

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«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

**СПЕЦИФИКА ПЕРЕДАЧИ АРХАИЗМОВ И ИСТОРИЗМОВ С  
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ И УКРАИНСКИЙ ЯЗЫКИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «РОМЕО И  
ДЖУЛЬЕТТА»)**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки 45.04.01 Филология  
очной формы обучения, группы 04001624  
Бондаренко Алёны Александровны

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук,  
доцент  
Пугач В.С.

Рецензент:  
доктор филологических наук,  
доцент  
Гарагуля С.И.

**БЕЛГОРОД, 2018**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>Глава I. Теоретические основы исследования устаревших слов</b> .....	7
1.1. Понятия «историзм» и «архаизм» в лингвистической литературе.....	7
1.2. Функции историзмов и архаизмов в художественной литературе.....	10
1.3. Типология историзмов и архаизмов.....	14
1.4. Лексический аспект художественного произведения.....	16
<b>Выводы по главе I</b> .....	25
<b>Глава II. Перевод историзмов и архаизмов трагедии У.Шекспира «Ромео и Джульетта»</b> .....	28
2.1. Творчество У.Шекспира. Роль трагедии «Ромео и Джульетта» в наследии драматурга.....	28
2.2. Историзмы и архаизмы в англоязычном оригинале трагедии.....	35
2.3. Способы воссоздания историзмов и архаизмов в переводах трагедии.....	45
<b>Выводы по главе II</b> .....	55
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	57
<b>Список использованной литературы</b> .....	60
<b>Список использованных словарей</b> .....	63
<b>Список иллюстрированного материала</b> .....	64
<b>Приложения</b> .....	65

## ВВЕДЕНИЕ

Достоинство переводчика как языковой личности состоит в том, насколько точно и мастерски удастся донести до читателя мысли автора и сблизить два разных языка и культуры (менталитета).

Важность изучения историзмов и архаизмов в аспекте перевода заключается в следующем: устаревшие слова используют для правильного воссоздания атмосферы, культуры определенной эпохи, таким образом, это может быть как описание отдельных предметов, окружающей среды, явлений, людей, должностей, чинов, так и сам язык героев включает употребление историзмов и архаизмов. Лингвисты используют устаревшие слова в художественных произведениях для более объективного воспроизведения определенного общества в определенной эпохе. Однако перед переводчиком стоит непростая задача: исследовать язык оригинала, выделить устаревшие слова, найти аналог в языке перевода или заменить устаревшее слово, но как можно в большей степени сохранить оттенки оригинала.

Проблемой перевода и исследования устаревших слов занимаются многие исследователи. Проблемой перевода художественных произведений, в частности, лексическим аспектом этой проблемы, занимались такие ученые, как Виноградов В.С. [7], Лесных Е.В. [18], Миньяр-Белоручев Р.К. [23] и другие.

Вопрос перевода художественных произведений отражен в работах Мороховского А.Н., Воробьевой О.П., Лихошерст Н.И. [29], Миньяр-Белоручева Р.К. [24], Гумбольдта В. [14], Галь Н.И. [10], Виноградова В.С. [8], Влахова С.И. [9], Лозинского М.Л. [19].

Лексические проблемы перевода, в частности, средства перевода историзмов и архаизмов исследованы такими учеными, как Федоров А.В. [30], Донской М.А. [15], Белинский В.Г. [4], Арнольд И.В. [2].

Однако проблема перевода историзмов и архаизмов в трагедиях У. Шекспира с английского на русский и украинский языки до сих пор не была предметом научного исследования, хотя без изучения этого вопроса невозможно говорить об адекватности и качестве переводческой работы.

Все вышеизложенное обуславливает **актуальность** предлагаемой работы.

**Объектом исследования** являются историзмы и архаизмы в аспекте перевода.

**Предметом исследования** – теоретические и практические проблемы перевода историзмов и архаизмов в художественном произведении.

**Цель выпускной квалификационной работы** заключается в выявлении средств отображения историзмов и архаизмов в переводе трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

Достижение поставленной цели обусловило решение конкретных **задач исследования**:

- определить теоретические основы исследования перевода историзмов и архаизмов в переводе художественных произведений;
- охарактеризовать основные направления творчества У. Шекспира и определить место трагедии «Ромео и Джульетта» в его литературном наследии;
- классифицировать историзмы и архаизмы в трагедии «Ромео и Джульетта»;
- провести сравнительный анализ способов воссоздания устаревших слов в русских и украинских текстах перевода трагедии.

**Этапы и методы исследования.** Методы работы избирались в зависимости от этапа и задач исследования.

На первом, научно-ознакомительном этапе, использовался метод отбора литературы с целью создания научной концепции исследования.

На втором этапе создавалась картотека устаревших слов методом сплошной выборки из трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

На третьем, исследовательском этапе, использовался метод классификации историзмов и архаизмов, а также сопоставительный метод, который позволил выявить типы и средства перевода этих языковых единиц.

**Материалом исследования** послужили историзмы и архаизмы из трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта», их варианты перевода на русский язык Татьяной Щепкиной-Куперник, на украинский язык Ириной Стешенко, а также наш собственный перевод на русский и украинский языки.

**Практическая значимость** работы определяется возможностью использования её фактического языкового материала на практических и лекционных занятиях по истории языка, лексикологии, аналитическому чтению, в курсе преподавания теории и практики перевода.

Работа состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Списка литературы и Приложений.

По результатам исследования было опубликовано пять научных статей: «Передача устаревшей лексики в переводе художественных произведений» (Сборник научных статей по итогам Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 20 апреля 2017 г. / Отв. ред. И.Б. Игнатова, С.Н. Борисов. – Изд-во: «Зебра». – Вып. 5. – Белгород. – 2017. – С. 122–125), «Перевод историзмов и архаизмов в художественных произведениях» (Сборник научных работ студентов, магистрантов и аспирантов по материалам научной конференции 13 апреля 2017, г. Белгород. Вып. 9. Том 1. Отв. ред. Е.В. Пупынина. – Белгород, 2017. – С. 13–16), «Перевод историзмов и архаизмов в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (Сборник научных статей по итогам Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 27 апреля 2018 г. / Отв. ред. И.Е. Белогорцева, И.Б. Игнатова. – Вып.

б. – Белгород. – 2018. – С. 103–107), «Историзмы и архаизмы в произведениях У. Шекспира» (Сборник научных работ магистрантов по итогам Круглого Стола, 23 января 2018г. / Отв. ред. Е.В. Пупынина. – Вып. 1. – Белгород. – 2018. – С. 6–10), «Сохранение образности при переводе художественных произведений» (сдана в печать).

## Глава I. Теоретические основы исследования устаревших слов

### 1.1. Понятия «историзм» и «архаизм» в лингвистической литературе

Историзмы (англ. “historicism”) – слова или устойчивые выражения, представляющие собой названия существовавших когда-то, но исчезнувших из употребления предметов, явлений человеческой жизни. Они относятся к пассивному словарю и не имеют синонимов в современном языке.

Возраст историзмов можно посчитать как столетиями, так и десятилетиями, например *смерд*, *боярин* – в русском языке, *князь* – в украинском, *ere = before*, *hither = here* – в английском языке.

