реплике известных персонажей. Высокий уровень лингвистической эрудиции отечественных переводчиков позволил русским переводам Шекспира занять одно из ведущих мест в практике перевода. Однако, невзирая на это, в силу различных объективных и субъективных причин, смысл вложенный автором в русских переводах Шекспира зачастую не сохраняется. Кроме того, полное восприятие натуральности юмора Шекспира не представляется возможным при неадекватной передаче авторского юмора.

**Актуальность** данного исследования определяется различиями структуры английского и русского языков. Чтобы добиться идеального

перевода, нам приходится перестраивать предложения, заменять одни части речи другими, перестраивать порядок слов, и т.д.

**Объектом** настоящего исследования являются лексические особенности в произведениях Шекспира.

**Предметом** изучения стала передача этих особенностей в русских переводах.

В исследовании ставится **цель** выявить основные способы передачи лексических особенностей в оригинале, изучить функции, от которых зависит их адекватная передача особенностей в переводе, непосредственно в произведениях. Не делая акцент на оценке переводов, считающимися самостоятельными произведениями искусства, выяснить, какова степень расхождений переводов с оригиналом, выяснить, тем самым, возможности дальнейшей работы, над текстом перевода для его приближения к подлиннику. Исходя из вышесказанного, целью данной работы является исследовать и описать механизмы создания лексических особенностей в тексте источника и в тексте перевода.

В соответствии с поставленной целью исследования ставятся следующие **задачи**:

1. изучить типы лексических трансформаций при переводе;
2. выявить основные проблемы при переводе, необходимые для дальнейшего исследования в работе;
3. изучить проблемы возникающие при переводе произведений Шекспира;
4. выявить основные трудности при переводе сонетов Шекспира на русский язык;
5. рассмотреть особенности комедийности в творчестве драматурга;
6. определить и классифицировать основные способы передачи лексических особенностей в произведениях Шекспира;
7. выявить и сравнить лексические особенности в тексте оригинала и в тексте перевода;

**Материалы исследования.** С целью проведения адекватного анализа, были выбраны наиболее «красочные», по нашему мнению, произведения драматурга, а также их русские переводы.

**Научная новизна** исследования в том, что в данной работе рассматриваются два языка английский и русский и производится анализ точности перевода произведений. В данном анализе выявляются особенности языка Шекспира и структуры его произведений. Кроме того, выявляются ошибки переводчиков в передаче смысла сонетов Шекспира.

**Теоретическая значимость** изучения данной темы заключается в том, что анализ переводов английской лирики на русский язык дает возможность увидеть различия между английской и русской культурой.

**Практическая значимость** данной работы в том, что совокупность знаний человека и его представление о разных культурах создает условия успешного общения с другими народами, позволяет больше понимать их и несомненно дает возможность более точно раскрыть содержание лирических произведений, написанных на иностранном языке.

# ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА В. ШЕКСПИРА

## 1.1. Язык Вильяма Шекспира

Переводы Шекспира — это огромная территория для филологических исследований. В процессе исследований появляются все новые возможности. Одним из таких возможных путей исследований нам видится возможным вопрос изучения глоссария Шекспира, а также глоссариев к некоторым его произведениям. Несомненно, занимательным направлением, на наш взгляд, является составление и изучение метафорического глоссария к произведениям Шекспира.

Метафора — это вид иносказания, перенос значения с одного слова на другое по смежности признаков. Метафора являет собой сокрытое сравнение, в котором нет сравнительного оборота. Метафора повышает точность поэтической речи и повышает ее эмоциональную выразительность. Разновидность метафор - олицетворение.

Язык Шекспира выделяется образностью, метафоричностью. При всем этом метафоры Шекспира основаны на многозначности (полисемии) английского слова, что являет собой некоторое затруднение для переводчиков шекспировских произведений. К примеру, «тёмными» местами для перевода в монологе Гамлета являются такие выражения, как: «There's the rub», «Thus conscience does make cowards of us all» и другие (Брандес, 1997).

Истинный гений неисчерпаем. Каждые поколения стремились сказать о нем свое слово. Каждые поколения жаждали прочувствовать его глубже, чем предыдущие. В этом стремлении наше поколение совсем не первое и совсем не последнее. Это познание будет продолжаться до тех пор, пока существует литература.

Среди всего невообразимого богатства, сотворенного Шекспиром, наибольшее количество взглядов всегда притягивал «Гамлет». Абсолютно все, что за четыреста лет было сказано о датском принце, так или иначе, рано или поздно собиралось и сосредоточивалось вокруг его известного монолога.

Большое количество слов было введено впервые в английский литературный язык именно Шекспиром. Не зря в Большом оксфордском словаре (New English Dictionary) довольно часто встречается имя Шекспира относительно впервые встретившихся в литературе слов. Великий драматург широко раскрыл врата разнообразия живой речи той эпохи. Вместе с заимствованными словами у этой речи Шекспир зачастую самостоятельно создавал новые, а иногда, возможно, использовал, только-только созданное на ходу кем-нибудь из его приятелей слово за беседой в пабе, являвшимся тогда своеобразным литературным клубом. Множество слов, было, по-видимому, создано Шекспиром через прибавление префиксов «en», «in», «out» и других, к уже существующим словам.

Составление слов было характерной чертой словообразования Шекспира: тут и слова типа «eye-drop» - «слеза» (из слов «eye» - «глаз», «drop» - «капля»); «to after-eye» - «глядеть вослед» («after» - «вослед» и «eye» - «глаз») и составные прилагательные, которые являются характерными для стиля Шекспира. Например, «heaven-kissing» - «небоцелующий», «a heaven-kissing hill» - «небоцелующая гора», вместо «a hill kissing heaven» - «гора, целующая небо». Так как в языке существовали уменьшительные, заканчивающиеся на «let», Шекспир создал по аналогии слово smilet - улыбочка (ср. smile - улыбка). Существует большое множество таких произведенных Шекспиром аналогичных слов. В текстах Шекспира можно встретить заимствованные слова из французского языка: к примеру, «oeillades» - «влюбленные взгляды»; это слово присутствовало в разговорном обиходе английских щеголей. Вероятно, еще до Шекспира, и, видимо, имело весьма своеобразное произношение в Англии, поскольку в старинных

шекспировских произведениях оно пишется «illiads», «eliads», «aliads» (Брандес, 1997).

Можно встретить заимствованные слова и из германских языков. К примеру, в «Гамлете»: «crants» - «венки». Данное слово, может быть, казалось неясным для посетителей театра «Глобус» и в издании 1623 года, а возможно, еще раньше, в ходе спектаклей, было заменено. Может быть, самим Шекспиром, обычным словом «rites» - «обряды». Шекспир брал заимствования и из латинского языка. Это был период, в который английские писатели то и дело обращали свой взор к латинскому языку для расширения своего лексического запаса слов, особенно, когда им недоставало слов для названия новых открытий и выражения новых понятий. Тем не менее, заимствования из латыни не являются характерной чертой, присущей языку Шекспира.

Однако примечательно не то, что Шекспир ввел в свои тексты множество новых слов. А примечательно то, что значительное их количество задержалось в английском литературном языке. Причина не только во влиянии, оказанном Шекспиром и в театрах, и через множество изданий его рукописей, но и в непосредственном подходе Шекспира к расширению словаря. Затрагивая множество областей жизни, Шекспир практически не затрагивал специальных терминов, понятных лишь осведомленным людям. Так, например, описывая одежду, он не разбрасывался особенно модными в эту эпоху наименованиями ее деталей, известными только щеголям и щеголихам или модным портным. Некоторые слова способны нам сейчас казаться узкоспециальными, к примеру, юридические термины в реплике Гамлета на кладбище, термины, связанные с покупкой и продажей земельной собственности и отдачей ее под залог. Но во времена расширения крупного землевладения, захвата общинных земель, обезземеливания крестьянства и спекуляции землей эти термины были, конечно, широко используемыми. Судили и рассуждали о юридических процедурах не только крупные землевладельцы, но и йомены и фермеры, а также городские

и деревенские общины. Шекспир не был и коллекционером специфических бытовых «словечек». Он даже в «характерных» сценах не использовал воровского жаргона (Комаров, 2001). Хотя, сцены в «Зимней сказке», в которых появляется Автолик, давали для этого широкую возможность. Но здесь не найдется воровского жаргона, не считая слова «prig» в значении «вор» - слова, по-видимому, широко тогда известного. Слово «prig» нигде больше у Шекспира не встречается. Оно и по сей день сохранилось в английском слэнге в значении вор. Отметим, что Шекспир, писавший для лондонской публики, почти не затронул английские диалекты. Он изредка подражал своеобразному английскому языку валлийцев и французов. В репликах капитана Джейми («Генрих V») он сделал попытку воспроизвести речь шотландца. Он заставил притворяющегося безумным Эдгара («Король Лир») копировать диалект, хотя, кажется что, и не совсем точно. Но к диалектам, как лингвистическому явлению, Шекспир проявлял мало интереса.

Шекспир никогда не сводил индивидуализацию речи к копированию каких-либо мелких особенностей. Исключение составляли только некоторые второстепенные персонажи. Но даже когда Ле-Бо в «Как вам это понравится» произносит слово «sport» - «забава», как «spot» - «пятно», что вызывает смешливый вопрос Розалинды: «Какого цвета?», мы встречаемся не с редким, но ярким языковым явлением и не с персональным дефектом речи, а с жеманным произношением, по-видимому, типичным для щеголей той эпохи. Так и вычурная лингвистическая изворотливость Озрика в «Гамлете» были, в первую очередь, типичными для современных джентльменов. Шекспир не подражал языковой действительности. Но он часто пользовался ею для проявления мыслей и чувств, а также характерных и вместе с тем всегда типичных особенностей своих персонажей.

## 1.2. Сонеты Шекспира и их связь с трагедиями

Анализ переводов трагедий Шекспира не представляется возможным без прочтения его сонетов. Именно поэтому можно предположить, что именно на примере переводов сонетов в полном объеме возможно постичь русскую традицию в переводах с языка Великого Гения. Как гласит адыгейская поговорка: «все село не бывает глупым». Все «село» переводчиков шекспировских сонетов переводит последние три строки его сонета 121 почти одинаково:

«By their rank thoughts my deeds must not be shown;  
Unless this general evil they maintain,  
All men are bad, and in their badness reign.»

Ниже приведены несколько из таких переводов:  
«Они бредут, кривясь, я ж строен, смел и прям.  
Иль, может, доказать хотят они бесчестно,  
Что люди все дурны и зло царит всеместно.»  
(В. Мазуркевич)

«Но, может быть, я прям, а у судьи  
Неправого в руках кривая мера,  
И видит он в любви на ближних ложь,  
Поскольку ближний на него похож!»  
(С. Маршак)

«Я не желаю быть судимым ими!  
А то всеобщий выйдет приговор:  
Порочен всяк - и всякому позор.»  
(С. Степанова)

«И как судить меня им, сильным лишь в журьбе?  
Иль - может - эта брань их лозунг знаменует,  
Что все на свете злы и зло везде царит.»  
(Н. Гербель)

«Не их умам судить дела мои,  
Пока не верно, что все люди злы,  
Во зле живут и злом порождены.»  
(М. Чайковский)

«И не ему судить мои поступки.  
Ведь по себе он рядит обо всех:  
Все люди грешны, всеми правит грех.»  
(А. Финкель)

«В кривых глазах кривых оценок ряд.  
Не истина, что зло с грехом царят,  
А люди злы и жизнь в грехах влачат.»  
(А. Кузнецов)

Издательство «Теса» выпустило том сонетов В. Шекспира в переводе И. М. Ивановского и аннотировало его следующими словами:

«Уходят в прошлое приблизительные, далекие от подлинника стихотворные пересказы. Читатель ждет от переводчика поэзии не только прекрасных стихов, но и точной, строка в строку, передачи иноязычного текста. Именно такие переводы сонетов Шекспира, выполненные И.М. Ивановским, предлагает настоящее издание...» Одновременно с этим, в выходных данных данного издания имеется указание, что оно «Рекомендовано Кафедрой английского языка Санкт-Петербургского Государственного университета для изучающих английский язык». Так как, в данном томе содержатся и тексты сонетов на языке оригинала.

Перевод рассмотренных строк Ивановский выполнил следующим образом:

«Так пусть меня не судят по себе.

Они хотят весь мир оговорить,

Чтоб легче было им царить.»

Сразу же можем заметить, что в этом переводе значение ключа сонета уже гораздо более приближено к смыслу оригинала. Но все таки, любой читатель, с помощью простого школьного англо-русского словаря, не сможет не отметить, что точный смысл строк Шекспира можно передать лишь следующим рифмованным переводом. Который любой профессионал своего дела сможет легко оформить в надлежащем виде:

По ним, свои дела мне следует скрывать;

Ведь лишь твердя: «Все люди плохи», -

Продляют царства над людьми они эпохи.

Таким образом, отчетливо можно увидеть, что все «село» переводчиков, филологов, сотрудников кафедр английского языка всех университетов и др. при переводе данных строк испытывают трудности вовсе не из-за «глупости», непрофессионализма или чего-то еще, а из-за чего-то иного. И заключается это «иное» в том, что и сонет 121, и несколько других сонетов Шекспира содержат в себе политический смысл, даже толику которого переводчики не могут себе позволить в своих переводах как в прошедшие времена царизма и сталинизма, так и в современности, даже со всей нашей свободой слова. И, возможно, осознавая свою вину перед Шекспиром и читателями его сонетов в своем переводе, С. Маршак и написал в стихе «На всех часах вы можете прочесть...»: «Теряя время, мы теряем честь».

Возможно, не имеет смысла сравнивать условия при царствовании Якова I, Николая II, Сталина и других выдающихся правителей, но нужно пожалуй заметить некоторые обстоятельства. В сонете 124 Шекспир писал о своей «политике» совершенно открытым текстом:

If my dear love were but the child of state,  
It might for Fortune's bastard be unfathered,  
As subject to Time's love or to Time's hate,  
Weeds among weeds, or flowers with flowers gathered.  
No, it was builded far from accident;  
It suffers not in smiling pomp, nor falls  
Under the blow of thrall'd discontent,  
Whereto the inviting time our fashion calls:  
It fears not policy, that heretic,  
Which works on leases of short-number'd hours,  
But all alone stands hugely politic,  
That it nor grows with heat nor drowns with showers.  
To this I witness call the fools of Time,  
Which die for goodness, who have lived for crime.

Будь незаконною моя любовь, могли б увидеть  
В ней только пасынка Фортуны слепоты:  
Есть просто время для любви и время ненавидеть;  
Сорняк растет от сорняков, и от цветов — цветы.  
Моя ж любовь построена не вдруг;  
Ей не страшны насмешки и паденья  
Под натиском холуйствующих слуг  
То моды, то молвы, то настроенья.  
Бояться ль ей потуг еретика —  
Наемника страстей и дел сиюминутных,  
Когда ее политика нацелена в века, —  
Утес под хладом и жарой, среди потоков мутных.  
Тому в свидетели беру, кого не учит время,  
Жить для греха кому — добро, а для добра жить — бремя.