Такие слова не исчезают из словарного состава языка, а просто ограничены в своем употреблении сферой исторических романов, очерков и исторических исследований соответствующих периодов. Например: *gorget* – латный воротник, *mace* – булава, *thane* – тан, *goblet* – кубок, *baldric* – перевязь (для меча). Историзмы придают особое значение специфическому контексту: географическому расположению и местной культуре. Историзмы – это так называемые понятия, а не слова. Например, «локоть» как часть человеческого тела – обычное современное слово, а вот «локоть» как мера длины – историзм.

Гальперин А.И. относит историзмы к категории архаизмов, однако некоторые лингвисты, например, Виноградов В.С. различает эти две категории. Виноградов В.С. считает, что историзмы – это устаревшие слова, а также устаревшие значения слов, которые называют исчезнувшие предметы быта, орудия труда, оружие, учреждения, должности, явления, и др. Например: *tale* в значении *счёт*, *подсчёт*; *sword* – меч, *batmen* – *денищик*

(офицер царской свиты по особым государственным поручениям)  
[Гальперин, 2007; Виноградов, 1997].

В художественных произведениях историзмы используют для правдивого воссоздания атмосферы, культуры определенной эпохи; это может быть как описание отдельных предметов, окружающей среды, явлений, людей, так и сам язык героев может состоять из употребления историзмов. Лингвисты используют термин «историзм» в художественных произведениях, для более объективного воссоздания определенного общества в определенной эпохе.

Архаизмы (др.-греч. ἀρχαῖος – «древний») – слова или устойчивые выражения, грамматическая форма которых устарела или перестала употребляться, имеющие синоним в современном языке – аналог.

Анализ фактического языкового материала позволил сделать вывод о том, что архаизмы можно разделить на несколько типов:

1. Собственно лексические – слова, устаревшие вообще, например: *ресторация* – *ресторан*, *hither* – *сюда*.

2. Лексико-морфологические – слова с устаревшей словоформой и/или грамматическими формами слова, например: *люд* – *народ*, *thou* – (*you*) *ты*.

3. Лексико-фонетические – слова, которые отличаются от современных несколькими звуками или ударением, например: *глас* – *голос*.

4. Лексико-словообразовательные – слова, которые отличаются от современных слов суффиксами, префиксами, например: *возгордиться*.

5. Грамматические – устаревшие формы слов, которые вообще не существуют в современном языке, например, формы именительного падежа, а также грамматические формы, которые в современном языке образуются по-другому, например: *даждь* – *дай*, *рускаго* – *русского*, *behold* – *видеть (to see)*, *slay* – *убивать (to kill)*.



б. Семантические – устаревшие значения имеющихся в активном словаре слов, которые называют другое явление или предмет, например: броня – оружие, *betwix* – между, худой – плохой [Виноградов, 1997].

Необходимо отметить, что от архаизмов, в отличие от историзмов, могут образовываться производные слова, которые обогащают словарный запас переводчика. В художественной литературе используют архаизмы как стилистическое средство для более торжественного или иронического значения языка, а также для более колоритного описания местности и людей того или иного периода времени.

Архаизмы одновременно являются книжно-литературными словами, хотя большинство этих слов встречаются и в официально-канцелярской литературе.

Термин «архаизм» объединяет разнородные понятия: обновление языка, то есть потеря одних и появление других слов.

Некоторые слова вытесняются другими, новыми, синонимичными им словами, которые удобнее использовать в языке, например: *whilome* – *formerly* (когда-то), *swain* – *peasant* (крестьянин), *methinks* – *it seems to me* (мне кажется), *yon* – *there* (здесь), *habit* – *dress* (одеяние), *to trow* – *to think* (считать, думать) [Виноградов, 1997: 56].

Архаизмы, которые имеют синонимы в современном языке, необходимо разделить на те, которые полностью устарели и могут быть непонятны для окружающих, и на те, которые находятся на стадии состаривания, то есть их значения не вызывают сложностей для понимания, но в языке они встречаются достаточно редко [Гумбольдт, 1984].

Гальперин А.И. считает целесообразным разделить архаизмы на слова «древние», или «забытые», которые являются терминами старины и употребляются только в особых стилистических целях в современном литературном языке, и слова «устаревшие», то есть те, которые ещё не потеряли своё значение в системе лексики современного литературного языка. К архаизмам относят также устаревшие формы слова, хотя они

должны рассматриваться не как лексические, а как морфологические архаизмы. Но сама форма слова придает некий архаический оттенок всему слову, и впоследствии она достаточно часто употребляется в стилистических целях, и поэтому морфологические архаизмы можно рассматривать вместе с лексическими [Гальперин, 2007: 87].

Итак, далее в нашей работе мы будем придерживаться точки зрения Венедикта Степановича Виноградова, а именно: историзмы – слова, означающие название предметов или явления, существовавшие ранее, а затем исчезнувшие из употребления. Поэтому и слова, как и предметы, остались в прошлом.

Архаизмы – слова, грамматическая форма которых вышла из употребления, а сам предмет или явление остались, однако на сегодняшний день в современном языке существуют синонимы. Архаизмы относят к функциональной литературной лексике, которая представляет собой однородные группы слов, которые различают с помощью служебной функции. Кроме архаичных слов к ней также относятся термины, варваризмы, поэтизмы и литературные неологизмы. Все эти группы слов в процессе употребления в разных стилях речи получили свою, специфическую стилистическую характеристику.

## **1.2. Функции историзмов и архаизмов в художественной литературе**

Историзмы и архаизмы исполняют огромное количество функций в художественной литературе. Благодаря этим словам авторы сохраняют реалистический, исторический колорит художественного произведения. С этой целью устаревшие слова используют не только как язык персонажей, а и как язык самого автора. Например, всем известный автор – Вальтер Скотт,

был непревзойдённым мастером исторического романа. Он умел исключительно тонко использовать архаизмы как стилистическое средство. Если рассмотреть более подробно, можно увидеть отдельный, сформированный им самим, принцип, а именно: автор не должен использовать современные слова и обороты, однако, и сама речь автора не должна состоять исключительно из устаревшей и непонятной для читателя лексики [Рецкер, 1974].

Вальтер Скотт не копирует язык прошлых времён. Он ограничивается небольшим количеством историзмов и архаизмов. Например: *methinks, haply, in troth, nay, travail, repast* и др. Он использует именно старинные слова, то есть такие, которые могут быть непонятны читателю по самой природе, однако он обычно выбирает такие слова, в которых не все значения являются старинными. Например: *menial* – слуга, *doom* – приговор, *equipage* – свита и др. Старинные и устаревшие слова, чаще всего, используются автором в прямой речи персонажей, однако автор склоняется к использованию лексико-морфологических архаизмов, такие формы глагола как *wrought, clad, state*, местоимения *thee, though, thy, ye* [там же].

Кроме того, стоит вспомнить о стиле деловой документации (законоположения, кодексы, деловая переписка), в которых в современном английском языке нередко встречаются архаизмы. В данном случае функция использования архаизмов совершенно другая, нежели та, которую применяли к стилю художественной литературы.