Не менее откровенно, и даже с большей оригинальностью и изобретательностью Шекспир определил политическую составляющую своего творчества в пьесе «Генрих VIII», являющейся его истинной «лебединой песней». По словам Кранмера, описывающим грядущее величие будущей (по сюжету пьесы только что родившейся, а в том времени умершей за десятилетия до написания этой пьесы) королевы Елизаветы, Шекспир показал эту составляющую так:

From her shall read the perfect ways of honour,  
And by those claim their greatness, not by blood.

У нее прочтут об истинных путях чести,  
Чтобы на них обретать свое величие, а не происхождением.

Можно предположить, что для простофиль англичан значение этих строчек остается неизвестным и по сей день, как и значение сделанного несколькими строками ранее пояснения: «truth shall nurse her - ей истина кормилицей будет» (Перевод Б. Томашевского). Тем не менее, эта строка весьма важна для понятия одной строки сонета 66: «And simple Truth miscall'd Simplicity». Таким образом видим, что сам Шекспир догадывался о перспективах осознания написанного им задолго до появления этой пьесы, а потому и предсказал (предчувствуя, таким образом, и качество будущих переводов) в ней:

Благое дело извращают часто  
Все те, кому его и не понять.  
Не нам припишут или очернят...  
(перевод Б. Томашевского)

Для пояснения сказанного современным читателям можно привести следующую цитату из Мифов Древнего Египта: «Поэтому, мудрый и добрый Осирис, став царем, решил, что прежде всего нужно дать людям знания».

О том же, какие знания – о понимании чести и достоинства человека должна была бы привнести народу «будущая королева», Шекспир напрямую и достаточно просто пояснил в сонете 26:

Lord of my love, to whom in vassalage  
Thy merit hath my duty strongly knit,  
To thee I send this written ambassage  
To witness duty, not to show my wit;  
Duty so great, which wit so poor as mine  
May make seem bare, in wanting words to show it,

But that I hope some good conceit of thine  
In thy soul's thought, all naked, will bestow it;  
Till whatsoever star that guides my moving  
Points on me graciously with fair aspect,  
And puts apparel on my totter'd loving,  
To show me worthy of thy sweet respect:  
Then may I dare to boast how I do love thee,  
Till then, not show my head where thou mayst prove me.

Точный смысл этих строчек можно передать следующим рифмованным переводом:

С достоинством твоим, моя любовь,  
Мой долг по-рабски крепко связан;  
Его свидетельство я посылаю вновь:  
Не ум, а долг свой показать обязан.  
Долг так велик, что бедный ум  
Не может описать его значенье:  
Хочу вложить в основу твоих дум  
Твое же о себе благое самомненье.  
Когда-нибудь звезда, что мной руководит,  
Меня осветит с новой высоты,

Затасканный наряд на мне преобразит,  
И большее во мне увидишь ты.  
И гордо я произнесу моей любви слова.  
Пока же мог бы угадать, что прячет голова.

Однако, для того чтобы истинный смысл этого сонета остался для читателей не понятым, все переводчики совершают все что может от них зависеть именно потому, что достоинство-честь человека совсем не только этическое понятие. Они ведь прекрасно осознают, что А. С. Пушкин велик именно осознанием того, какое великое множество людей в уме скрывает то, о чем он писал так: «Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей». Важное заключается в том, что переводчики делают все, что от них зависит, чтобы читатели не смогли понять, что является истиной в общем («general» - см. сонет 91) является человек, какое осознание должно являться основой всех мыслей, а после и деяний человека, и не начинали поиски этого осознания в текстах других сонетов и произведений Шекспира. Без сомнений, кто-то может привести сонет 8, который многие переводчики начинают, вряд ли специально договариваясь, однообразно: «Ты – музыка...», в доказательство обратного. Однако это просто случайность. Ведь и А. Фет написал:

«Хоть не вечен человек,  
То, что вечно, — человечно.»

Однако А. Фет так и не осознал того, что осознал лишь один Шекспир - человечна вечная истина взаимосвязанного сосуществования элементов прошлого, настоящего и будущего в каждом мгновении бытия, в которой есть и «мудрость, красота и развитие» (сонет 11). И именно ее красота, а не некая абстрактная, не знакомая никому «красота» Ф. М. Достоевского спасет мир. Таким образом, совершенно справедливо замечание академика Д. С. Лихачева: «Простейший пример (этой истины - Авт.) - музыка, в каждый данный момент в музыкальном произведении наличествует прошлое звучание и предугадывается будущее». И это далеко не единственный

пример, как люди на постоянной основе не осознают не только то, что они делают, но и то, что говорят и пишут.

Безусловно, так как, скорее всего, не все читатели владеют английским языком на уровне, позволяющем им свободно со словарем в руках делать самостоятельно достаточно адекватные переводы английских текстов сонетов, у них, наверняка, много раз появлялись непонятные моменты в понимании сказанного самими англичанами. Впрочем, похоже, и сам Шекспир когда писал свои произведения придерживался правила: «Умный не скажет, дурак не поймет». Однако, опять же, не может же быть все «село» переводчиков Шекспира заселено только непонимающими людьми.

## Выводы по главе I

Биография Вильяма Шекспира по большей части представляет собой тайну покрытую мраком. Известно лишь, что он был рожден в городе Стрэтфорд-на-Эйвоне, учился, женился, переселился в Лондон. Эти скромные познания в биографии Шекспира стали порождением множества гипотез в историографии не в пользу не признания его автором произведений, которых он сам же и написал. Все эти теории не могут быть доказаны в виду недостаточности материалов и неубедительного звучания.

Достовернее и более вероятно следует полагать, что истинной школой Шекспира возможно были не только книги, которые он в Лондоне много читал, но и сама жизнь в столице, где он познакомился с аристократами, любителями театра. Острый ум Шекспира в союзе с наибогатейшей фантазией был в состоянии не только воспринимать культуру столицы, но и превосходить ее поучительные хитрости в своей драматургии.

Язык Шекспира выделяется образностью, метафоричностью. При всем этом метафоры Шекспира основаны на многозначности (полисемии) английского слова, что являет собой некоторое затруднение для переводчиков шекспировских произведений.

Большое количество слов было введено впервые в английский литературный язык именно Шекспиром.

Однако примечательно не то, что Шекспир ввел в свои тексты множество новых слов. А примечательно то, что значительное их количество задержалось в английском литературном языке.

Затрагивая множество областей жизни, Шекспир практически не затрагивал специальных терминов, понятных лишь осведомленным людям. Анализ переводов трагедий Шекспира не представляется возможным без прочтения его сонетов. Именно поэтому можно предположить, что именно на

примере переводов сонетов в полном объеме возможно постичь русскую традицию в переводах с языка Великого Гения.

## ГЛАВА II. АНАЛИЗ ЛЕКСИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА В. ШЕКСПИРА

### 2.1. Вклад Шекспира в область фразеологии английского языка

Фразеологизация – это сложный, многоаспектный процесс. И по этой причине представляет собой весьма большой интерес вопрос образования фразеологических единиц и их закрепления в языковой системе. При изучении фразеологической системы языка, по мнению исследователей, следует принимать во внимание синхронический и диахронический подходы: «Всесторонний анализ современного состояния фразеологического состава языка в настоящее время невозможен без знания его истории, без последовательного изучения его различных исторических срезов» (Клековкина, 1981, с 91).

Вследствие того, что «в творчестве крупных писателей может найти место субъективная оценка качества и свойств литературного языка их времени, отношение к мерам по обогащению и улучшению языка, взгляды на задачи строительства» (Кунин, 1968 48), произведения литературы представляют собой непосредственные отражатели разного рода витков в развитии истории языка.

Невероятно интересен и красочен язык произведений величайшего драматурга Вильяма Шекспира касательно пополнения фонда английского языка. В. Н. Ярцева пишет: «Когда мы обращаемся к анализу произведений Шекспира..., то наряду с индивидуальными приемами, присущими его писательской манере, обнаруживаем громадное количество языковых форм и конструкций, получивших в дальнейшем распространение в различных стилевых системах английского языка» (Ярцева, 2004 94).

Невероятно, однако, А. В. Кунин провел исследования и оказалось, что по количеству фразеологизмов, произведения Вильяма Шекспира занимают второе место после самой библии – количество их насчитывает более ста (Кунин, 1967).

Устойчивые обороты, которые восходят к определенному литературному, культурно-историческому источнику и в связи с насыщенной экспрессивно-образной окраской получают широкое распространение в разговорной речи, в художественной словесности и публицистике, общепринято считать крылатыми. Поэтому, если те или иные изречения, выражения или цитаты обладают возможностью ярко, необычно, по-новому, выделить те или иные понятия. Тем более если они находят широкое применение в речи носителей языка, то в результате частого использования они получают необходимую устойчивость на фразеологическом уровне, то есть становятся фразеологизмами.

Большинство крылатых фраз берут начало от индивидуальных авторских оборотов, являются результатом творчества писателей. Как отмечает Е. Е. Клековкина, множество точных, образных оборотов великого поэта и драматурга Вильяма Шекспира «пустили корни в благодатной почве интенсивно развивающегося английского языка того времени и из индивидуальных авторских оборотов стали общественным достоянием» (Клековкина, 1981, с 100).

Словами С. С. Беркнера эпоха Шекспира, «имеет исключительно важное значение», как период формирования литературного английского языка», для которого в то время было характерно весьма интенсивное развитие и пополнение. В XVI - XVII веках активным процессом было появление новых фразеологических единиц. Неоценим и весьма значителен вклад великого драматурга Вильяма Шекспира в область фразеологии английского языка, ведь многие «остроумные, сочные обороты Вильяма Шекспира... перешли из языка творений писателя в язык нации» (Беркнер, 1978, с 60). Исследователь творчества драматурга М. М. Морозов писал:

«Замечательно то, что большое их количество удержалось в английском литературном языке» (Морозов, 1964, с 116).

Многие исследователи пишут, что сложно понять, когда началось преобразование авторских оборотов Шекспира во фразеологизмы, однако важным свидетельством данного процесса может быть использование таких оборотов в произведениях других авторов, среди которых Б. Джонсон, К. Марло, С. Моэле.

## **2.2. Игра слов как особенность языка и стиля В. Шекспира. Роль игры слов в образовании фразеологизмов**

Игра словами, как отмечал Гальперин, наиболее ярко применяется в творчестве В. Шекспира. Каламбуры, красочная образность, множество форм словесной игры - важнейшие отличительные черты языка и стиля драматурга, привлекающие взгляды читателей (Гальперин, 2013). Ниже приведенные примеры включены в литературный фонд английского языка как крылатые выражения из-за, скорее всего, сознательного использования автором при их образовании игры слов и каламбура:

- В создании шекспиризма «It out-herods Herod» использовалась словообразовательная структура, с помощью которой образуются окказионализмы. Гальперин пишет, что использование такого типа словообразовательных форм, которые, по его мнению, и являются объяснением силы и выразительности языка тех или иных авторов, было типично для творцов XVI века и, особенно, для Шекспира.
- Крылатое выражение «Frailty, thy name is woman!» основано на нарушении обычной линейности, то есть с использованием инверсии. В случае сохранения прямого порядка слов («Woman, thy name is frailty!»), вероятно, этот образ не привлекал бы к себе так много. С.М. Мезенин

пишет: «Шекспир, видимо, ощущал необходимость создать в этом месте монолога болевую точку, отсюда и «перевернутый» запоминающийся образ».

- Каламбур, согласно О.С. Ахмановой, - это «фигура речи, состоящая в юмористическом (пародийном) использовании разных значений одного и того же слова или двух сходно звучащих слов» (Ахманова, 1966, с 212). Так, в самой первой реплике Гамлета в трагедии обыгрывается созвучная пара «kin»/ «king»:

King. But now, my cousin Hamlet, and my son

Hamlet. (aside). A Little more than **kin**, and less than **king**!

В переводе Б. Пастернака:

Король. Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?

Гамлет. (в сторону) Ничуть не сын и далеко не близкий.

Из этого, совершенно точно видно, что языковые средства и сюжет наиболее связаны: читатель произведения в оригинале ощущает иронию Гамлета по поводу того, что они с королем, в самом деле, больше чем родичи (дядя/племянник и отчим/пасынок), но отношения их совсем не близкие, не семейные.

Шекспир чувствовал особую роль каламбура, игры слов: «по-видимому, каламбур был его излюбленной стихией», пишет М.М. Морозов. Эпоха, в которой жил и творил драматург, так же сыграла ощутимую роль: «Язык шекспировской эпохи был как нельзя более открыт для игры слов... Чрезвычайно усложнилась и обогатилась семантическая структура языка. Свобода распространилась не только на употребление слова в нескольких разных значениях, но и на правильное, окказиональное его употребление» (Морозов, 1964, с 119).

## Выводы по главе II

Вильям Шекспир - величайший английский писатель. Его считают одним из самых лучших драматургов мира. Произведения Вильяма Шекспира популярны во всем мире, они переведены практически на все основные языки. Он является одним из авторов, чьи произведения особенно сложны для перевода. Почетное место в его творчестве занимают сонеты, которые интересны именно благодаря своей загадочности. Интерес к переводам сонетов Шекспира возникает как у литературоведов, так и у лингвистов. Сонеты написаны на староанглийском языке, содержащем слова, которые ныне уже вышли из употребления.

Язык Шекспира – образный, он насыщен большим количеством метафор и других художественно-выразительных средств. А также он широко использовал неологизмы, а они в свою очередь еще более усложняют работу при переводе.

Несомненно, переводческая проблема была актуальна всегда. Переводчику приходится сталкиваться с проблемой сопоставления двух культур. Он должен учитывать сознание и традиции культуры, к которой принадлежит его объект изучения. Сонеты Шекспира не теряют популярность и в наше время, ведь они поистине стали классикой мировой литературы. Много известных русских писателей и переводчиков пытались донести до читателей весь смысл, раскрыть всю загадочность сонетов. Интерес к литературе, в большинстве своем к сонетам, так как они являются вечным памятником любовной поэзии, интерес к переводу такого вида произведений не ослабеет никогда.

## ГЛАВА III. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ШЕКСПИРА

### 3.1. Общие сведения о лексических особенностях перевода

Существуют явления, которые вызывают некоторые сложности во время перевода, а именно: имена собственные, заимствованная интернациональная и псевдоинтернациональная лексика, «ложные друзья переводчика», паронимы, многозначность лексики и реалии, семантические лакуны, фразеологические единицы, словообразование.

**Имена собственные**, выделяют объект из множества подобных, то есть индивидуализируют и идентифицируют его. В большем количестве примеров переводятся с помощью транслитерации или транскрипции. Для перевода имен собственных может быть использовано калькирование, иногда в сочетании с транскрибированием или транслитерированием.

Например: *Stephen King* - Стивен Кинг, *Missisipy* - Миссисипи, *Mother Goose* - Матушка Гусыня.