В стиле деловой документации современного английского языка, для которой основной целью является достижение договоренности между двумя или более сторонами, особое значение приобретает соответствие средств выражения, используемых в этих документах, с теми, которые используют в соответствующих юридических документах, законах, кодексах. Англичане утверждают, что большинство их законов не менялось уже более 600 лет. Язык разных юридических документов, деловых писем, договоров, стараясь максимально приблизиться к языку законов, изобилует архаизмами. Такие

слова и словосочетания, как *hereinafter named, beg to inform, aforesaid, hereby, therewith* являются архаизмами с терминологической окраской [Гальперин, 1958].

Следующая функция архаизмов – функция косвенного отображения особенностей иностранного языка. Её особенностью является то, что она использует формы второго лица единственного числа личного местоимения и соответствующую форму глагола. Рассмотрим пример из произведения Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах»: “*How thou art sentimental, taman!*” С помощью архаизма передаются особенности французского языка и создается необходимое автору представление о том, что разговор между персонажами ведётся не на английском, а в данном случае – на французском языке. Такая функция английских архаизмов ограничена только местоимениями второго лица. Она связана с конкретным историческим развитием норм современного английского литературного языка, в котором формы второго лица единственного числа не употребляются [Гальперин, 1958].

Архаизмы, которые используют для того, чтобы придать языку более величественный оттенок, называют поэтизмами. Поэтизмы – слова современного английского языка, однако, архаизмы – слова, которые используют поэты в особах стилистических случаях, например: *whilome, ne, leman*. К устаревшим поэтизмам относятся также и устаревшие формы современного английского языка, например, формы слов третьего лица единственного числа настоящего времени – *eth (casteth)*, одно из значений которых уже устарело. Например в предложении: “*Deserted is my own good hall, its hearth is desolate*” слово *hall* имеет значение *palace* – дворец, замок, дом, которое в данный момент уже является архаичным.

Приведем примеры наиболее употребляемых поэтизмов.

Имя существительные: английский язык – *billow – wave, swain – peasant, main – sea, steed – конь (horse), foe – враг (enemy)*; немецкий язык –

*Muhme* – тётка (*Tante*), *Base* – двоюродная сестра (*Kusine*); французский язык – *nef* – судно (*navire*), *pâtre* – пастух (*berger*), *vespree* – вечер (*soir*).

Имя прилагательные: *yon* – *there*, *staunch* – *firm*, *hallowed* – *holy*.

Глаголы: *quit* – *leave*, *fare* – *walk*, *trow* – *believe*. В основном употребляются формы прошедшего времени: *wrought* – *worked*, *bade* – *bid*, *clad* – *clothed*.

Наречия: *haply* – *perhaps*, *oft* – *often*, *whilome* – *formerly*.

Местоимения: *thee*, *ye*, *aught* – *anything*, *naught* – *nothing*.

Союзы: *albeit* – *although*, *ere* – *before*, *o'er* – *over* [Лесных, 2000].

Приведём примеры архаизмов английского языка: *accolade*, *acton*, *angel* – золотая монета, *brougham* – одноконная карета, *gorget* – латный воротник, *mace* – булава, *thane* – тан (дворянский титул в Шотландии), *goblet* – кубок для вина, *antiquary* – хранитель древности (титул), *battle ax* – алебарда, *cross-bow* – арбалет, *coach* – карета, *hansom* – двухколёсный экипаж, *harpsichord* – клавесин, *sword* – клинок, *coat of mail* – кольчуга, *galley* – галера, *baldric* – перевязь для меча, *seneschal* – сенешаль, *yeomen* – иомен, *squire* – оруженосец, *homage* – оммаж (одна из церемоний заключения вассального договора). Эти слова устаревшие, потому что предметы и понятия, которые они описывают давно исчезли из употребления. В современном английском языке эти слова не имеют синонимов.

Приведём примеры слов, значения которых не исчезли, а перестали использоваться в обиходном языке и до сих пор являются частью словарного состава английского языка: *bireme* – бирема (гребной военный корабль), *the Man of Blood* – железный канцлер, *baselard* – кинжал, *chancellor* – канцлер, *charter-land* – жалованные земли, *abide* – согласиться с последствиями, *abigail* – горничная, *back-pieese* – спинная часть, *bail* – внешняя ограда, *cavalier* – кавалер, *steed* – конь, *yon* – вон там, *behold* – смотреть, *adjoin* – примыкать, *avener* – старший конюший, *woe* – горе [Пастернак, 2005].

В английской лексикологии архаизмы, то есть слова, которые исчезли из употребления, получив отметку «старинные», обозначаются термином "obsolete words". Представляется весьма сомнительным сегодня услышать такие слова, как *office* в значении *duty*, *deck* в значении *decorate/dress*. Устаревшими являются и следующие слова: *fain* – *would/rather*, *durst* – *past perfect of dare*; *nay* – *obs. no*, *ought* = *lit. for all I know/care*, а также прилагательное *affrighted* – *poet*.

Благодаря своим функциям, архаизмы помогают авторам оригинальных текстов передать специфику и колорит настоящего простонародного языка, например: *хоругвь*, *закоулок*; с помощью устаревшей лексики можно индивидуализировать черты характера персонажей: *чревоугодник*, *envious*.

Итак, устаревшая лексика имеет значительное влияние на формирование современного литературного языка. С помощью своих функций она становится важнейшим средством художественно-словесного творчества и остается актуальным предметом лингвистических исследований.

### 1.3. Типология историзмов и архаизмов

Эволюционная проблема развития языка и совершенствования лексической номинации упоминается во многих работах лингвистов, поскольку характерной особенностью словарного состава языка является его постоянное развитие. Поэтому в любом языке существует два основных процесса эволюции языка – появление новых слов и выход из употребления устаревших слов, что обуславливает наличие двух пластов лексики – активной и пассивной. Потеря лексемой того или иного значения или выход ее из употребления – это результат длительного процесса архаизации,

исследование которого представляется весьма актуальным, поскольку пассивный словарь живого языка является открытой системой, количество единиц которой ограничено [Иванова, 1999].

В каждом языке есть устаревший пласт лексики, которую воспринимают как несоответствующую современному литературному языку и используют реже или вовсе не употребляют, но состав архаического лексикона неоднороден. Одни слова становятся историзмами, поскольку исчезают из жизни общества обозначаемые ими предметы, события, явления, понятия. Другие забываются носителями языка через вытеснение их равнозначными словами, которые по определенным причинам оказываются более приемлемыми для названия тех же предметов, событий, явлений, то есть первые становятся архаизмами. Проанализировав теоретический материал, сделаем вывод, что историзмы разделяют на следующие семантические группы:

1. Слова, характеризующие социальное положение, место человека в обществе, например: *боярин, холоп, serf – слуга*.

2. Названия бывших правительственных и военных чинов, административных должностей, например: *капрал, есаул*.

3. Названия несуществующих в наше время учреждений и организаций, например: *вече, земство*.

4. Названия устаревших профессий, например: *бондарь, чумак*.

5. Названия исчезнувших бытовых обычаев, древних обрядов, религиозных праздников, например: *елеосвящение, вечорки*.

6. Названия древнего оружия, амуниции, военных регалий, например: *bow – лук, shield – щит, ратище*.

7. Названия старинных орудий труда, например: *драч, плуг, соха*.

8. Названия монет, денежных единиц, например: *золотник*.

9. Названия единиц измерения, веса, например: *глаз, сажень, локоть*.

10. Названия старинной посуды, например: *коновка, куман, goblet – кубок для вина*.

11. Названия исчезнувших народов, например: *ассирийцы, вавилоняне, Gauls, Barbarians*.

12. Названия древних религиозных организаций, их представителей, например: *иезуит, каноник, Teutonic Order*.

13. Имена и фамилии известных исторических деятелей, например: *Napoleon Bonaparte, князь Владимир* [Бархударов, 1975; Виноградов, 1994; Виноградов, 1977].

Поэтизмы – многозначные слова, одно из значений которых устарело. Обычно встречаются в художественной литературе, другие названия – морфологические архаизмы. В произведениях известных авторов художественной литературы XV–XVIII веков можно встретить следующие формы поэтизмов:

1. Устаревшая форма глагола второго лица единственного числа с окончанием – *st*, например: *canst, camest, didst*.

2. Устаревшая форма глагола третьего лица единственного числа с окончанием – *th*, например: *doth, hath, heareth*.

3. Устаревшая форма личных и притяжательных местоимений второго лица, например: *thee, thy, thine*.

4. Сокращённые формы слов, например: *tis, twas, twill*.

Итак, с помощью проведенных нами исследований были обнаружены различные группы архаизмов и историзмов.

#### **1.4. Лексический аспект перевода художественного текста**

Переводчик встречается со многими препятствиями на пути передачи текста оригинала для иностранного читателя, основными из которых является передача мыслей автора, которые выражены средствами другого языка. Существует три вида перевода: **последовательный** (буквальный или



подстрочный) – вид перевода, при котором слова иностранного текста воспроизводятся в том порядке, в котором они встречаются в тексте, без учета их синтаксических и лексических связей; **дословный** – вид перевода, при котором слова из текста оригинала воспроизводятся максимально близко к синтаксической конструкции и лексическому составу оригинала; **литературный или художественный** – вид перевода, который передает мысли автора оригинального текста в форме правильного литературного языка перевода, и именно этот вид перевода вызывает наибольшее количество разногласий среди работ ученых, многие исследователи считают, что лучше тот перевод, который основывается не столько на лексических и синтаксических соответствиях, сколько на творческих поисках художественных соотношений. Рассмотрим некоторые особенности художественного текста. Самой яркой чертой художественного текста является чрезвычайно активное использование тропов и фигур речи. Такое свойство художественного функционального стиля текстов было замечено еще в древние времена [Бархударов, 1975: 48].

Рассматривая процесс перевода художественного текста, следует заметить, что переводчику необходимо проделать большой объем работы, чтобы создать текст, который будет максимально точно представлять оригинал в иноязычной культуре. Один из пунктов данной работы следует назвать сохранение большого количества тропов и фигур речи, как важную составляющую художественной стилистики того или иного произведения. Перевод должен сигнализировать об эпохе создания оригинала.

Переводчику нужны не только знания, но и особое мастерство. Автор текста оригинала часто играет словами, и эту игру бывает непросто воссоздать в тексте перевода. Приведем пример английской шутки, построенной на каламбуре. «Человек приходит на похороны и спрашивает: *I'm late?* А в ответ слышит: *Not you, sir. She is.* Английское слово *late* имеет значение как «поздний», так и «покойный». Герой спрашивает: *Я опоздал?* А ему отвечают: *Нет, покойный не Вы, сэр, а она.* Как быть? На русский язык

такую шутку перевести достаточно сложно, однако хороший переводчик найдет выход из ситуации: *Все закончилось? – Не для Вас, сэр. Для неё*» [Карп, 1966].

Подобные ситуации встречаются довольно часто, особенно тяжело переводчику передать язык персонажа, например, если говорит старомодный господин или молодая девушка – легко представить, как бы они говорили по-русски. Однако гораздо сложнее передать язык, например, ирландского крестьянина, говорящего на русском языке, или одесский жаргон у англичанина. Вот здесь трудности неизбежны, и яркую языковую картину невольно приходится приглушать. Недаром фольклорные, диалектные и жаргонные элементы языка, в некоторых случаях, ученые признают абсолютно непереводаемыми.

Особые трудности возникают тогда, когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам. Например, произведения арабских авторов изобилуют цитатами из Корана. Арабский читатель без труда распознает их настолько легко, как образованный европеец – ссылки на Библию или на античные мифы. Поэтому в переводе эти цитаты остаются непонятными для европейского читателя, и наоборот. Различают и литературные традиции: европейцу сравнение красивой женщины с верблюдицей кажется бессмысленным, однако в арабской поэзии оно довольно распространено. А сказку «Снегурочка», в основе которой лежат славянские языческие образы, донести до жителей жаркой Африки вообще невозможно. Иногда разница в культурах – проблема для переводчика гораздо большая, чем разные языки [Галь, 1981].

Лингвистический принцип перевода, прежде всего, предполагает воссоздание формальной структуры текста оригинала. Однако называя этот принцип основным, склоняясь в большей мере к дословному переводу, в языковом смысле точному, однако в художественном смысле слабому переводу, делаем его одной из разновидностей формализма, когда точно переводятся чужие языковые формы, происходит стилизация по законам

иностранных языков. В тех случаях, когда синтаксическая структура в тексте перевода может быть выражена аналогичными средствами, то есть дословный перевод может рассматриваться как окончательный вариант перевода без дальнейшей литературной обработки. Однако совпадение синтаксических средств в двух языках встречается довольно редко, чаще всего во время дословного перевода возникает то или иное нарушение синтаксических норм русского литературного языка. В таких случаях переводчик сталкивается с известной проблемой – разрыв между содержанием и формой: мысль автора ясна, но форма ее выражения чужда для русского языка. Дословно точный перевод не всегда воспроизводит эмоциональный эффект текста оригинала, следовательно, дословная точность и художественность оказываются в постоянном противоречии друг с другом [Гумбольдт, 1984].

Соблюдение языковых законов является обязательным как для текста оригинала, так и для текста перевода. Однако художественный перевод отнюдь не опирается только на языковые соотношения. Техника перевода не признает модернизации текста, основываясь на равенстве впечатлений: восприятие оригинального текста произведения современным читателем должно быть аналогичным для читателя в восприятии текста перевода. Имеется в виду не только филологическая достоверная копия языка перевода на тот момент времени, когда был написан текст оригинала. Соответствующий перевод текста дает читателю информацию не только о том, что текст не современный, но и с помощью особых приемов старается показать, насколько он давний. Показаниями давности текста могут служить те доминанты перевода, которые мы уже упоминали: особенности тропов, специфика синтаксических структур – все это имеет конкретную связь с эпохой. Но названные особенности передают время лишь косвенно, ведь в первую очередь они связаны с особенностями литературных традиций того времени, литературным направлением и жанровой принадлежностью текста.

Стилизация – это не полное уподобление языка перевода, языка прошлой эпохи, а только маркировка текста с помощью архаизмов.