Во время перевода имен собственных с английского языка на русский следует учитывать следующие особенности, которые способны привести к ошибкам перевода (Комиссаров, 1990):

1. На первом месте всегда находится имя собственное, а на последнем фамилия, однако, зачастую имена и фамилии могут быть омонимичны и различаться лишь по порядку следования, ср.: *Christian Ray*, *Ray Charles*, *Charles Darwin*, etc. В русском языке порядок следования имен собственных и фамилий не важен, поскольку случаи омонимии встречаются очень редко;

2. Когда речь идет об известных исторических личностях или литературных персонажах, следует уточнять по специализированным словарям и энциклопедиям точный вариант имени собственного в языке

перевода; транскрибирование или транслитерирование при существовании исторически устоявшегося соответствия способно привести к недопониманию при переводе. Например, Genghis Khan - Чингисхан. Более того, одинаковое по произношению и написанию имя собственное в исходном языке может иметь широкий ряд вариантов в переводящем языке. Например, Troy - Троя (исторический город), Трой (город в штате Нью-Йорк);

3. Географические названия также подлежат обязательной проверке по специализированным словарям в следствие того, что некоторые составляющие в географических названиях при переводе способны как транскрибироваться, так и калькироваться. Например, West Midlands - Уэст-Мидлендс, West Sussex- Западный Суссекс;

4. Иногда имена собственные являются заимствованными как для исходного, так и для переводящего языков, чем обусловлены сложности их написания и произношения при переводе. Например, Sigmund Freud - Зигмунд Фрейд;

5. Некоторые имена собственные иногда необходимо дополнять. **Например: Seattle, Washington - Сиэтл, штат Вашингтон;**

6. Имена собственные могут подвергаться фразеологизации, т.е. входить в состав устойчивых фразеологических единиц. При этом функция идентификации теряется. Такие выражения зачастую подвергаются деметофоризации при переводе. Например, «a Philadelphia lawyer» - «находчивый, хитроумный юрист».

**Заимствованная, интернациональная и псевдоинтернациональная лексика, «ложные друзья переводчика»** из одного языка в другой зачастую переходят с помощью транскрипции или транслитерации, что способствует некоторому совпадению в звучании и значениях слов в различных языках. Интернациональная лексика, практически совпадающая в различных языках по звучанию и значению, заимствуется в несколько языков из одного языка

или последовательно друг из друга (Комиссаров, 1990). Например: revolution - революция.

Совпадения так называемой псевдоинтернациональной лексики по звучанию случайно, она имеет разное происхождение и различные значения в разных языках. Например, «magazine» - «журнал», но не «магазин». Такие слова называют «ложными друзьями переводчика». В эту группу входит заимствованная лексика с частичными, в той или иной степени, расхождениями в значении и употреблении.

Среди «ложных друзей переводчиков» выделяют следующие группы:

1. Слова, абсолютно разные по значению. Например, «shrift» - «исповедь», а не «шрифт».

2. Слова, отличающиеся по набору лексико-семантических вариантов, то есть, имеющие совпадение по одному из значений в исходном и переводящем языках, но расхождения в других. Например, «paragraph» - «абзац», «параграф», «пункт».

3. Слова, отличающиеся по полноте значений, то есть имеющие большее количество лексико-семантических вариантов в одном из языков. Например, «minister» - «министр», «священник» (в русском языке только «министр»).

4. Слова, отличающиеся по частоте употребления в различных контекстах. Например, слово «роль» в русском языке используется в прямом значении как «театральная роль» и переносном значении «играть важную роль в решении проблемы», а в английском языке «role» имеет так же два основных значения, но в значении «театральная роль» чаще употребляется слово «part» (Комиссаров, 1990).

5. Слова, которые имеют общее значение, являющееся для одного из языков современной нормой, а для другого – архаичным, вышедшим из употребления, вытесненным новым значением. Например «pathetic» - «жалобный», «жалкий», «несчастный», а не «патетический». Так как в русском языке «патетический» означает «приподнятый», «взволнованный»,

«страстный»); для английского языка соответствующее значение слова считается устаревшим.

«Ложными друзьями переводчика» могут быть и фразеологизмы, идиоматическое значение которых не происходит из значений каждого из составляющих его слов и вызывает ложные образы в переводящем языке.

**Паронимы**, то есть слова одного языка, имеющие частичное совпадение по звучанию и различия, полные или частичные, по значению, создают трудности не только при использовании в одном языке, но и при переводе с одного языка на другой.

Например, при переводе с английского языка на русский ошибки переводчиков могут быть связаны с использованием паронимов «literal» и «literally», ср.: «literal translation» - «дословный перевод» (слово «literal» данном случае выступает как «ложный друг переводчика»), «literally translation» - «литературный перевод» (слово «literally» является интернациональным)

**Многозначность лексики**, или **полисемия**, то есть наличие у одного слова нескольких значений, создает трудности при переводе, так как по некоторым значениям слова в разных языках могут совпадать, а по другим могут различаться. Распространенной ошибкой при переводе является перевод с использованием первого словарного соответствия.

При переводе полисемантической лексики необходимо обращать особое внимание на:

1. Слова, отличающиеся по набору лексико-семантических вариантов, то есть схожие в одном из значений в исходном и переводящем языках. Ошибки при переводе чаще всего появляются в следствие того, что слово в исходном языке ассоциируется только с наиболее часто используемым эквивалентом в переводящем языке. Например, с английского на русский: «end» - «конец», но «to that end» - «с этой целью».

2. Слова, отличающиеся по объему значения, то есть имеющее большее количество лексико-семантических вариантов в одном из языков.

Полисемантические слова, различающиеся по частоте употребления в различных контекстах. В каждом отдельном случае следует принимать во внимание устойчивую сочетаемость переводимого слова с его окружением.

**Реалии** - группа так называемой «безэквивалентной» лексики, обозначающей предметы и явления, отражающие особенности различных сторон жизни носителей исходного языка, которые отсутствуют в практическом опыте носителей переводящего языка.

К реалиям чаще всего относят: имена собственные, названия денежных единиц, некоторых должностей, национальные костюмы и детали их украшения, еду и напитки, некоторые виды транспорта, ритуалы и праздники и. т.д.

При переводе таких слов обычно используют транскрипция или транслитерацию, либо сочетание этих приемов с описанием. Например, «western» - «вестерн», «ковбойский фильм».

**Семантические лакуны**, как и реалии, относятся к безэквивалентной лексике, однако их наличие в исходном языке и отсутствие в переводящем языке объясняется не культурными или практическими факторами, а чисто лингвистическими. Их перевод зачастую производится с помощью разъяснения, толкования. Например, «to jettison» – «выбрасывать груз за борт во время бедствия». При переводе семантических лакун могут быть использованы разнообразные виды семантических преобразований. Например, конкретизация или генерализация: «adoption» - «усыновление или удочерение».

**Фразеологические единицы** - устойчивые, отдельно оформленные единицы с полностью или частично переосмысленными значениями.

Представляют большие сложности при переводе в связи с различием своего состава и идиоматических значений в исходном и переводящем языках. Пословный перевод фразеологизмов возможен только в тех случаях, когда их состав и представленные за ними образы имеют совпадения в обоих языках, например, «behind the scenes» - «за кулисами», в большинстве

случаев они являются заимствованными и переводятся калькированием. Некоторые фразеологизмы в исходном языке не имеют соответствий в переводящем языке, тогда используется демегафоризация, то есть при переводе дается разъяснение их смысла. Например, «flotsam and jetsam» - «всякая всячина», «хлам», «безделушки». Существуют фразеологизмы, имеющие смысловые соответствия в переводящем языке, однако этот смысл передается через абсолютно другие образы.

Такие единицы подвергаются при переводе ремегафоризации, к примеру, «to make a mountain out of a molehill» - «делать из мухи слона».

**Словообразование.** Общеизвестно, что значение сложного слова состоит из всех его частей: приставки, корня, суффикса. Отличия в словообразовательных тенденциях требуют учета значения словообразовательных морфем и моделей словообразования при переводе. При переводе сложных слов необходимо, прежде всего, обратить внимание на производную основу, поскольку она передает основное значение слова.

Существует два способа перевода аффиксальных слов: поиск морфемы с соответствующим значением в переводящем языке и компенсация. Например, «painter» - «художник», «superquality» - «высшее качество».

При переводе высокопродуктивных словообразовательных моделей используют толкование, либо транскрипцию или транслитерацию. Например, «workaholic» - «человек, много работающий и увлеченный своей работой».

Основное при переводе, это выявить ту информацию, которую несут существующие составляющие аффиксального слова. Многие аффиксы имеют достаточно устойчивые значения, легко передающиеся в переводящем языке.

Трудность при переводе слов с эмоционально-маркированными суффиксами состоит в том, что необходимо донести до разума читателя значения суффикса субъективной оценки. Если в переводящем языке не существует аффикса с аналогичным значением, тогда необходимо использовать прием компенсации с помощью эмоционально-маркированной

лексики и прием аналогии. Возможно так же использование перифраза и трансформации добавления. Например, «little boy» - «мальчонка».

### **3.2. Использование лексических трансформаций при переводе художественной прозы**

Перевод – это преобразование текста с исходного языка в текст на языке перевода. Точный перевод не представляется возможным в виду того, что различные языки имеют различия как в грамматическом строе, так и в обычном количестве слов, даже не смотря на различие культур.

Перевод должен не только отражать, но и создавать заново оригинал, не «скопировав» его содержание и форму, а представить по средством другого языка для другого читателя, находящегося в условиях другой культуры, эпохи, общества.

Процесс перевода состоит из двух этапов - выяснения переводчиком содержания оригинала и выбор варианта перевода.

Трансформации при переводе:

Основная цель при переводе - достижение такого критерия как адекватность. Главная задача переводчика для достижения адекватности - умело использовать разнообразные переводческие трансформации для того, чтобы текст перевода наиболее точно мог передать всю информацию, заключенную в тексте оригинала с соблюдением соответствующих норм в переводящем языке.

Изменения при помощи которых можно выполнить переход от единиц оригинала к единицам перевода, называются переводческими трансформациями. Исходный текст, безусловно, сам остается без изменений, однако, вместе с ним и на базе него производится иной текст на другом языке.

Лексические трансформации являются отклонениями от прямых словарных соответствий. Лексические трансформации вызваны, в основном, тем, что полнота значений лексических единиц в исходном и переводящем языках не имеет совпадений.

*She wasn't looking too happy.* / Вид у нее был довольно несчастный.  
При переводе изменениям могут подвергнуться как форма слова и часть речи, так и члены предложения.

Далее мы рассмотрим примеры переводческих трансформаций, описанных выше. В качестве примера будет выступать трагедия Уильяма Шекспира «Гамлет, Принц Датский.» / William Shakespeare. «Hamlet, Prince Of Denmark»

«Жизнь - театр» - материальный лейтмотив трагедии Шекспира «Гамлет принц Датский». А развернутая, однако, сокрытая метафора «мир – сцена» являет собой элемент художественной системы всей трагедии, на базе которой и выстроилось все произведение Шекспира.

Гамлет говорит Офелии: «I have heard of your paintings too, well enough...»

« Я слышал о ваших картинах слишком хорошо» (дословный перевод)  
Paintings - картины; изобразительное искусство; косметика; притворство.  
Слово «paintings» употребляется в этом месте в двойном значении.

У М. Лозинского перевод слов Гамлета выглядит так:

«Слышал я и про ваше малевание, вполне достаточно.»

У Пастернака читаем:

«Наслышался я и про вашу живопись...»

Как видно из примеров, оба переводчика используют лексическую трансформацию, связанную с заменой слов. Еще несколько примеров лексической замены слов.

Реплика королевы в сторону перед встречей с обезумевшей Офелией:

«To my sick soul, as sin's true nature is,

Each toy seems prologue to some great amiss;

So full of artless jealousy is guilt...»

«Для моей больной души, как грех его природы,  
Каждая забава кажется прологом к великим несчастьям;  
Так полна безыскусного недоверия вина...» (дословный перевод)

Artless - /прилагательное/бесхитростный, безыскусный; простодушный.

Таким образом, мы видим красочный пример употребления театральных терминов в ситуациях, не касающихся театра напрямую. Данная терминология является неотъемлемой частью одной сокрытой метафоры «мир - сцена».

М. Лозинский переводит слова королевы следующим образом:

«Моей больной душе, где грех живет,  
Все кажется предвестьем злых невзгод;  
Так глупо недоверчива вина...».

У Пастернака встречаем:

«Больной душе и совести усталой  
Во всем беды мерещится начало  
Так именно утайками вина  
Разоблачать себя осуждена».

В обоих случаях произошла лексическая трансформация с заменой слов. Но его нельзя назвать точным, так как потерян замысел оригинала и туманен его смысл. В этом значении слова не сочетаются и не подходят по смысловому контексту, изначально заложенному автором в произведение. Как мы видим, к сожалению, в русских переводах ни у М. Лозинского, ни у Б. Пастернака это не отражено.

Клавдий делится своими мыслями с Лаэртом:

«If this should fair,  
And that our drift look trough our bad performance»

Performance - исполнение, выступление, представление, эффективность, спектакль, показатели.

«Если это будет справедливо,

И что наше намерение проглянет через наш плохой спектакль.»  
(дословный перевод)

М. Лозинский чувствовал в этом месте скрытую метафору «мир-сцена» и перевел:

«Коль так не выйдет и затея наша  
Проглянет сквозь неловкую игру ...»

Словосочетание «And that our drift» заменяется на «затея» вместо дословного «намерение».

«Bad performance» - «игра», «исполнение». И снова способ замены слова, при этом у Лозинского сохраняется скрытый смысл, а у Пастернака – нет:

«Допустим план наш белой ниткой шит  
И рухнет или выйдет весь наружу»  
«Being thus be-netted round with villanies,-  
Ere I could make a prologue to my brains,  
They had begun the play, - I sat me down...»

Рассказывает Гамлет своему другу Горацио о том, как он писал письмо.

«Будучи таким образом, опутанный (обманут/попал в западню) злодеями,-

Прежде чем я успел создать пролог из головы,  
Они начали играть - Я сел...» (дословный перевод)

Play - игра, забава, шутка; азартная игра; пьеса, драма, представление, спектакль.

Становится понятно, что в этом случае существительное «play» употребляется в значении «пьеса», «театральное представление»; это является ярким примером сокрытой метафоры мир-сцена.

Давайте рассмотрим, как передают эту сокрытую метафору переводчики и какие же средства трансформации они используют.

«Итак, кругом опутан негодьяйством  
Мой ум не сочинил еще пролога,  
Как приступил к игре, - я сел, составил  
Другой приказ; переписал красиво.»

(перевод М. Лозинского)

«Опутанный сетями,  
И роли я себе не подыскал  
Уж мысль играла. Новый текст составив,  
Я начисто его переписал».

(перевод Б. Пастернака)

Здесь явный пример лексической трансформации, а так же – синтаксической перестановки. Замена слов «my brains» - «мой ум», «мысль». Также, в переводе изменен порядок слов в предложении, нежели который мы видим в оригинале текста.

Вот финал в переводе Лозинского, крайне сложный, если брать в качестве театральной постановки.

Нор.