Виноградов В.С. выделяет два основных вида работы при переводе художественного текста: первый этап – это этап «восприятия» текста, имеется в виду тот, когда переводчик пытается глубоко осмыслить и прочувствовать текст оригинала, и собственно переводческое восприятие текста, то есть непосредственный подбор слов для создания текста перевода. Следующий, второй этап – это воспроизведение текста оригинала языком переводчика [Виноградов, 2001: 72].

Проблема передачи историзмов или архаизмов языка оригинала на язык перевода заключается в следующем: автор оригинала изображает в тексте конкретную историческую эпоху, описывая ее реалии и соблюдая нормы тогдашнего общения. В таком случае главным фактором адекватного перевода станет правильный подбор соответствующей лексики из текста оригинала для создания текста перевода. Важно помнить, что обычно переводятся не отдельные слова, а конкретные мысли, выраженные в нескольких словах и даже в словосочетаниях. Существует две категории словарных соответствий: эквиваленты и вариантные соответствия, то есть такие, которые зависят от контекста. Поскольку эквивалент – это единственное постоянное и равнозначное соответствие, то при наличии эквивалента переводчик, по сути, лишен права выбора. Бывают случаи, когда для того, чтобы избежать скучного повторения одного и того же слова или по другим причинам стилистического порядка, следует отказаться от существующего эквивалента и найти ему замену среди синонимов в языке перевода. Например, если сочетание слов *friendly relations* касается темы взаимоотношений между государствами, то это уже не «дружеские отношения», а «мирные отношения» [там же].

Задача переводчика заключается в точной и верной передаче содержания и формы оригинала средствами другого языка. Например, в переводе поэмы А.С. Пушкина «Каменный гость» заимствовано в русский

язык слово Гита, которое толкуется в словарях как «бродячий цыган-музыкант» передано как "gypsy slut", что дословно означает «цыган-неряха». Употребление такого эквивалента вполне оправдано, так как переводчик в данном случае полагается на ассоциации, которые вызывает у читателя упоминание о бродячих цыганах.

Автор изображает вымышленный мир, язык которого приближен к языку определенной исторической эпохи этого мира. В этом случае переводчику разумно прибегать к соответствующему переводу. Если взять, к примеру, рассказ М. Шолохова «Чужая кровь», в котором встречаются российские реалии советского периода, для перевода на английский язык переводчик использует соответствующий перевод, слово «продразвёрстка» передается в английском варианте словосочетанием "food requisitioning", но если рассмотреть дословный перевод, то это – «изъятие продуктов питания». Во время такого перевода теряется национальный колорит реалий, но их смысловое значение полностью сохраняется. Согласно современному энциклопедическому словарю русского языка слово «продразвёрстка» толкуется как «система заготовок продуктов сельского хозяйства Советским Союзом в 1919-1921 гг.». Применение такого переводческого приема нельзя назвать правильным в том смысле, что он ведет к потере колорита текста, в результате чего может возникнуть нежелательный (порой комический) эффект и несоответствие общего фона текста [Иванова, 1999].

А вот, например, в переводе исторического романа «Айвенго» В. Скотта описание кольчуги рыцаря “...*curiously plaited and interwoven, as flexible to the body as those which are now wrought in the stocking-loom, out of less obdurate material*”, выглядит следующим образом: «...она была сделана чрезвычайно искусно и также плотно и упруго прилегалa к телу, как наши фуфайки». Таким образом, типичное английское понятие *stocking-loom* (чулочный станок) было переведено на русский язык с употреблением российской реалии «фуфайка», которая близка по своему значению к

понятию «ватник» и означает разновидность рабочей одежды, не имея никакой связи с рыцарской сбруей.

Например, английское слово “industry” имеет форму множественного числа – “industries”, тогда как в русском языке существительное «промышленность» является собирательным и употребляется только в единственном числе. В некоторых случаях множественное число английского слова “industry” имеет собирательный характер и полностью соответствует единственному числу в русском языке, например, “the industries of Britain” – «промышленность Англии». В других случаях, когда необходимо сохранить в переводе значение множественного числа, переводчик вынужден ввести дополнительное слово «отрасли»; например, “delegates from various industries” – «представители различных отраслей промышленности». Добавление такого рода являются ничем иным, как необходимостью, иначе переводчик нарушил бы нормы русского языка или исказил бы содержание текста оригинала [Знаменская, 2005; Львов, 1967].

Рассмотрим некоторые средства оформления художественной информации текста; часто используется прием компенсации и неизбежный эффект нейтрализации некоторых значимых номинантов перевода. Имеется ввиду не конкретный текст; теоретически, все средства перевода можно рассматривать как доминанты перевода, но, практически, часть из них будет представлена в переводе в ослабленном виде или в ограниченном количестве компонентов лексического повтора или же при передаче метафоры не удастся сохранить специфику образа. К таким средствам художественной информации текста относят следующие:

1. Эпитет; передается с учетом его структурных и семантических особенностей (простые и сложные прилагательные, степень соблюдения нормативного семантического согласования с определяемым словом), с учетом позиции относительно определенного слова и его функций.

2. Метафора; передается с учетом структурных характеристик, семантических отношений между образным и предметным планом.

3. Авторский неологизм; передается словообразовательной моделью, аналогичной той, которую использовал автор, с сохранением семантики компонентов слова и стилистической окраски.

4. Диалектизм; как правило, компенсируется простонародной лексикой; жаргонизмами, ругательствами, которые передаются с помощью лексики языка с такой же стилистической окраской.

5. Сравнение; передается с учетом структурных особенностей, стилистической окраски лексики.

6. Повторение; фонетическое, морфемное, лексическое, синтаксическое – передается с сохранением количества компонентов повтора и самого принципа повтора на данном языковом уровне.

7. Игра слов; основана на многозначности слова или оживлении его внутренней формы, в отдельных случаях – совпадении объема многозначности. Слово в тексте оригинала и тексте перевода сохраняет свой смысл, принцип игры, в остальных случаях игра не передается, но может быть компенсирована использованием другого по значению слова, которое вводится в тот же текст.

8. Ирония; используется для воспроизведения в переводе принцип контрастного столкновения, сопоставления слов, которые по своей природе невозможно сопоставить.

Во время любого перевода неизбежно происходит следующее:

1. Некоторая часть текста не воссоздаётся, а отбрасывается.
2. Некоторая часть текста не остается в своем оригинальном виде, переводчик меняет ее, подбирая соответствия или эквиваленты в тексте перевода.
3. Переводчик использует в тексте перевода материалы, которых не существует в тексте оригинала.

Любые решения переводчика при переводе художественного текста принимаются с учетом узкого и широкого контекста всего произведения. Это

касается выбора вариантных соответствий, эквивалентов и трансформаций [Гитович, 1970].

Рассмотрим некоторые трудности, которые возникают при переводе поэзии. Поэтическая организация художественной речи, то есть стихосложение, накладывает отпечаток своей специфики на принципы поэтического художественного перевода. При переводе поэзии необходимо учитывать все вышеуказанные требования к адекватному переводу художественного текста, однако они регламентируются строгими рамками поэзии. В связи с этим некоторые теоретические основы здесь практически реализуются в ином порядке и требуют уточнения и конкретизации.