«Not from his mouth, (не из уст его)  
Had it the ability of life to thank you:  
He never gave commandment for their death.  
But since, so jump upon this bloody question,  
You from the Polack wars, and you from England,  
Are here arriv'd, give order that these bodies  
High on a stage be placed to the view;»

Горацио.

«Не этих,  
Когда б они благодарить могли;  
Они никогда не требовали их казни.

Но так как прямо на кровавый суд  
Вам из похода в Польшу, вам – из Англии  
Пришлось поспеть...»  
(перевод М. Лозинского)

Горацио.  
« Он - едва ли.  
Его б он и при жизни не сказал.  
Король совсем не требовал их смерти.  
Но раз уж вы сошлись здесь на крови  
Дорогами из Англии и Польши...»  
(перевод Б. Пастернака)

Горацио  
«Напрасно благодарность ждали б вы,  
Король казнить - приказа не давал.  
Как раз, в тот час, когда мы начинали  
Расследовать кровавые события  
Вы прибыли с победою из Польши,  
А вы – из Англии;»  
(перевод Н. Самойлова)

Рассмотрим же, какие приемы трансформации были использованы при переводе этого отрывка. У Лозинского встречаем опущение, замену слов, но смысл остается сохранен, хоть он выбрасывал половину слов, чтоб сократить текст. У Пастернака создается впечатление, что он выбрасывал слова, то есть, также пользовался способом опущения и замены. И во всех случаях перевода фигурирует перестановка - синтаксическая трансформация.

И, наконец, в качестве последнего примера, и, возможно, самого ярчайшего, возьмем отрывок из знаменитого Гамлетовского монолога: Быть или не быть / To be, or not to be.

William Shakespeare:

«To be, or not to be: that is the question:

Whether 'tis nobler in

The mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune...»

«Быть или не быть: вот в чем вопрос:

В том, что это благородное в том, чтобы страдал рассудок

С пращами и стрелами яростной судьбы.» (дословный перевод)

Б. Пастернак:

«Быть или не быть, вот в чем вопрос. Дстойно ль

Смиряться под ударами судьбы,

Иль надо оказать сопротивление...»

М. Лозинский:

«Быть или не быть,- таков вопрос;

Что благородней духом – покоряться

Пращам и стрелам яростной судьбы...»

В данных примерах можно видеть замены, перестановки, добавления слов и прочие переводческие приемы.

«Гамлет» Шекспира изначально являлся многослойным текстом как по художественным критериям, так и по текстологическим. Любая многослойность, это темнота смысла, а каждая попытка перевода - попытка проявить этот смысл. На настоящее время наиболее приближенным к оригиналу считается перевод М. Лозинского. Б. Пастернак же подчинил Шекспировского Гамлета своей концепции, зато сделал его максимально удобным для театра.

При сравнении таких разных и таких именитых мастеров, можно увидеть, что их переводы были, кроме всего, и переводами с культуры на культуру. Поэтому мы еще раз смогли убедиться в том, что литературный

перевод - удивительный феномен художественной культуры, способной на бесконечное творческое возрождение лучших ее достижений.

При достижении адекватности в переводе необходимо умение правильного идентифицирования переводческой проблемы и осуществления необходимых переводческих трансформаций.

Употребление переводческих трансформаций, в первую очередь, обуславливается передачей уже существующего содержания, выражением замысла оригинала. Переводчик не под каким предлогом не должен придерживаться идеи сохранения оригинала.

Трансформации необходимы, для соблюдения правил языковых норм, для восприятия речи переводчика как грамотной и естественно звучащей, соответствующей речевым привычкам носителей переводимого языка.

### **3.3. Трагедия «Гамлет» - богатейший источник шекспиризм**

Как уже было сказано ранее, как и другие индивидуальные особенности еще одна особенность языка Шекспира делает его исключительным среди других английских писателей. Шекспир находится на втором месте после Библии по количеству образных выражений, вошедших в английский язык. Их число превышает сотню.

В трагедии «Гамлет» можно найти 61 шекспиризм. Таким образом, остальное количество шекспиризм приходится на все другие произведения драматурга, посреди которых, очевидно, по количеству крылатых выражений «Гамлет» находится на первом месте. Скорее всего, объяснить это можно тем, что данное творение являет собой наиболее читаемое из всех произведений Шекспира. Данную трагедию переводили с наибольшим желанием, о ней чаще, чем о других драмах Шекспира, были высказывания

писателей, критиков и театральных деятелей, ее гораздо больше ставили и ставят на сцене.

Следует заметить, что в приложениях некоторых изданий трагедии «Гамлет» о принце датском, на языке оригинала, есть списки наиболее известных реплик и фраз, однако не все они полные, при этом не все указанные в них шекспиризмы отражены в словарях крылатых выражений. Среди них:

- The morn, in russet mantle clad (act I, scene I, Line 181)  
В переводе Б. Пастернака: «Вот и утро в розовом плаще»;
- That this too too solid flesh would melt (act I, scene II, Line 135)  
В переводе Б. Пастернака: «О если б этот грузный куль мясной мог испариться»;
- That a rogue and peasant slave am I (act II, scene II, Line 556)  
В переводе М. Лозинского: «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!»;
- Sweets to the sweet! (act V, scene I, Line 239)  
В переводе Б. Пастернака: «Прекрасное прекрасной».

Однако в списках не достает таких знаменитых крылатых фраз, как:

- Borrowing dulls the edge of husbandry (act I, scene III, Line 81)  
Примерный перевод: «Долги наносят ущерб хозяйству»;
- More honored in the breach than the observance (act I, scene IV, Line 19)  
Примерный перевод: «Чаще нарушается, чем соблюдается»;
- Our withers are unwrung (act III, scene II, Line 255)  
Примерный перевод: «Хула нас не задевает»;
- I mast to be cruel only to be kind (act III, scene IV, line 199)  
Примерный перевод: «Чтоб добрым быть, я должен быть жестоким»;
- What is a man, if his chief good and market of his time be but to sleep and feed? A beast, no more (act IV, scene IV, line 35-36-37)  
Примерный перевод: «Что человек, когда он занят лишь сном и едой? Животное, не больше».

Имя Гамлета так же отмечено в словаре крылатых выражений и стало нарицательным для описания человека, всегда и во всем сомневающегося,

погрузившегося в размышления, не имеющего способность к решительным действиям. Само же слово «hamlet» произошло, по мнению исследователей, от древнескандинавского слова «Amlodi». Слово имело значение «человек, бывшего или притворяющегося сумасшедшим».

Гамлету в трагедии принадлежит самое большое количество крылатых выражений. Речь принца красочная, показательная, зачастую двусмысленная, так как в ней появляется тонкая игра слов, каламбурность. В действительности Шекспир сотворил особенный речевой портрет героя, ведь не просто так о языке Гамлета написаны десятки работ и статей.

При создании речевых портретов всех своих героев, Шекспир с тщательностью прорабатывал каждое их слово: «Выбор слова у Шекспира не случаен, за ним стоит присущее Шекспиру умения использовать богатство национального языка для передачи душевного состояния и круга представлений персонажей».

Шекспиризмы, взятые из текста «Гамлета», отражены в словарях, как правило, в изначальном виде, однако в современном английском языке в них привносятся те или иные изменения. Шекспиризмы, по А.В. Кунину могут: использоваться в кратком виде, приобретать лексические варианты или дополнительные значения, изменять стилистическую окраску.

Крылатое выражение «Lay not that flattering unction to your soul» («Не обольщай себя надеждой», «Не тешься приятной мыслью») отражено в словарях как, «To Lay a flattering unction to one's soul», что значит «утешать себя приятной мыслью».

От шекспиризма «The time is out of joint» оставили лишь компонент «out of joint», у которого появилось значение «не в порядке». По такой же модели в английском языке могут быть образованы новые фразеологические единицы, к примеру, «have one's nose out of joint» - «потерпеть фиаско», «поражение в соперничестве».

Фраза «More honored in the breach than the observance» («Чаще нарушается, чем соблюдается»), является примером обратного: шекспиризма с

добавочным компонентом - предлогом «in», внесенным позже. В словарях отражено это крылатое выражение в следующем виде: «More honored in the breach than in the observance».

Этот оборот используется Шекспиром в сочетании со словом «custom». Как полагает А.В. Кунин «В современном английском языке сочетаемость этого шекспиризма значительно расширилась, и он может относиться ко всему, что чаще нарушается, чем соблюдается».

Фраза «Something is rotten in the state of Denmark» («Не все в порядке в Датском королевстве») используется в наши времена не только относительно к Дании, но и ко всему, что не кажется нормой, при оценке той или иной ситуации. Фраза приобрела значение «что-то неладно».

Оборот «Forty thousand brothers» (Гамлет об Офелии: «Я любил ее как сорок тысяч братьев любить не могут») используется, что ясно из словаря Н.С. Ашукина, М.Г. Ашукиной, в значении «очень, очень сильно».

По А. В. Кунину, по прообразу шекспиризма «To out-herod Herod» (первоначально: «It out-herods Herod») в значении «переизродить самого Ирода», «переусердствовать» в английском языке можно образовать словосочетания типа «to out-Zola Zola» - «превзойти Золя в натурализме».

В своей основе, выражения Шекспира являются афористическими, их можно отнести к универсальным высказываниям:

- Neither a borrower nor a lender be.  
В долг не беги и займы не давай.
- Brevity is the soul of wit.  
Краткость – сестра таланта.
- There is nothing either good or bad but thinking makes it so.  
Нет ничего ни хорошего, ни плохого, это размышление делает все таковым.
- What a piece of work is a man!  
Что за мастерское создание – человек!
- Suit the action to the word, the word to the action.

Подкрепляйте слово делом.

- There's a special providence in the fall of a sparrow.

И в гибели воробья есть особый смысл.

### **3.4. Шекспир как переводческая проблема**

Существование переводческой проблемы не может быть поставлено под сомнение. И не только в отношении Шекспира. Мысли о том, как переводить, чтобы передать все очарование и уникальность оригинала, всегда посещали переводчиков. Ведь поэтический образ не может быть просто передан из одного языка в другой. Он должен быть осознан переводчиком, переведен так, чтобы стать понятным для читателя. В каждой стране своя культура, свои языковые особенности, свое представление о духовных ценностях (Вержбицкая, 1997). Все, что может быть переведено определенным образом в одной стране, запрещено, или будет казаться нарушением устоев в другой.

Вот пример, упомянутый в книге Ю. Левина «Шекспир и русская литература XIX века»:

«Традиционное почитание родителей в Китае, не позволяло передать сцену Гамлета с королевой без изменений, ибо сын не мог разговаривать с матерью так грубо» (Левин, 1988, с 56). Разумеется, главная задача переводчика состоит в том, чтобы проникнуться оригиналом, так как, переводя любое произведение автора, стоит понимать, что не все его мысли лежат на поверхности, что автор, как гениальный творец, скрыл все самое сокровенное внутри. Следование же точности, не художественной точности, а именно дословному переводу, может привести к тому, что перевод может быть не понят и не принят читателями, для них он не сможет стать «близким». Читатель не отыщет в нем даже малой части связи со своей

культурой, так как даже имя персонажа зачастую несет в себе скрытый смысл.

Тем не менее, переводчик должен обладать непревзойденными знаниями своего языка, своей культуры и традиций, чтобы передать все своеобразие и очарование оригинала в тот мир, в котором живет он и его читатели. Мария Голованивская в статье «Художественный перевод или несвобода творчества», опубликованной в литературном журнале «Новое литературное обозрение» пишет о том, что представляет из себя поэтический перевод текста: «Поэтический перевод - это стихотворение, написанное о чем-то вроде таком же, как и в оригинале. Но необязательно. Хорошие поэтические переводы не стихи, поскольку не стихийны»(Голованивская, 2015, с 370).

Это совершенно верно: поэт-творец, вдохновляемый порывами своей души, его стихи зарождаются в сердце, они свободны, поэт может написать все что ему захочется и как захочется, придерживаясь лишь определенных стилистических и лингвистических законов. Он в праве нанести на бумагу все, что происходит в этот момент у него в сознании, пользуясь самыми неоднозначными образами, сравнениями и метафорами. При этом совсем не задумываясь о том, что его произведения могут переводиться на другие языки, его не трогает то, сколько переводчики будут тратить сил для того, чтобы воспроизвести что-то напоминающее оригинал на своем родном языке. Автор в определенной мере эгоистичен. Но разве стоит нам осуждать его за это? Каждый творец очаровывает именно тем, что он исключителен и неповторим (Комиссаров, 1990). А как же переводчик? Кем он является для автора: его слугой, его соперником или, наконец, его другом? М. Голованивская продолжает свои размышления по этому поводу так: «Автор создает художественный текст. Переводчик воссоздает его. Автор парит, он следует за вдохновением, увлекающим и направляющим, если ничто другое не регламентирует его, то он свободен настолько, насколько это вообще возможно, переводчик же идет за автором и оригиналом, предопределяющим каждый его шаг, в идеале он должен полностью слиться с автором,

отказавшись от себя самого, что является пределом несвободы, но как бы переводчик в жертвенном порыве не стремился к этому, он все равно волеет свою вселенную, расположившуюся у него в голове, в текст и немножечко вспорхнет, иначе зачать художественный текст просто невозможно».

В самом деле, переводчик самостоятельно отрекается от поэтической независимости, но, читая оригинальный текст и переводя его, он несомненно привнесет в него толику своих чувств и волнений. Несомненно, он должен следовать за мыслями автора и подчиняться ему, но ведь одно и то же можно представить совершенно по-разному. И выходит, что переводчик и автор на определенном этапе стоят на одном уровне. Но для того, чтобы переводчику взойти на этот уровень, ему нужно ощутить дух подлинника, осознать, какие чувства испытывал его создатель, приблизиться к нему. М. Голованивская так определяет задачи переводчика: «Переводчик думать об авторе обязан. Он работает для него. Одна из задач переводчика - имплантировать «чужеродное» произведение в свою культуру. При этом сохраняя верность автору» (Голованивская, 2015, с 370).

Так как же сотрудничают автор и переводчик? Автор и переводчик подходят к тексту различными способами. Автор производит, автор создает художественное из совершенного, из того мира, который обретается в его сознании. Переводчик в первую очередь анализирует. Он анализирует исходный текст для того, чтобы все в нем понять: язык, мир автора, художественные особенности текста. После анализа, он создает новый текст, исходя из того, как он это понимает и опираясь на исходный текст. Считалось и считается необходимо важным прочувствовать «Дух Оригинала» (Комиссаров, 1990).

Таким образом, следует, что переводчик проходит через разные этапы познания исходного текста и отношения к автору. На первом этапе исходник становится подстрочником, переводчик во всем полагается на автора, он связан его идеями, его лексическим составляющим образам. Потом производится осмысление художественного текста, более близкое

ознакомление с автором, исправление, формирование более определенных образов и понимание. Как только переводчик ухватит невидимую нить, которая соединит мысли автора с мыслями переводчика, (это должно происходить как озарение),- после этого следует третий этап - переводчик начинает общаться с автором «на ты», теперь он не связан в передаче идей, интонаций, образов.