Известный переводчик Михаил Лозинский считает, что при переводе иноязычных стихотворений переводчик также должен учитывать все элементы языка, на который он переводит, для отображения в своем родном языке такой же сложной конструкции и живой связи, которую бы точно отразил автор оригинального текста, и имелся бы такой же эмоциональный эффект. Таким образом, переводчик должен превратиться в автора, перенять его манеру и язык, интонации и ритм, сохраняя при этом верность своему языку в сочетании со своей поэтической индивидуальностью [Лозинский, 1987].

Необходимо помнить, что перевод выдающегося литературного произведения по своей структуре и сам должен быть выдающимся. Согласно определению М. Лозинского, существует два основных типа стихотворных переводов: перестройка и воспроизведения содержания и формы. Переводчик должен установить функциональную эквивалентность между структурами оригинала и перевода, воссоздать в переводе содержание и форму оригинала, то есть донести до читателя все тонкости творческой мысли автора [там же].

Итак, существует три вида перевода: последовательный (буквальный или подстрочный), дословный, художественный. Трудности возникают при переводе художественных текстов, когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам. Виноградов В.С. выделяет два основных



вида работы при переводе художественного текста: «восприятие» текста, имеется в виду тот, когда переводчик пытается глубоко осмыслить и прочувствовать текст оригинала, и воспроизведение текста оригинала языком переводчика [Виноградов, 2001].

При создании перевода и при оформлении художественной информации текста используются различные методы и приемы, такие как прием компенсации и нейтрализации некоторых значимых номинантов перевода, эпитеты, метафоры, авторские неологизмы, диалектизмы, сравнения, повторы, ирония, игра слов. Большая роль в переводе художественного текста отводится проблеме передачи историзмов или архаизмов языка оригинала в языке перевода, автор оригинала изображает в тексте конкретную историческую эпоху, ее реалии и манеру общения. Важно помнить, что обычно переводятся не отдельные слова, а конкретные мысли, выраженные в нескольких словах или словосочетаниями. Существует две категории словарных соответствий: эквиваленты и вариантные соответствия, то есть такие, которые зависят от контекста. Эквивалент – это единственное постоянное и равнозначное соответствие, при наличии эквивалента переводчик, по сути, лишен права выбора [Альтман, 1957].

Перевод стихотворных произведений вызывает у переводчика немало проблем, ведь перевод выдающегося литературного произведения по своей структуре и сам должен быть выдающимся, необходимо согласовать и корректно передать содержание, при этом не потерять форму стихотворения.

## **Выводы по главе I**

Важным видом вербальной коммуникации в современной теории перевода является обмен информацией между людьми, которые говорят на

разных языках, и между теми, кто имеет совершенно разные культуры и религии.

Такая межкультурная коммуникация невозможна без участия посредника, а именно переводчика, который способен воспринимать информацию на одном языке и передавать её на другом. Современная теория перевода подчеркивает необходимость сохранения национального колорита, исторической специфики текста оригинала; например, рыцарская эпоха феодализма требует от переводчика возможности передачи реалий, особенностей и психологических черт той эпохи. Поэтому трудности при передаче исторического и национального колорита вызывают не отдельные, конкретно уловимые, элементы контекста, а качество, которое в той или иной степени присуще всем компонентам произведения: языковому материалу, форме и содержанию. На этом же фоне выделяется проблема перевода историзмов и архаизмов.

Архаизмы – это слова или устойчивые словосочетания, грамматическая форма которых устарела и вышла из общего потребления, однако они имеют аналог в современном языке. Историзмы – слова или устойчивые выражения, которые представляют названия предметов человеческого пользования или явления из повседневной жизни, которые существовали ранее, однако сейчас вообще исчезли из употребления. Существуют различные типологии архаизмов: собственно лексическая, лексико-морфологическая, лексико-фонетическая, лексико-словообразовательная, грамматическая и семантическая. Переводчик должен передать средствами языка перевода ту атмосферу, эмоциональность и тот информационный потенциал, который заложен в тексте оригинала. Поэтому переводчик вправе использовать два варианта, а, именно, более приблизиться к тексту оригинала, то есть перевести именно в исторической форме, не отходя от рамок «историзации», или же, наоборот, модернизировать текст, однако отдалиться от текста оригинала. На наш взгляд наиболее верной стратегией переводчика является

так называемая «золотая середина», то есть совмещение двух способов – «историзации» и «модернизации».

Умелое использование архаизмов не только не вредит переводу, но и просто необходимо, незаменимо, бесценно при переводе художественных текстов прошлых веков, так как это важнейшее средство художественного воздействия и важный арсенал выражения содержания текста оригинала.

Таким образом, воссоздание атмосферы «старины» предполагает не только определение соответствующей языковой эпохи, но и тщательный отбор средств архаизации, которые переводчик использует при переводе художественного произведения.

## **Глава II. Перевод историзмов и архаизмов в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта»**

### **2.1. Творчество У. Шекспира. Роль трагедии «Ромео и Джульетта» в наследии драматурга**

Уильям Шекспир (1564–1616) – один из самых выдающихся драматургов. Традиционно считается, что Уильям Шекспир родился 23 апреля, в зажиточной по тем временам семье Джона Шекспира, перчаточника и торговца шерстью. Уильям посещал классическую среднюю школу (grammar school), в которой преподавали латинский и греческий языки, историю и литературу. Проживая в провинциальном городе, он тесно общался с народом, где и узнал весь английский фольклор и богатство народного языка. В 1587 году уехал в Лондон и стал играть на сцене, хотя большого успеха как актер не имел. С 1593 работал в театре Бербеджа как актер, режиссер и драматург. При Якове I труппа Шекспира получила статус королевской. В 1599 году участвовал в построении лондонского театра «Глобус», стал его пайщиком – и следующие 10 лет числился в списках его труппы [Морозов, 2006].

У. Шекспир – одно из тех чудес света, которым не перестаешь удивляться: история движется гигантскими шагами, меняется образ планеты, а людям все еще нужно то, что создал этот поэт, отделенный от нас несколькими столетиями. Чем больше зрелым становится человечество в духовном плане, тем больше глубин открывает оно в творчестве У. Шекспира. Десятки, сотни жизненных ситуаций, в которых оказываются люди, были точно подмечены и отражены У. Шекспиром в его драмах. Ими можно мерить жизнь отдельного человека и можно отмечать стадии развития целого народа. Все драматическое, что случается с разными людьми и с

обществом в целом, было изображено У. Шекспиром с той степенью художественного обобщения, позволяющей в разное время и в новых условиях познавать себя и свою жизнь [Морозов, 2006].

Уильям Шекспир – величайший английский поэт и драматург XVI века. Эпоха, в которой жил и творил писатель, называется эпохой Возрождения, или Ренессансом; в Англии это была Елизаветинская эпоха. Она поражает неудержимым взлетом фантазии художников, подъемом духа, большой верой в творческие возможности человека. Никогда еще искусство не играло такой значительной роли в жизни общества, никогда не было таким величественно прекрасным. В людях все больше ценится ум, опыт, знания. Проводниками веры в личность человека, в его духовные способности выступали ученые, философы, писатели, художники – их стали называть гуманистами [там же].