Так кто же переводчик в отношении автора? Мария Голованивская весьма точно дает ответ на этот вопрос. «Переводчик в процессе работы проходит разные фазы отношения к автору. Он то любит его, то ненавидит, страдая от бесконечного компромисса и неся на своих плечах груз неразрешимых проблем. Переводчик - не слуга, не соперник, а скорее соратник, вечно воюющий против того, на чьей стороне он находится» (Голованивская, 2015, с 371).

Безусловно, переводчику необходимо обладать определенным мастерством при передаче мыслей автора, чтобы из подстрочника создать настоящее произведение искусства. Переводчик - художник и творец, иногда значение переводов столь велико, что они начинают соперничать с оригиналом.

Работая с текстом автора, переводчик сталкивается со множеством трудностей. Прежде всего, это язык Шекспира, образный и насыщенный метафорами, это староанглийский язык, содержащий слова, которые уже вышли из употребления, или претерпели изменения.

Кроме того, можно определить особенности лирики Шекспира, осложняющие задачи переводчиков:

1. Поразительное богатство языка Шекспира, состоящее из более 20000 лексических единиц;
2. Словотворчество Шекспира, который создавал неологизмы и широко их использовал. Это было возможным, в виду того, что определенные языковые нормы еще не были установлены. Например, в трагедии «King Lear», Шекспир образует от глагола «to have children» (иметь детей)

причастие – «to be childed»; от существительного «smile» (улыбка) он создает уменьшительное с помощью тогда существовавшего суффикса «let» – «smilet» (улыбочка). Выражение «a hill kissing heaven» (гора, целующая небо) становится причастием «heaven-kissing» - «небоцелующая» (Зеленецкий, 2000). В современном английском встречаются слова, которые были заимствованы из произведений английского драматурга. Например, «dogberry» - существительное переводится как «самоуверенный чинуша», заимствовано имя персонажа из комедии «Много шума из ничего».

3. Полисемия языка Шекспира так же создает сложности в поиске подходящего эквивалента. В этом и заключается богатство языка Шекспира - огромное количество значений и смыслов, в которых Шекспир употребляет то или иное слово. Например, прилагательное «free», которое в современном английском языке имеет значения, близкие по смыслу – «свободный», «вольный», «независимый». У Шекспира оно встречается в значении «добровольный», «откровенный», «щедрый», «здоровый», «счастливый», «благородный».
4. Обилие метафор в поэзии Шекспира (Ларин, 1974). Сонеты особенно насыщены метафорами, причем достаточно необычными. Например, в сонете 80 поэт сравнивает себя с ладьей (saucy bark), в 143 с брошенным ребенком (sets down her babe), в сонете 15 мир в котором живет, поэт предстает в образе подмостков театра (this huge stage). Справедливо говорит о метафоричности поэзии Шекспира Борис Пастернак, много его переводивший: «Метафоризм - свойственное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности задач. При этом несоответствии он должен смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм - стенография большой личности, скоропись ее духа.»

### 3.5. Особенности перевода монолога Гамлета

Монолог Гамлета представляется абсолютно завершенным и идеальным, в некотором роде, маленьким произведением. Написанный гениальным творцом, и способный отстаивать право на самостоятельное существование и восхищать проникшихся его бездонным смыслом. Этот монолог центральный и с точки зрения композиции, и с точки зрения сути образа, и самое важное, с точки зрения смысла всей трагедии в целом. Это - выдержка «Гамлета» как трагедии, Гамлета как персонажа, и, наконец, всего Шекспира как гения драматургии. Этот монолог, в некоторых словах, представляет собой вечную проблему противостояния света и тьмы. Ее существование в душе тонкой и чувственной, истосковавшейся по исчезнувшим идеалам, созданной для любви, но принужденной к ненависти, раздробленной и отверженной, терзаемой непониманием и жестокой беспощадностью цветущей вокруг нее жизни.

По словам Шайтановой, одного из первых критиков переводов «Гамлета», этот монолог - «внутреннее состояние мыслящей и сомневающейся части человечества» (Шайтанова, 2014, с 110).

Гамлеты и их проблемы существовали, по-видимому, во все времена, и поэтому не стоит удивляться, что в каждой новой эпохе, новые поколения по-новому понимали шекспировского героя. Из-за этого так различаются, так несхожи при всей поверхностной схожести переводы «Гамлета» на русский язык. Центральный монолог не стал исключением.

При всех трудностях, пришедшихся на долю этой трагедии в России (значительные изменения XVIII и начала XIX веков), именно этому монологу удалось, хотя и в совершенно разнообразных вариантах, пройти без значительного изменения смысла почти через все переводы, изменения и адаптации.

Для анализа монолога по строкам («Быть или не быть...») был создан собственный подстрочный прозаический перевод текста. После тщательного просмотра нескольких переводов известного монолога, были обнаружены некоторые интересные моменты. Так, Шекспир пишет:

To be, or not to be, that is the question:

Whether 'tis nobler in the mind...

Видно что, судя по знакам препинания, слова «таков вопрос» относятся как к предыдущему, так и к следующему вопросу, но этого смысла нет ни в одном из русских переводов. В большинстве случаев эти слова относят к уже ставшему традиционным вопросу «быть или не быть», изредка и совсем убирают в отдельное предложение. В этом случае вопрос «быть или не быть» оканчивается не вопросительным знаком, что вполне ожидаемо, а точкой или даже восклицательным знаком. Касательно самого вопроса, то почти все переводят его похоже. Те, кто переводят как «жить или не жить» или «жизнь или смерть», по-видимому, стремятся отдалиться от образовавшегося клише, но в этом случае отдаляться от него не имеет смысла, ведь это наиболее точный из возможных переводов.

В следующей строке встречаем фразу «in the mind». На первый взгляд переводится как «(что благородней) для разума». Предполагается, что так же поступят и другие переводчики, однако это не так. В 11 из 16 рассмотренных переводов эта фраза была пропущена, в остальных же слово «разум» было заменено на «душу» или «дух», что не совсем верно, ведь слово «mind» обозначает именно рациональное, логическое начало.

Также достойна упоминания следующая деталь. У Шекспира сказано: «To die, to sleep - no more...» По логике вещей, по крайней мере, в первый раз, во время изречения данной фразы Гамлет еще не привносит в нее значение, что смерть есть сон. Впервые ему просто-напросто приходит в голову набор слов, а затем он их переосмысливает и связывает. Но практически все переводчики сразу же ставят тире между «умереть» и «уснуть», в некотором роде опережая события (Кондаурова, 1989).

Вообще следует сказать, что в настолько кропотливом анализе очень важным оказывается обратить внимание на знаки препинания. Еще один пример: Шекспир писал: «To sleep! Perchance to dream! Ay, there's the rub...»

При просмотре текста монолога за эту строку цепляется взгляд, потому как ее разделяют два восклицательных знака, более того, это весьма важно, что здесь стоят именно восклицательные знаки: Гамлету в голову еще не приходят те мысли, заставляющие страшиться смерти, он произносит эти слова воодушевленно. Но переводчики изменяют восклицательные знаки любыми другими. Наиболее красочные примеры это вопросительные знаки или многоточия.

Из сказанного выше можем вывести следующее. Все переводчики представляют Гамлета сомневающимся практически с первых строк монолога, в то время как у Шекспира он сначала очарован своими идеями, а к концу утрачивает решимость, тем самым соглашаясь своим монологом со своей мыслью: чем больше он размышляет, тем «бледнее цвет решимости природной».

Таким образом, большая часть переводчиков (но и не все) переводят речь Гамлета как менее эмоциональную, стирают поставленные автором акценты. Может быть, для них этот монолог не имеет большой ценности, и они не заостряют на нем внимание. Но это, как может показаться, финальный монолог, из которого мы понимаем состояние и образ мыслей Гамлета в заключении.

Более того, давайте рассмотрим реплику Гамлета в завершающей сцене, произнесенную им перед смертью. Это его последняя реплика, которая является своего рода финалом всего, подведением итогов под вышесказанным. В оригинале она звучит так: «...the rest is silence». Само слово «silence» может быть в значении или «тишина», или «молчание». Но лишь Лозинский использует в переводе значение «тишина». По-видимому, для него эта тишина приходит снаружи, тишина окружающая Гамлета и окружающая всех остальных. Остальные переводчики понимают это слово

как «молчание», то есть это что-то вроде добровольного окончания речи Гамлета, он не хочет больше что-либо говорить — и не говорит. Когда приходит молчание, приходит смерть. И здесь это имеет большое значение. Трудно сказать, какой смысл хотел передать этой фразой сам Шекспир, но возможно сказать, что практически все русские переводчики поняли ее одинаково: когда человек замолкает, это конец, дальше ничего быть не может, если ему больше нечего сказать этому миру.

При рассмотрении этих эпизодов, можно отследить преобразования в образе Гамлета в течение пьесы у всех переводчиков. Но на этом моменте интересны не переплетения сюжетных линий, а более эволюция образа мыслей, а следовательно, эволюция речи.

Так, у Кронеберга Гамлет представлен как очень много сомневающийся персонаж. В начале пьесы, заметим, его монологи являются более решительными, в частности их окончания (можно заметить изменения от первой до последней фразы монолога). В финале пьесы Гамлет сомневается постоянно. Более того, в течение всей пьесы он изъясняется возвышенной лексикой, таким образом показывает что стоит выше остальных, и иногда это специально выделяется.

Гамлет Радловой точно также сначала был более эмоционален, к финалу его реплики теряют напористость, становятся в значительной мере однообразными. Но его лексические обороты, сначала бывшие в некотором роде даже менее экспрессивными чем в оригинале, к концу поднимают планку. Таким образом, герой возвышается над простыми людьми, к которым он до этого испытывал тягу. Можно предположить, что он желает не выделяться из своего окружения, а точнее, старается соответствовать жизни при дворе, но его разум и чувства несовместимы с ней. Может быть, он лишь желает отойти от всех людей в общем, таким образом, употребление возвышенной лексики делает возможным создание ощущения отстраненного взгляда на вещи.

Процесс изменений психологии Гамлета в переводе Кронеберга и Радловой заключается в следующем: сначала он полон решимости, но к середине пьесы его одолевают сомнения. К концу его сомнения улетучиваются, и он снова по-прежнему категоричен, как и в начале.

Лозинский практически не позволяет своему герою подвергаться сомнениям, но если неуверенность и прокрадывается в его речи, она несомненно исчезает к концу монолога.

Интереснее всех остальных поступает Пастернак: почти все время монологи Гамлета начинаются уверенно, и к завершению каждого Гамлет теряет свою решимость, таким образом, Пастернак в каждом монологе подкрепляет сказанное в монологе «Быть или не быть...»: чем больше думаешь, тем больше сомневаешься.

Из этого ясно, что, хоть и возможно найти различные варианты перевода разных эпизодов, при изучении образа конкретного персонажа в течение всей пьесы вариативность теряется, ее просто нет. Тем не менее общие предпосылки к переводу пьесы для авторов похожи, среди них можно найти довольно широкий вариативный ряд. Это несоответствие можно устранить следующим образом: каждый переводчик определенным образом представляет образ главного героя в контексте его внутренних переживаний и причин к переводу. Эти представления получают весьма разнообразными, таким образом, одного варианта нет. А вот средства для передачи образа переводчиками выбираются очень схожие - снова появляется узкая вариативность. Более того, все переводчики тем или иным образом акцентируют одну черту Гамлета - его пристрастие к сомнениям. Данную черту его характера так же возможно засчитать за узкую вариативность. Более того, сомнения были присущи русской интеллигенции второй половины XIX - первой половины XX веков, поэтому не стоит удивляться, что переводчики заостряют на этом внимание как свое, так и читателей (Штейнберг, 1978).

Строка «To be or not to be» переводится как «Быть или не быть» (Пастернак, Кронеберг, Романов, Радлова, Гнедич, Морозов, Лозинский, Россов, Маклаков, Загуляев и другие), «Жить или не жить» (Соколовский, Каншин), «Жизнь или смерть» (Месковский, Аверкиев).

Отмечаем небольшую вариативность перевода. Варианты перевода «Жить или не жить» и «Жизнь или смерть» были избраны четырьмя переводчиками лишь в стремлении казаться оригинальными. В то время как Гамлет рассуждает о том, действовать или не действовать, а не о том, чтобы жить или умереть.

«The slings and arrows of outrageous fortune» дословно переводится как «удары и стрелы неистовой фортуны», хотя слово «fortune» переводится и как «судьба», и как «судьбина», а слово «outrageous» - «злой», «свирепый», «жестокый», «беспощадный».

Однако некоторые переводчики переводили это выражение по-своему. Например, «удары судьбы» (Пастернак), «гром и стрелы враждующей судьбы» (Кронеберг), «удары пращей и стрел судьбы жестокой» (Романов), «судьбы-обидчицы удары, стрелы» (Радлова), «удары стрел враждующей фортуны» (Вронченко), «удары рока» (Загуляев), «пращи и стрелы злобствующей судьбы» (Кетчер), «стрелы и удары злополучья» (Маклаков), «удары стрел враждебной нам судьбы» (Соколовский), «праща и стрела судьбы свирепой» (Аверкиев), «удары стрел безжалостной судьбы» (Россов), «пращи и стрелы яростной судьбы» (Морозов), «пращам и стрелам яростной судьбы» (Лозинский), «мятежного удара рок» (Месковский), «удары неистовой судьбы» (Гнедич), «злобные удары обидчицы-судьбы» (Каншин).

В итоге можно отметить, что самыми близкими к оригиналу оказались Аверкиев, Морозов и Лозинский.

Строка «There is the gub» имеет значение «да, вот в чем препятствие». Слово «gub» - является термином игры в шары (bowls). Этим называли любую преграду (напр., неровность почвы), способную отклонить шар от движения напрямую к цели. Это слово имеет конкретное значение -

«препятствие», «разгадка». Переводчики представляли эту фразу в следующем виде: «вот и ответ» (Пастернак), «вот оно» (Романов), «в этом то и дело все» (Радлова), «вот препона» (Вронченко), «вот помеха» (Загуляев), «вот препона» (Кетчер), «тут затрудненье» (Маклаков), «вот остановка» (Соколовский), «вот в чем препятствие» (Аверкиев), «вот она - преграда» (Россов), «вот в чем препятствие» (Морозов), «вот в чем трудность» (Лозинский), «вот преткновенье» (Месковский), «вот преграда» (Гнедич), «вот в чем затруднение» (Каншин).

У Вронченко и Кронеберга данная фраза опущена, однако можно заметить, что Вронченко своими действиями мысленно добавляет слово «но», которое предполагает продолжение, которое читатель способен домыслить самостоятельно.

Обратимся к метафоре «Sea of troubles». Эта фраза переводится как «море проблем, тревог, беспокойств, печалей». Переводчики представляли эту метафору так: «море бед» (Пастернак), «море бедствий» (Романов), «море бед» (Кронеберг), «море бед» (Радлова), «море бедствий» (Вронченко), «поток бедствий» (Загуляев), «море бедствий» (Кетчер), «пучина бедствий» (Маклаков), «море горестей и бед» (Соколовский), «море зол» (Аверкиев), «море бедствий» (Россов), «море бедствий» (Морозов), «море смут» (Лозинский), «бездна терзаний» (Месковский), «море невзгод» (Гнедич), «море бед» (Каншин).