В гениальных творениях У. Шекспира перед нами предстает широкая и правдивая картина эпохи английского Возрождения – в ее величии и в ее страшных противоречиях. Силой своего таланта он заставил зрителя увидеть в пространстве сцены, почти без декораций, вселенную, прошлое и будущее человечества. Он видел и понимал жизнь во всей её сложности: высоким и низким, праздничным и обыденным, трагическим и комическим.

Художественная система драматургии У. Шекспира выросла на почве традиций народного театра и лишь немногим обязана наследию античного театра. Драма классической древности отличалась строгим единством построения. В пьесах античных авторов действие, как правило, происходило в одном месте и в течение короткого периода, около суток; сюжет содержал лишь одно событие, что изображалась без каких-либо отклонений. В трагедиях действие вообще начиналось уже накануне развязки конфликта [Морозов, 2006].

Драматические шедевры У. Шекспира в значительной степени затмили его творчество как эпического и лирического поэта. А между тем эта часть шекспировского наследия представляет большой интерес. Даже если бы

У. Шекспир не написал ни одной комедии, трагедии или хроники, он все равно вошел бы в историю мировой литературы как талантливый поэт английского Возрождения. Стоит отметить некоторые элементы мировоззрения, эстетической системы У. Шекспира, которые приближают его к Платону, неоплатонникам и ярко прослеживаются в «Сонетах» [Лесных, 2000].

Уильям Шекспир ввел в английский язык большое количество новых слов, которые сохранились до сих пор. Это произошло не только благодаря его влиянию, но и потому что У. Шекспир старался избегать слов узкой направленности, то есть тех, которые понятны лишь немногим людям, которые имеют какое-то отношение к терминам, а также он почти не касался английских диалектов, так как писал для лондонской публики.

Как отмечает М.М. Морозов, читать У. Шекспира в оригинале довольно трудно, потому что «во-первых, он использовал так называемую живую речь, кроме книжной, а во-вторых, его литературный язык можно сравнить с множеством маленьких зеркал, в которых отразилась действительность, которая его окружала, хотя она была и неизвестная нам во всех своих чертах» [Морозов, 2006].

Изучая тексты У. Шекспира, трудности возникают на каждом шагу. Хотя современникам автора его речь была проста и понятна, даже тогда, когда каждое новое созданное им слово и не было знакомо зрителю, смысл слова можно было догадаться с помощью его корня. К тому же, если бы речь его пьес была «темной», то их бы не ставили в «общедоступных» театрах или театрах «широкой публики» (public theatres). Необходимость комментировать публике пьесы У. Шекспира возникла лишь в начале XVIII века [там же].

Главной особенностью письменного стиля У. Шекспира является создание новых слов. Он придумал и создал очень много сложных прилагательных. Например, *star-crossd lovers* – влюбленные, которые родились под несчастливой звездой, *death-markd love* – любовь умирает и помечена смертью.

Богатство языка У. Шекспира не только в количестве слов, но и в большом количестве значений, в которых он использовал слова. Его речь выделяется своим семантическим богатством. Причиной этого является то, что У. Шекспир черпал значения из народного словаря своей эпохи. В период правления Елизаветы I современный английский литературный язык еще не был полностью сформирован, большинство значений слов не были ограничены значениями толковых словарей, не все формы слов были установлены. Вот почему особенности его языка не являются сознательными нарушениями этих норм [Пастернак, 2005].

По словам Э. Эббота, английский язык Елизаветинской эпохи на первый взгляд довольно сильно отличается от современного тем, что в то время любая «неправильность» как в словообразовании, так и в предложениях была достаточно допустимой. Во-первых, почти каждую часть речи можно было употреблять в роли любой другой части речи. Во-вторых, мы встречаемся с чрезвычайным разнообразием грамматических неточностей. Однако, если провести более тщательный анализ, то эти так называемые «аномалии», которые кажутся хаотичными и непонятными можно разделить на отдельные группы. Необходимо помнить, Елизаветинская эпоха была переходным этапом в истории английского языка [см. Abbott, 1883].

Говоря о языке и стиле У. Шекспира, можно сделать вывод, что у него была так называемая свобода при выборе той или иной грамматической конструкции и он мог употребить слово одной части речи в качестве другой, такая функция называется конверсией. Причиной такой свободы послужил тот факт, что в то время английский язык не имел конкретных норм и правил [Морозов, 2006].

Прежде чем начать исследование произведения на предмет наличия в нем историзмов и архаизмов, необходимо кратко рассказать о самой трагедии У. Шекспира; в ней рассказывается о трагической любви двух молодых веронцев с вражеских семей.

Сюжет мнимой смерти девушки, которая привела к самоубийству ее любимого, а потом и к самоубийству самой девушки, впервые встречается задолго до трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Если вспомнить сюжет поэмы Овидия, которая была написана еще в I веке нашей эры, – «Метаморфозы», в которой описывается история двух влюбленных – Пирами и Фисбы, живших в Вавилоне. Родители этих молодых людей были против их отношений, и влюбленные решили встретиться тайком ночью. Фисба пришла на место свидания первой и увидела льва, который только что вернулся с охоты на быков, у льва весь рот был окровавленный. Фисба испугалась и ушла, по дороге она потеряла платок, который впоследствии разорвал лев. Вскоре, когда пришел Пирами, увидев окровавленный платок Фисбы решил, что его любимая мертва и заколол себя мечом. Когда Фисба вернулась, и увидела, что Пирами умирает, она тоже заколола себя мечом [Морозов, 2006].

У. Шекспир использовал этот сюжет в своей комедии «Сон в летнюю ночь». В 1524 году итальянский писатель Луиджи да Порто своей новелле «История о двух благородных любовниках» более широко раскрывает эту тему, однако он перемещает все действие в Верону, где Ромео и Джульетта влюбляются друг в друга, но, к сожалению, они принадлежат к враждующим семьям Монтеки и Капулетти. Далее в этой новелле сюжет развивается почти так же, как и в трагедии У. Шекспира, хотя можно заметить и ряд отличий, например шекспировской Джульетте – 14 лет, а у Луиджи да Порто – почти 18, у У. Шекспира Ромео умирает до того как просыпается Джульетта, а у Луиджи да Порто Джульетта, проснувшись видит Ромео, который умирает, и они успевают еще поговорить, и, наконец, у У. Шекспира Джульетта закалывает себя ножом, а у Луиджи да Порто – Джульетта умирает рядом, от боли в душе, ведь не представляет своей жизни без любимого. Новелла Луиджи да Порто несколько раз переписывалась в Италии, а затем сюжет попал в Англию – в 1562 году Артур Брук написал



поэму «Ромео и Джульетта». Именно эта поэма послужила источником для пьесы У. Шекспира. Хотя у А. Брука действие длится девять месяцев, а в трагедии У. Шекспира всего пять дней. А также в шекспировской пьесе действие происходит не зимой, а летом, он также добавил несколько выразительных сцен, которые отсутствуют у А. Брука [Морозов, 2006].