Полисемия слова «troubles» позволяет переводчикам использовать почти все значения этого слова. Таким образом, возможно утверждать о существовании равнозначности глоссариев к авторскому тексту и переводу. Хотя оригинальное слово «troubles» имеет все те значения, найденные переводчиками в качестве эквивалентов.

В строке «When we have shuffled off this mortal coil» присутствуют слова, которые не могут быть переведены вне контекста метафоры: «mortal» - «мертвый», «шумный»; «coil» - «узел», «суета», «жилище». Эта метафора может быть переведена как: «когда мы стряхнем этот смертельный узел».

Переводчики находят такие эквиваленты: «когда покров земного чувства снят» (Пастернак), «когда стяхнем мы суету земную» (Кронеберг), «лишь тленную стяхнем мы оболочку» (Романов), «когда мы сбросим этот шум земной» (Радлова), «когда мятежную мы свергнем брэнность» (Вронченко), «затем как стяхнем с себя земные тревоги» (Кетчер), «когда мы свергнем с себя покрывку плоти» (Соколовский), «избавясь от этих приходящих бед» (Аверкиев), «когда освободимся мы от плоти» (Россов), «когда мы сбросим мертвый узел суеты земной» (Морозов), «когда мы сбросим этот брэнный шум» (Лозинский), «когда с себя мы свергнем это ярмо житейской суеты» (Месковский), «перед духом бестелесным» (Гнедич), «когда мы уже сбросили с себя все земные тревоги» (Каншин).

В этой фразе ближе всех к оригинальному тексту оказались Романов, Вронченко и Лозинский. Они подобрали значения, наиболее красочно воспроизведшие смысл шекспировских метафор (Морозов, 1964).

Сочетание «Whips and scorns of time» имеет значения: «бичи», «плети», «кнуты», «хлысты», «нагайки» и «презрения», «насмешки», «издевательства», «глумления времени».

Переводчики перевели его следующим образом: «униженье века» (Пастернак), «бич и посмеянья века» (Кронеберг), «судьбы насмешки и обиды» (Романов), «времени удары, глум» (Радлова), «бич и поношение света» (Вронченко), «иго тяжелой жизни» (Загуляев), «бичевание, издевки современности» (Кетчер), «насилье грубое, издевки века» (Маклаков), «обиды притеснения» (Соколовский), «бичеванье и насмешки» (Аверкиев), «насмешки и кровожадность века» (Россов), «несправедливость угнетателя, презренье гордеца» (Морозов), «плети и глумленье века» (Лозинский), «посмешище, бичи веков» (Месковский), «поношение, насмешки ближних» (Гнедич), «бичевание и презрение времени» (Каншин).

Следующее выражение, взятое для анализа, «The undiscovered country», буквально переводится как «неоткрытая страна». Переводчики

интерпретируют эту фразу следующим образом: «страна, откуда ни один не возвращался» (Пастернак), «страна безвестная» (Кронеберг), «неведомая страна» (Романов), «неоткрытая страна» (Радлова), «неведомая страна» (Вронченко), «неведомая страна» (Загуляев) «безвестная страна» (Кетчер), «неведомая сторона» (Маклаков), «неведомая страна» (Соколовский), «неведомая страна» (Аверкиев), «таинственная страна» (Россов), «неоткрытая страна» (Морозов), «безвестный край» (Лозинский), «неведомая страна» (Месковский), «безвестный край» (Гнедич), «неизвестная страна» (Каншин).

В данном случае невозможно отметить особое разнообразие переводческих эквивалентов, по-видимому, ввиду практически полной однозначности слова «country». Полисемия слова «conscience» делает возможным его разнообразный перевод. Первый вариант его значения в словаре - «совесть». Но некоторые авторы переводят его по-другому: «мысль» (Пастернак), «совесть» (Кронеберг), «совесть» (Романов), «сознание» (Радлова), «совесть» (Вронченко), «сомнение» (Загуляев), «совесть» (Кетчер), «совесть» (Маклаков), «боязнь» (Соколовский), «сознание» (Аверкиев), «совесть» (Россов), «сознание» (Морозов), «раздумье» (Лозинский), «совесть» (Месковский), «мысль» (Гнедич), «совесть» (Каншин). В данном контексте слово «conscience» скорее означает «мысль, размышление».

Следующий пример — «The pale cast of thought». Буквально фразу можно перевести как «бледный бросок мысли». В переводах же встречаем: «замыслы с размахом» (Пастернак), «живой полет отважных предприятий» (Кронеберг), «под краской мысли чахнет и бледнеет» (Романов) «тень бледной мысли ляжет» (Радлова), «под тению пускает размышленья» (Вронченко), «бледный свой оттенок размышленья кладет» (Загуляев), «тусклый напор размышленья» (Кетчер), «бледноликое размышление блекнет» (Маклаков), «роскошный цвет бледнеет» (Соколовский),

«от бледного оттенка мысли тускнет» (Аверкиев), «бледный цвет размышленья» (Россов), «бледный оттенок мысли» (Морозов), «под налетом мысли бледной» (Лозинский), «под гнетом мысли блекнет смелость» (Месковский), «Могучая решимость остывает» (Гнедич), «бледный отлив размышленья» (Каншин).

Широкий размах для творческой деятельности возможен благодаря многозначному слову «*rale*», а также высокой сочетаемости слов.

И последний пример «*The name of action*» даёт следующие варианты перевода: «отлагательство» (Пастернак), «название дел» (Романов), «название действия» (Радлова), «имена деяний» (Вронченко), «течение дел» (Загуляев), «названия деяний» (Кетчер), «мысли не становятся делами» (Маклаков), «имя дел» (Соколовский), «не переходят в дело» (Аверкиев), «не облакаются в деянья» (Россов), «имя действия» (Морозов), «имя действия» (Лозинский), «делами названы не будут» (Месковский), «деянья становятся ничтожеством» (Гнедич), «теряют названия действия» (Каншин).

Вариативность метафоры определяет полисемия слова «*action*».

### **3.6. История переводов сонетов Вильяма Шекспира в России**

В ходе исторического развития переводческой школы образовались две тенденции в решении задач переводчика:

1. Полное копирование оригинала, буквализм в переводе;
2. Создание равноценного оригиналу художественного перевода.

Обе эти тенденции нашли свое отражение в развитии переводческой школы в России. В истории обращения русских переводчиков к сонетам Шекспира, можно выделить два периода:

1. Середина XIX века- до 1916гг.
2. Начало XX века- до наших дней.

Первые переводы сонетов Шекспира были сделаны в 60-х годах XIX века Иваном Мамуной. Также сонеты переводили Николай Гербель, В. Бенедиктов, М. Чайковский, Ф. Червинский. Переводчики XIX века относились к Шекспиру как к автору - романтику, а к его сонетам как к любовной исповеди. Известно высказывание И. Гальперина о сонетах: «Они обрисовывают нам довольно ясно отношение Шекспира к какой-то замужней и крайне легкомысленной женщине» (Гальперин, 1958).

Однако, сонеты Шекспира - это не только любовная поэзия, это еще и размышления поэта о добре и зле, о смысле жизни. Таким образом, игнорировалось философское начало поэзии Шекспира. Кроме того, в ранних переводах обнаруживаются некоторые неточности. Например, первая строчка 130 сонета (My mistress' eyes are nothing like the sun-Глаза моей любимой совершенно не похожи на солнце) переведена у Мамуны так: «Глаза ее сравнить с небесною звездою...». В этой строке видна неточность, но на мой взгляд, также некоторой неточностью в его переводе является то, что дальше в своем переводе Мамуна использует витиеватые, вычурные слова: «пурпур нежных уст», «сравнить не дерзну», « пленительные ланиты», «амброзия дыханья». Впрочем, отчасти, это была дань времени - писать в духе салонной речи (Ивановский, 2001).

У переводов Н. Гербея (1880) тоже можно заметить неточности и приукрашивания. Первую строчку сонета 130 он перевел так: «Лицом моя любовь на солнце не похожа...». Строчку I love to hear her speak ( Я люблю слушать, как она говорит) переводит так: «Я лепету ее внимать люблю». Эту же строчку следующим образом переводит И. Мамуна: «Я лепету ее восторженно внимаю» М. Чайковский: «Меня ее ворчанье восхищает» «Лепет», «ворчанье», не слишком ли свободно распорядился переводчик простым английским словом «speak»?

В 1884 году были посмертно опубликованы 12 переводов Владимира Бенедиктова. Вот как он переводит первые строки знаменитого 66 сонета: «Я жизнью утомлен, и смерть моя мечта...» Очевидно, что в этом переводе поэт

использует слова, отдаленные от смысла подлинника: «проголодалась честь», «искусство сметено со сцены помелом», «безумье кафедрой владеет».

Первую строчку этого же сонета другие переводчики представляют следующим образом:

«Томимый этим, к смерти я взываю»( М. Чайковский).

«Тебя, о смерть, тебя зову я утомленный» ( Ф. Червинский).

«В усталости моей я жажду лишь покоя» ( Н. Гербель).

В первой строке оригинала ( Tired with all these for restful death I cry- причастие прошедшего времени tired имеет значение измученный) переводится как «утомленный», «утомлен», «усталость». Как видно, эти значения смягчают общее настроение сонета, в котором Шекспир обличает все пороки общества, эти слова не может произнести человек, живущий в мире лжи и жестокости.

В 1904 году выходит 5-ти томное издание сочинений Шекспира под редакцией Венгерова, в 5-ом томе которого были напечатаны сонеты в переводах И. Мамуны, Н. Гербея, Ф. Червинского. В период с 1914-1916 выходят переводы В. Брюсова, М. Чайковского. В литературоведении существует двойственная оценка этого периода в истории переводов Шекспира. Литературовед Елистратова так охарактеризовала его: «В старых русских переводах, авторы которых следовали не духу, но букве подлинника, сонеты Шекспира выглядели как мертвая мумифицированная коллекция холодных риторических ребусов».

Но существует и другая точка зрения, высказанная Шайтановой: «... они не отвечали всем требованиям современного перевода»... «Но не правы те, кто отвергает, какие бы то ни было, их преимущества и говорят, что до новых переводов Шекспир не был понят. Он был понят и принят читающими» (Шайтанова, 2014).

Советский период является расцветом переводческой деятельности. В первую очередь он связан с именами Олега Румера, Бориса Пастернака, Самуила Маршака, Александра Финкеля. Издание сонетов в переводе

Маршака были настоящим событием, и в 1948 году они были удостоены Государственной премии. Основной переводческий принцип того времени - не копировать подлинник, а создать художественное произведение, отражающее настроение сонетов, их дух. Шекспировед М. Морозов сказал об этом: «Поэтический перевод шекспировских сонетов невозможен, если не отойти от них на некоторое расстояние».

Переводы Маршака передают все интонации шекспировских сонетов. Его переводы поэтичны, искренны, и очень просты для понимания. В сонете 66 с первых строк мы ощущаем гнетущее настроение, безысходность лирического героя:

Зову я смерть.

Мне видеть нестерпим

Достоинство, что просит подаянья...

Эмоциональная окраска сонета достигается за счет эпитетов, усиливающих настроение - «немошь беззубая», «глумящаяся ложь», «вдохновенья зажатый рот». Переводы Маршака очень современны. Как написал В. Берестов: «Свежесть чувств и вкус нельзя перевести с другого языка, ими нужно обладать». Самуил Маршак несомненно тот, у которого они есть, и мы понимаем это, читая его замечательные переводы.

Таким образом, первые переводы представляют несомненную ценность, поскольку открывают для широкого круга читателей английского поэта эпохи Возрождения. Мамуна, Чайковский, Гербель, Червинский и другие переводчики того времени заложили основу для дальнейшего развития шекспировских переводов. Без этих имен, пожалуй, не было бы и расцвета шекспировского перевода в советское время. Советский период подарил нам переводы Самуила Маршака, Бориса Пастернака, которые признаны фактами русской поэзии.

### 3.7. Трудности перевода шекспировских сонетов на русский язык.

В 1960 году в статье «Сонеты Шекспира - переводы Маршака», которая была опубликована в журнале «Вопросы литературы» (№ 2), на достаточном количестве примеров авторы доказали, что Маршак перевел «Сонеты» Шекспира «не только с языка на язык, но и со стиля на стиль», заменив глоссарий на присущий поэтике русского романтизма первой трети XIX века (Морозов, 1964).

По переводам можно увидеть, что переводчики «Сонетов» не знакомы с современными требованиями, предъявляющимися поэтическим языком Шекспира и его сонетным циклом. Авторы довольствуются только тем видением, которое сложилось у них по предшествующим переводам, и не способны выбраться из колодца этих традиций.

В целом, познакомиться со стилем «Сонетов» легче всего ознакомившись со стихами русских поэтов, на которых Шекспир оказал огромное влияние. Это влияние наиболее заметно в стихах Пастернака. Таким образом, в произведении 1919 года «Шекспир» он, кроме решения задачи тематики, осознанно использовал довольно большой объем элементов поэтического стиля Шекспира. Можем наблюдать и характерную для Шекспира игру слов («Сонет, написанный ночью, с огнем, без помарок...»). И переносы предложения из строки в строку (ран-он-лайнз) и из строфы в строфу (у Шекспира весь сонет иногда состоит из одного-двух предложений). Интонационные повторы («А впрочем... А впрочем, соснем на свободе. А впрочем, на бочку...», «Пять ярдов - и вы с ним в бильярдной, и там - не пойму, чем вам не успех популярность в бильярдной?»). И большое количество аллитераций, и внутренняя подрифмовка.

Если к этому прибавить способ создания образа, заключающийся в применении словаря и понятий из какой-либо одной области (Пастернак

широко его использовал в других стихотворениях), как базу метафоризма Шекспира. Прибавить регулярные отклонения от «чистого», «правильного» стиха, которые у Шекспира подвержены вечному эмоциональному напряжению, - такие, как сложные инверсии, неологизмы (приемы, которые активно использовались практически всеми русскими поэтами, кроме Пастернака), все это и составит, скорее всего, почти заверченный набор стилистических черт «Сонетов», которые определяют самые общие требования к их переводам (Ярцева, 1964).

Каким образом выявить в этих стилистических чертах «Сонетов» основную? Тот стержень, благодаря которому появилась бы возможность показать, что этот список - не является простым механическим перечислением, что все эти черты - ветви одного дерева, что все они органично взаимосвязаны? В своем стихотворении Пастернак выделяет остроумие как одну из ведущих черт характера Шекспира. Является ли это выделение случайным?

Проблема не только в том, что о Шекспире осталось много легенд и рассказов, описывающих именно его остроумие. Оно цепляет взгляд и в его пьесах. Остроумие – является отличительной чертой великих поэтов, и обусловлено это самой природой поэзии. Истинный поэт видит слово и как способ выразить мысли и чувства, и как способ для игры. На самом деле любая подлинная поэзия с точки зрения формы - это игра слов в ее наиболее широком понятии, и включает в себя и игру смыслом, и игру интонацией, и игру звуками. В связи с этим и метафоры Шекспира с его любовью к построению образов на терминологии и понятиях юриспруденции, военной науки или медицины, не выглядят чужеродно в общем представлении о его поэтическом стиле.

Игра слов, в виде стилистической черты, показывает остроумие, как соответствующую черту характера. Вполне естественно выдвинуть предположение, что в «Сонетах» язык Шекспира так же остроумен и красочен, как и в пьесах. Тем не менее, вся русская традиция переводов

«Сонетов» не может дать этому прямое подтверждение. В русских переводах Шекспир представляется в сонетах тонким лириком, передающим оттенки любви и чувственности, но совсем не остроумным.

### Сонет 130

Ее глаза на звезды не похожи  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.

С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных оболгали.

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 her head.  
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.  
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.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

Скорее всего, самый явный пример - третья строка сонета. Для небольшого круга читателей «Сонетов» адресат 130-го сонета, возможно, не был тайным. Совершенно ясно, что это смуглая женщина (dark), и, безусловно, при обнаружении в конце третьей строки («Если снег бел, ну тогда ее груди...») вместо dark созвучного dun («...грязновато-серые, бурые»), читатели или слушатели начинали хохотать. Эта строка носит пародийный характер и абсолютно раскрывает настроенность сонета против слащавых сравнений современников Шекспира.

Никому из русских переводчиков не удалось самостоятельно подобрать ключ к переводу 130-го сонета. Необычный сонет постоянно привлекал к себе внимание (количество его переводов уступает лишь известному 66-му), - и все как один переводчики проявляли упорство, переводя его как лирическое произведение. Как могли, обходили «неудобоваримые» шекспировские сравнения, а уж «грязновато-серые груди» не пришлись по вкусу никому. Наиболее близко к интонации Шекспира и таким образом - к сути сонета приблизился Р. Винонен, которому удалось целиком перевести в пародийном ключе одну из трех строф:

Не замечал я и дамасских роз,  
Что расцветают у иных на лицах,  
Да и парфюмам, ежели всерьез,  
Навряд ли пот в сравнение годится.

Однако, перевод следовало сделать еще острее, так как в сознании русского читателя нет высмеиваемых Шекспиром стихотворений. Важно, что именно в занижении, крайнем «приземлении» пафоса обычных сравнений сосредоточен принцип (сокрытый и в сонете Шекспира), открывающий путь

к правильному, по сути, переводу и способный оградить будущих переводчиков от повторения всеобщей ошибки.

Но вопрос о трактовке 130-го сонета, важен сам по себе. Однако он не настолько важен в вопросе общей проблемы художественного перевода «Сонетов», так как этот сонет, являющийся пародийным, занимает особое место в цикле шекспировских сонетов.

Игра слов зачастую сопряжена с употреблением таких значений, которые во времена Шекспира употреблялись в живом разговорном языке. Сейчас эти значения утратили свою актуальность. Или зачастую, как в данном случае, сопряжена с омофонным значением слова, и для того, чтобы такая игра слов была понята, нужна не только кропотливая работа со словарем, но и владение языком на уровне поэтического сознания, что не всегда представляется возможным даже для носителей английского языка.

И как всё-таки не смогли понять все русские переводчики и комментаторы «Сонетов», что игра слов есть практически в каждом сонете?

Все примеры лежат на поверхности. В сонете 129-м, к примеру, у Шекспира написано о проклятии плотской страсти, и весь стих пропитан горечью раскаянья за слабость собственной плоти, обобщенной в концовке сонета:

*All this the world well knows; yet none knows well*

*To shun the heaven that leads men to this hell.*

Все переводчики не обратили внимание на игру слов в «замке», переведя лишь элементарные обыгрыши «shun» - «lead» («избегать» - «вести») и «heaven» - «hell» («рай» - «ад»). У Шекспира же слово «heaven» означает и «небо», и «рай» («блаженство»), и «божественная», и «женщина, дающая блаженство». Таким образом, окончание сонета несет, по крайней мере, два смысла:

«Все это мир прекрасно знает, но никто, как следует, не знает, как избежать 1) рая, который ведет людей (мужчин) в этот ад; 2) дающей блаженство женщины, которая ведет мужчин (людей) в этот ад».

Этот дополнительный смысл неожиданно обостряет иронию и горечь концовки.

В сонете 128-м, шуточным, судя по тональности, Шекспир завидует клавишам, которые целуют пальцы его любимой. Слово «jack» здесь употребляется как в значении «клавиш(а)», так и в значении «парень, малый», а слово «wood» имеет значение как «дерево, деревяшка», так и «инструмент». Эта игра слов используется в сонете дважды. Шуточная интонация выдержана и проведена сквозь весь стих; чего не наблюдается ни в одном из русских переводов.

На примерах из взятых сонетов можно увидеть, что такая игра слов у Шекспира является частым и важным приемом. Игра слов органична в шекспировских стихах и весьма важна не только в виде стилистической черты, отражающей шекспировское остроумие, но и как способ выявления сути сонетов.

Есть и сонеты, в которых игра слов является приемом, без перевода которого все шекспировское своеобразие будет утеряно. К примеру, в сонетах 135-м и 136-м, полностью выстроенных на обыгрывании имени поэта, которое в сокращенном варианте обозначает «желанье», «воля». Таким образом, в корне изменяется его трактовка. К примеру, в сонете 119-м, где вся композиция, вся драматичность сонета начинают развитие из ключевого обыгрыша в первой строке, выстроенного на двух значениях слова «portion» - «доза лекарства» и «доза яда». В ином случае, может значительно обмельчать содержание сонета.

«Сонеты» являются автобиографичными - и не только в том смысле, что они являются ключом, открывающим душу Шекспира, но и в том, что в них присутствует отражение реальных фактов его биографии. Сонеты адресованы реальным людям. В большинстве сонетов - и в образах, и в намеках и двусмысленностях - рассредоточены отрывки его биографии (сравнения с актерской игрой, элементы театральной жизни, отверженность, унижительность положения актера, бедность и незнатность Шекспира,

«внешние приметы» адресатов и др.). Такого рода детали, всенепременно, необходимо переводить наиболее точно, но тут особых сложностей не появляется. Касательно адресата «Сонетов», то это и является камнем преткновения большинства переводчиков.

Общеизвестно, что первые 126 сонетов адресованы другу (в наше время считается, что к Саутгемптону), в то время как последние 28 обращены к женщине. Так как в английском языке нет родовых окончаний, это изначально привнесло сумятицу в русские переводы. И если в переводах второй группы сонетов, в которой присутствует род адресата, все было ясно, то в переводах любого из сонетов первой группы переводчики действовали (и действуют) как им захочется. Таким образом, переводчики нашего времени продолжают в адресатах одного и того же сонета видеть то мужчину, то женщину.

Каждый из сонетов у Шекспира являет собой оконченное и самодостаточное стихотворение, даже в тех некоторых случаях, когда два сонета, связанные между собой одной и той же игрой слов, идут подряд. Таким образом, все шекспировские сонеты являют собой совокупность особого цикла с определенным сюжетом, и однообразие в переводе адресата в группе сохранять абсолютно обязательно.

И правда, ведь если в предисловии к «Сонетам», так же, как и во всех статьях о них, говорится, что данная группа сонетов предназначена мужчине, а читатель замечает, что некоторые из них предназначены женщине, у него невольно появляются подозрения, что кто-то - либо автор предисловия, либо переводчик - его вводит в заблуждение. Это в любом случае может разрушить целостность восприятия цикла.

Как избежать этой разноголосицы? Выход существует, и он исходит из многих уже имеющихся переводов: при переводе первой группы сонетов следует придерживаться двойного адресата везде, где это допускается в английском тексте. Лишь в таком случае можно удовлетворить всех - и комментаторов, и переводчиков, и читателей. Таким образом, формально

грамматическая задача становится задачей художественного перевода большого количества стихов.

Поскольку первые 126 сонетов выражают любовь в ее чисто платоническом виде, задача не выглядит неразрешимой. Она осложняется лишь при переводе 55-го сонета: если при переводе данного сонета сохранять, не только обращение к самому себе, но и двойной адресат (мужчину и женщину), то в переводе, как и в оригинале, следует допустить тройное прочтение. Однозначно лишь данный способ передачи адресата делает возможным «стыковку» переводов различных переводчиков под одной обложкой, сохраняя единообразие цикла сонетов. И о возможности такого рода всегда следует помнить: невозможно предугадать, к примеру, появится ли в скором времени переводчик с достойным уровнем знаний, который окажется в силах перевести на затребованном, на сегодняшний день, уровне «Сонеты», или новый перевод сможет быть произведен группой переводчиков.

Таким образом, появляется вопрос о принципах перевода игры слов - в самом распространенном ее понимании. Проблема заключается в том, что игра слов иногда не может быть переведена. В нескольких сонетах, где замена местами строк с большой свободой не представляется возможной, адекватная передача некоторых мест с игрой слов совершенно невозможна.

Существует принцип перевода стихотворений данного вида - принцип компенсации: игра слов, не поддающаяся переводу в одном месте, компенсируется аналогичной или подходящей для передачи необходимого смысла или необходимой интонации в другом месте (или в другом сонете). Это в равной мере касается практически всех стилистических особенностей «Сонетов», перечисленных выше. Переводчику необходимо производить перевод «Сонетов» поэтически свободно, используя любые технические средства - игру слов различного вида, инверсии, неологизмы, повторы и др. - там, где они необходимы в русском тексте, приспособивая их употребление к русским стихотворениям.

### **3.8. Трансформация смысла в поэтическом переводе сонетов В. Шекспира**

Для перевода поэтического текста переводчики используют грамматические и лексические трансформации. Искусство перевода состоит в том, чтобы осуществлять различного вида языковые трансформации там, где это требуется нормами русского языка или стихосложения, без повреждения имеющейся в тексте семантической информации. Особенности смысловых трансформаций в поэтическом тексте могут быть проиллюстрированы переводами шекспировских сонетов на русский язык.

Прагматические и семантические проявления вышеназванных типов трансформаций функционируют под влиянием конкретных поэтических приемов. Основу типологии составляют два главных критерия: первоисточник или первопричина трансформации и последствия следующие за ней. Смысловые трансформации являют собой четыре основных типа: расщепление, наследование, сцепление смысла текста и адаптация к системе «принимающего» языка и культуры. В процессе восприятия и понимания поэтического текста смысловые «потери» компенсируются добавлением личностных смыслов. Смыслы двух текстов: текста оригинала и текста перевода – с самого начала не способны к полному тождеству в виду их уникальности, заданной ситуацией. Смысловые отклонения (полное или частичное снятие смыслов, добавление, искажения в смысловой структуре текста) следует называть «расщеплениями» смысла текста оригинала в тексте перевода. Когда содержание не изменяется, происходят разрывы отдельных смыслов, которые были объединены общей темой в смысловые блоки, которые составляют смысловую структуру текста. Текст оригинала делает возможным сосуществование нескольких текстов перевода, в которых могут встречаться разнообразные «расщепления» выбранного переводчиками смысла в тексте. В сонете 15 можно заметить проецирование текста

оригинала на текст перевода и выведение значения фразы «this huge stage» из контекста. При помощи умозаключений выполняется восполнение опущенной составляющей «stage». Такое изменение позволяет сохранить свойство образа, и обеспечивает выполнение одной и той же функции при единовременном увеличении смысла «мир» - «театр». Метафора «мир» - «сцена», демонстрирует противопоставление «реальное» - «нереальное» (человек управляет своей жизнью, «звезды» управляют человеком), в переводах изменяется и усложняется:

That this huge stage presentest nought but shows	1.Что этот мир - подмостки, где картины
Whereon the stars in secret influence comment	Сменяются под волхованьем звезд... (перевод С.Я. Маршака)
	2.Наш мир - подмостки, где за действием действие
	Сменяются без пауз и антрактов... (перевод А.С. Суетина)
	3.Мир - это сцена: судьбы на мгновенье Выходят чередою на помост...
	(перевод И. Фрадкина)

При сравнении понятий «раб», «вассал», «слуга» в переводах сонета 58, можно убедиться, в степени различий их глубинной смысловой периферии, определяющей сущность словосочетаний поэзии.

Переводы убирают смыслы покорности и подчинения в следствие нарушения проекции связей «slave» - «vassal»:

That god forbid that made me first your slave	1.Избави Бог, судивший рабство мне, Я твой вассал. Пусть обречет меня
I should in thought control your	Права твоей свободы - без предела...

times of pleasure...	(перевод В. Брюсова)
Being your vassal bound to stay your leisure!	2. Избави бог, меня лишивши воли, Чтоб я посмел твой проверять досуг.
O, let me suffer, being at your beck...	В дела господ не посвящают слуг... (перевод С.Я. Маршака)

При трансформации смыслов «наследования» главный смысл (система смыслов) текста оригинала воспроизводится и передается посредством языка в тексте перевода. В основе этого вида трансформаций находятся процессы объединения и распределения языкового материала в тексте оригинала. «Наследование» предоставляет смысловую, содержательную и информационную передачу между двумя текстами.

От места сосредоточения ключевых слов в тексте оригинала зависят следующие различия:

1. «Центральное наследование» когда восстанавливается небольшой состав ключевых слов, который отражает тему текста;
2. «Периферийное наследование», с восстановлением среднего состава ключевых слов, который обеспечивает передачу темы и подтем текста;
3. «Полное наследование» включающее в себя восстановление наибольшего из возможных состава ключевых слов, позволяющих детализировать подтемы и субподтемы текста.

К этому можно добавить перевод «по ассоциации», при котором добавляются новые образы и темы, при котором возможно в значительной мере изменить направленность текста оригинала.

Перевод А. С. Суетина наводит читателя на мысль, что «власти отравляют гения (Сократа) ядом (цикутой)», но фраза «льют в потир (чашу для причастия)» вызывает ассоциации с церковью; в следствие чего тема «authority» - «власти» расширяется.

**Как гению цикуту льют в потир... (перевод А.С. Суетина)**

Следующим видом смысловой трансформации является «сцепление», основой которого является соединение нескольких смыслов текста оригинала в одном смысле текста перевода.

«Сцепление» заключается в том, что несколько смыслов, входящих в один общий смысл, склонны «наследоваться» вместе.

Это позволяет образоваться в тексте перевода новому «общему» смыслу, который объединяет признаки исходных смыслов в тексте оригинала.

В сонете 66 «страх оставить любовь одну не позволяет умереть», но переводчик создает новые смыслы, исключая авторские: слепцом можно назвать не только высшие силы, допускающие власть тьмы над светом (captive good attending captain ill), но и силы любви:

Tir'd with all these, from these would I be gone, save that, to die, I leave my love alone	Стоя у смертного порога Слепой взмолит слепого бога. Когда расплавится гранит, Одна любовь лишь устоит: Я - с ней, куда б ни шла дорога! (перевод Е.В. Клычкова)
--	---

Последний вид смысловых трансформаций – «адаптация» смысла или смыслов к системе переводящего языка – имеет два вида:

- 1) адаптация смысла текста оригинала к культуре переводящего языка;
- 2) адаптация смысла текста оригинала к среднему уровню читателя переводящего языка.

Смысловые трансформации могут иметь связь с коммуникативными ошибками, которые были вызваны несоответствием картин мира исходного и переводящего языков.

Переводчик старается передать оригинал с точки зрения привычной для него картины мира, что может сопровождаться появлением черт его языковой личности в тексте.

Различия в языковом и культурном кодах в системах исходного и переводящего языков могут привести к возникновению адаптивного перевода.

Коммуникативные ошибки и неудачи связаны с поведенческими клише, социальными ролями и формулами этикета: выражение «подавать руку» имеет значение «приветствовать при встрече», но такое приветствие не было принято в эпоху Шекспира.

Who hateth thee that I do call my friend? On whom frown'st thou that I do fawn upon?	Творим врагам руки не подавал, Всегда от них поодаль я держался... (перевод А.С. Суетина, сонет 149)
--	---

Подстраивание текста перевода культурные нормы переводящего языка особенно сильно заметно в переводах С. Я. Маршака, сглаживающего исходный текст.

Написанные любящей рукой... (перевод С.Я. Маршака, 1947г.)	Написанные дружеской рукой... (перевод С.Я. Маршака)
---	---

### Выводы по главе III

В настоящее время в связи с повсеместной глобализацией и интеграцией различных культур огромную роль играет правильный перевод текстов с одного языка на другой. При этом огромную роль играет субъективный фактор - сам переводчик, ведь от его мировоззрения, миропонимания, искусства владения языком зависит точность передачи мысли оригинального автора.

В забавном мире лексических трансформаций существует три вида «смертельных» ошибок. Первая и самая невинная - очевидные ошибки, появившиеся из-за незнания или непонимания. Это является обычной человеческой слабостью - и вполне простительной. Следующую «смертельную» ошибку совершает переводчик, осознанно опускающий те слова и абзацы, смысловую нагрузку которых он не посчитал нужным выяснить или же посчитал, что те возможно покажутся неясными или неприемлемыми смутно воображаемому читателю. Он не побрезгует тем первым значением слова, предоставленным словарем, или пожертвует ученостью ради воображаемой точности: он с самого начала готовился понимать меньше автора, считая при этом, что понимает больше. Третья - и самая большая - ошибка в цепи прегрешений застигает переводчика, когда он начинает вычитывать и выглаживать идеал, отвратительно искажая его, приспособливаясь к желаниям и предубеждениям читателей.

## Заключение

Можно предположить, что в исследовании удалось выявить и раскрыть основные проблемы, с которыми сталкиваются переводчики поэтических текстов, и усилить интерес к загадочным по своему содержанию и необычным по своей структуре сонетам великого английского драматурга Вильяма Шекспира. Прежде чем заниматься поэтическим переводом таких популярных произведений, как в нашем случае сонетов Шекспира, хочется порекомендовать переводчикам ознакомиться с культурой Англии, с менталитетом, с историей государства, углубленно изучить лингвистические особенности английского языка, лексику англичан. А также, несомненно, прежде чем браться за такой сложный труд, необходимо тщательно ознакомиться и овладеть поэтической техникой. Не следует повторять ошибок, допущенных ранними переводчиками, но следует обратиться к примерам удачных переводов.

В данном исследовании было проведено ознакомление с различными видами лексических и грамматических трансформаций при переводе. Таким образом, переводческие трансформации можно определить как межъязыковые преобразования, перестройку элементов текста-оригинала, выражение смысла или перефразирования с целью достижения переводческой эквивалентности. Переводчик ни в коем разе не должен стремиться к сохранению оригинала. Трансформации необходимы, для соблюдения «правильности» языковых норм, и восприятия речи переводчика как «грамотной речи».

Язык является непосредственным отражением деятельности человека, его как социального, так и культурного опыта. Язык представляет собой систему всех систем. И наиболее подвижной среди них представляется лексическая система языка. Основной причиной сложности этой системы является соединение в ней лингвистических и нелингвистических элементов.

Любое передаваемое значение представляется в форме конкретного языка. Сложности заключаются в том, что форма может быть «оформлением» для ряда значений. Лексическая система языка - это тот случай, когда практически не представляется возможным отделение друг от друга содержания и формы. Концептуальные системы не всегда имеют совпадения, что приводит к появлению ряда определённых трудностей, которые связаны с переводом с одного языка на другой.

Во время перевода это может проявиться в лексических трансформациях, осуществляемых, для избегания случаев некорректного перевода и калькирования, что зачастую приводит к искажению смысла и созданию ненужного акцента. Причины, способные вызывать подобного рода трансформации, разнообразны: это и выявление разнообразных признаков одного и того же явления или понятия, и различия в смысловой структуре слова, и различия в смысловом объёме слова, а также различная сочетаемость слов в указанных языках.

Переводчик, который стремится к достижению эквивалентности, не может присвоить себе право заменять то, что можно передать в неизменном виде. При анализе той или иной операции по преобразованию исходной системы, созданной автором оригинального речевого произведения, необходимо исходить из «неизбежности изменений» и постараться отыскать причины, вызывающие изменения.

Тем не менее, именно переводчик будет, в итоге, держать ответ за то, каким окажется результат контакта культур и развития общества.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аникст, А. Эволюция стиля поэзии Шекспира // шекспировские чтения / А. Аникст. - 2001. - 280 с.
2. Аракин, В.Д., Выгодская, З.С., Ильина, Н.Н. Англо-русский словарь / В.Д. Аракин, З.С. Выгодская, Н.Н. Ильина. - М., 1993. - 2000 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. - М.: Лингвистика, 2001. - 310 с.
4. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. - М., 1966. - 812 с.
5. Ашукин, Н.С., Ашукина, М.Г. Крылатые слова / Н.С. Ашукин, М.Г. Ашукина. - М., 1966. - 441 с.
6. Беркнер, С.С. Проблемы развития разговорного языка в XVI-XX веках / С.С. Беркнер. - Воронеж, 1978. - 260 с.
7. Большой англо-русский словарь. /Под общим руководством И.Р. Гальперина. - М., 2003. - 2500 с.
8. Бочоришвили, Н.К. Игра слов в «Гамлете» / Н.К. Бочоришвили. - Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1977. - 120 с.
9. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения. Серия «Гений в искусстве» / Г. Брандес. - М.: Алгоритм, 1997. - 168 с.
10. Вержбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вержбицкая. - М.: Русские словари. 1997.
11. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. - М.: Язык, 2013. - 298 с.
12. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике англ. Языка / И.Р. Гальперин. - М., 1958. - 520 с.
13. Голованивская, М.К. Новое литературное обозрение / М., 2015. - 375 с.
14. Ефимов, А.И. Об изучении языка художественных произведений / А.И. Ефимов. - М.: Новое слово, 1996. - 344 с.

15. Зеленецкий, Ю.Г. Шекспир и время / Ю.Г. Зеленецкий. - М.: Рипол-классик, 2000. - 423 с.
16. Ивановский, И.М. Вильям Шекспир. Сонеты./ Перевод с английского / И.М. Ивановский. - СПб.: Тесса, 2001. - 500 с.
17. Клековкина, Е.Е. Об основных путях образования фразеологизмов в англ. языке XVI века // Диахрония и синхрония в словообразовании и фразеологии германских и романских языков / Е.Е. Клековкина. - Куйбышев, 1981. - 407 с.
18. Комарова, В.П. Творчество Шекспира / В.П. Комаров. - СПб., 2001. - 394 с.
19. Комиссаров, В.Н. Теория перевода / В.Н. Комиссаров. - М.: ВШ, 1990. - 348 с.
20. Кондаурова, Л.Е. Шекспировские реминисценции в разговорной речи персонажей // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи / Л.Е. Кондаурова. - Горький, 1989. - 453 с.
21. Кунин, А.В. Курс фразеологии современного английского языка / А.В. Кунин. - М., 1986. - 378 с.
22. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. - М., 1967. - 1853 с.
23. Ларин, Б.А. Эстетика слова и язык писателя / Б.А. Ларин. - Л., 1974. - 427 с.
24. Левин, Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю.Д. Левин. - Л.: Наука, 1988. - 256 с.
25. Морозов, М.М. Статьи о Шекспире / М.М. Морозов. - М., 1964. - 323 с.
26. Мезенин, С.М. Игра словом в «Гамлете» Шекспира //Филологические науки / С.М. Мезенин. - 1990. - 342 с.
27. Пешкова, И.В. Шекспир. Гамлет: В поисках подлинника.// Перевод, подготовка текста оригинала, комментарии и вводная статья / И.В. Пешкова. - М.: Лабиринт. 2003. - 245 с.

28. Сборник цитат и изречений на английском языке.// Составитель Л.С. Алексеева. - М., 1964. - 218 с.
29. Тер-Минасова, С.Т. Язык и межкультурная коммуникация / С.Т. Тер-Минасова. - М.: Слово, 2000. - 278 с.
30. Урнов, Д. Шекспир / Д. Урнов. - М.: ИПЛ, 2013. - 127 с.
31. Шайтанова, И.О. «Гамлет» в русских переводах XIX — XX веков / И.О. Шайтанова. - М.: Интербук, 2014. - 410 с.
32. Шекспир В. Гамлет. Избранные переводы: сборник. - М., 2015. - 1585 с.
33. Штейнберг, Н.А. Изучение особенностей языка Шекспира в студенческом семинаре // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы / Н.А. Штейнберг. - Л., 1978. - 238 с.
34. Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Собр. соч. в 2тт. - Т.1 М.: ИХЛ, 1988. - С. 7-31. Т.2 С. 48-451.
35. Ярцева, В.Н. Шекспир и историческая стилистика / В.Н. Ярцева. - М.: Филологические науки, 1964. - 234 с.
36. Ярцева, В.Н. Развитие национального литературного языка / В.Н. Ярцева. - М., 1969. - 294 с.
37. Ярцева, В.Н. Развитие национального литературного английского языка / В.Н. Ярцева. - М., 2004. - 288 с.
38. Adams, J.Q. A Life of William Shakespeare / J.Q. Adams. - New York; Houghton-Mifflin Co., 1923.
39. Alexander, P. Shakespeare / P. Alexander. - London: Oxford University Press, 1964.
40. Barber, C.L. Shakespeare's Festive Comedy / C.L. Barber/ - Princeton: Princeton University Press, 1959.
41. Bargons, G. Translation of the tragedies / G. Bargons/ - Yale University Press, New Haven 1958.
42. Bates, A. The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization, vol. 13. ed. / A. Bates. - London: Historical Publishing Company, 1996.

43. Bentley, G.E. Shakespeare, a Biographical Handbook / G.E. Bentley. - New Haven: Yale University Press, 1961.
44. Bethell, S.L. Shakespeare and the Popular Tradition / S.L. Bethell. - London: King and Staples, 1944.
45. Brown, J.R. Shakespeare and His Comedies / J.R. Brown. - London: Methuen and Co., 1957.
46. Clemen, W. The Development of Shakespeare's Imagery / W. Clemen. - London: Methuen and Co., 1951.
47. Cobham, B.E. Dictionary of Phrase and Fable / B.E. Cobham. - London, 1907.
48. Craig, H. An Interpretation of Shakespeare / H. Craig. - New York: Dryden Press, 1948.
49. Ellis-Fermor, U.M. Shakespeare the Dramatist / U.M. Ellis-Fermor. - London: Geoffrey Cumberlege, 1948.
50. Longman dictionary of contemporary English. Barcelona, 1995.
51. Oxford Russian Dictionary. Oxford New York, 1995.
52. Palmer, J. Comic Characters of Shakespeare / J. Palmer. - London: The Macmillan Company, 1946.
53. Parrott, T.M. Shakespearean Tragedy / T.M. Parrott. - New York: Oxford University Press, 1949.
54. Partridge, E. A Dictionary of Cliches / E. Partridge. - London, 1960.
55. Shakespeare, W. Tragedies, Comedies, Sonnets, Chronicles in 47 volumes / W. Shakespeare. - Yale University Press, Yale New Haven 1958.
56. The Complete Works of William Shakespeare. The Shakespeare Head Press Edition. The Wordsworth Poetry library. 1994 by Wordsworth Edition Ltd. Hertfordshire. Vols 1,3,4,6,10,11, 16-18.
57. The Folger Library General Reader's Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Список использованных шекспиризов из трагедии «Гамлет»

1. A countenance more in sorrow than in anger	В лице скорее печаль, чем гнев (в переводе М. Лозинского)
2. A little more than kin and less than kind (“Hamlet is ironic and mutters that he and his uncle are more than kin (twice related: uncle/nephew and stepfather/stepson) but they are not kindred spirits”)	ничуть не сын и далеко не близкий (в переводе Б. Пастернака)
3. Borrowing dulls the edge of husbandry	долги наносят ущерб хозяйству.
4. Brevity is the soul of wit	Краткость – сестра таланта
5. For this relief much thanks (“In allison to military relief”)	Спасибо, что сменили
6. Forthy thousand brothers	Гамлет об Офелии: "Я любил ее как сорок тысяч братьев любить ее не могут
7. Frailty, thy name is woman	Бренность, имя тебе:

	женщина
8. He was a man	Он человек был
9. In my mind's eye	В очах моей души
10. It out-herods Herod	Переиродить самого Ирода
11. Lay not that flattering unction to your soul	Не обольщай себя надеждой
12. Leave her to heaven	Судья ей бог (В переводе Б. Пастернака)
13. Live it an understanding but no tongue	Всему давайте смысл, но не язык
14. More honored in the breach than the observance	Чаще нарушается, чем соблюдается.
15. Murder most foul, as in the best it is	Убийства из убийств, как ни бесчеловечны все убийства
16. Neither a borrower nor a lender be.	В долг не беги и займы не давай.
17. O that this too too solid flesh would melt	О если б этот грузный куль мясной мог испариться (в переводе Б Пастернака)
18. One may smile, and smile, and be a villain	Можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом (в переводе М. Лозинского)
19. Prologue to the omen coming on	предвестье злых событий
20. Something is rotten in the state of Denmark	Не все в порядке в Датском королевстве/Не ладно что-то в Датском королевстве
21. Suit the action to the word, the word to the	Подкрепляйте слово делом

action	
22. There are more things in heaven	И в небе и в земле сокрыто больше, чем снится вашей мудрости
23. There's a special providence in the fall of a sparrow	И в гибели воробья есть особый смысл
24. There is nothing either good or bad but thinking makes it so	Нет ничего ни хорошего, ни плохого, это размышление делает все таковым
25. This above all: to thine own self be true	Но главное: будь верен сам себе
26. To the manner born	Прирожденный
27. The primrose path of dalliance	Путь наслаждений
28. Well said, old mole! Canst work i`the earth so fast?	Подземный крот роет славно
29. What a piece of work is a man!	Что за мастерское создание – человек!