«Ромео и Джульетта» – одна из ранних трагедий У. Шекспира, она была написана в период между 1591 и 1595 годами. Вряд ли можно назвать «Ромео и Джульетту» трагедией в полном смысле этого слова. Прежде всего, из-за неожиданной концовки, а именно – начала дружбы больших семей Монтекки и Капулетти, хотя и ценой жизни их детей. Во-вторых, общий фон «Ромео и Джульетты» светлый. Исследователь творчества У. Шекспира, А.А. Смирнов писал: «Вся пьеса как-то особенно «принаряженная». Очень большое количество в ней веселых сцен и шуток. Комический элемент мы встретим и в других, более поздних трагедиях Шекспира – «Гамлете», «Макбете», особенно «Короле Лире», но там он имеет целью усилить трагическое, оттенив его. А здесь он приобретает почти самостоятельное значение, ослабляя трагическое. Подобным образом и картина столь короткого, но такого полного счастья влюбленных уравнивает, – если не побеждает, – горечь их печального конца». «Ромео и Джульетта» относится к трагедийному периоду творчества барда. Эта трагедия не похожа на более поздние трагедии У. Шекспира. В ней много комедийного, лирического, фарсового. Трагическая судьба героев не является результатом вины, очищением страданием [там же].

Трагедия «Ромео и Джульетта» вызвала большой интерес у представителей самых разных искусств. На эту тему создан ряд музыкальных поэм, среди таких авторов как: Ш.Ф. Гуно, Г. Берлиоз, Ю. Свендсен, П.И. Чайковский, С.С. Прокофьев [Донской, 1975].

Достаточно часто У. Шекспир использует устаревшие слова для придания иронической эмоциональной окрашенности героев своих

произведений или любых явлений. Так, например, он часто использует такой стилистический прием, как «игра слов», который, в свою очередь основывается на разыгрывании устаревшего и современного У. Шекспира значения слов, например: *Knight errant* – странствующий рыцарь и *arrant knave* – разбойник с большой дороги; ср. “*And is not a buff jerkin a most sweet robe of durance?*” – «Не так ли, куртка из буйвола – очень крепкая штука?» (Одежду из буйволового кожи носили тюремные надзиратели. Здесь дается явный намек на то, что герой может попасть в долговую тюрьму. В высказывании содержится каламбур, основанный на двойном смысле слова *durance* – «тюремное заключение» и «особой прочности войлочные или комвольные ткани, имитирующие толстую бычью кожу») [Морозов, 2006].

“*There's neither honesty, manhood, nor good fellowship in thee, nor thou camest not of the blood royal, if thou darest not stand for ten shillings*”. – «Не знаю, право, есть ли у тебя королевская кровь... десяти шиллингов королевской чеканки» (в оригинале содержится двойная игра слов: *royal* – королевский и монета стоимостью в 10 шиллингов; *to stand* – быть в состоянии и быть действительным; “*Not pray to her, but prey on her*” – «Не молятся ему, а грабят его» (В оригинале игра слов: *to pray* – молиться, *to prey* – грабить; “*Their points being broken-down fell their hose*”. – «Так как их клинки сломались ... то штаны из них рухнули» (в оригинале игра слова: *points* означает острие и сшитое изделие) [Миньяр-Белоручев, 1996].

С помощью устаревших слов автор часто передает речевую характеристику героев. При этом нередко используются грубые устаревшие слова и выражения, или просто – речевые высказывания. Так, например выражение *zounds!* (Да чтобы я ..., – Мягкий вариант божбы – сокращение от более сильного *God's wounds*). Или грубое обращение *sirrah* – эй, ты! (Обращение к мужчине, выражающее пренебрежение, неуважение). Сюда же можно отнести высказывание, которое выражает заверения, в данном слове,

клятву, обещание: *No, by my troth...* В русском языке такое выражение можно передать следующим образом: *Ей-богу...* [Миньяр-Белоручев, 1996].

## 2.2. Историзмы и архаизмы в англоязычном оригинале трагедии

В ходе нашего исследования мы будем использовать классификацию историзмов и архаизмов Венедикта Степановича Виноградова.

Для исследования историзмов и архаизмов был использован текст трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта», опубликованной издательством The Prestwick House в 2003г.

В результате анализа фактического материала методом сплошной выборки и классификации по тематическим группам, нами было выявлено широкое употребление историзмов и архаизмов, использованных автором.

Выделяются следующие группы **историзмов**:

1. Названия болезней, например:

– *cholera* (холера) – острая кишечная, сапронозная инфекция, вызываемая бактериями вида *Vibrio cholerae*. Характеризуется фекально-оральным механизмом заражения, поражением тонкого кишечника, с развитием различной степени обезвоживания вплоть до гиповолемического шока и смерти, например: *“I mean, an we be in cholera, we'll draw”*[Shakespeare: 2];

– *elflocks* (колтун) – воспаление сальных желёз на голове, возникающее в результате нарушения условий гигиены, нерасчёсывания, вшивости, например: *“...and bakes the elflocks in foul sluttish, hairs, which once untangled much misfortune bodes...”* [Shakespeare: 19];

– *dido* (лепра) – хроническое инфекционное заболевание, протекающее с преимущественным поражением кожи;

– hay (оспа) – вирусное заболевание, возбудитель оспы – сложный вирус, он имеет собственную ДНК, размножается в цитоплазме клеток, например: *“Ah, the immortal passado! the punto reverse! the hay”* [Shakespeare: 37].

## 2. Названия древнего оружия, амуниции, военных регалий:

– bout (дуэль) – строго регламентированный так называемым дуэльным кодексом поединок между двумя людьми, цель которого — удовлетворить желание одного из дуэлянтов (вызывающего на дуэль) ответить на нанесенное его чести оскорбление с соблюдением заранее условленных и равных условий боя, например: *“Ladies that have their toes. Unplagu'd with corns will have a bout with you”* [Shakespeare: 21];

– duellist (дуелянт) – тот, кто имеет пристрастие к дуэли, любитель драться на дуэли, например: *“The very butcher of a silk button, a duellist, a duellist! a gentleman of the very first house, of the first and second cause”* [Shakespeare: 37];

– clubs (алебарда) – древковое холодное оружие с комбинированным наконечником, состоящим из игольчатого (круглого или гранёного) копейного острия и клинка боевого топора с острым обухом;

– bills (секач) – режущий инструмент, тяжелый нож с широким клинком формы топора. По своей конструкции напоминает гибрид топора и ножа;

– partisan (протазан) – колющее древковое холодное оружие, разновидность копья. Имеет длинный, широкий и плоский металлический наконечник, насаженный на длинное (2,5 м и более) древко. Оружие ландскнехта в 16в. и охранников при монархах в 17в., например: *“Clubs, bills, and partisans”* [Shakespeare: 4];

– quiver (сайдак) – набор вооружения конного лучника. Состоял из лука в налуче и стрел в колчане (иначе в туле), а также чехла для колчана (тохтуи или тахтуи). Был распространён у тюркских народов, монголов, а также на Руси до XVII века.

3. Названия старинной мужской и женской одежды, обуви, головных уборов:

– doublet (дуплет) – мужская верхняя одежда, распространенная в Западной Европе в период с 1330-х годов по 1660-е–70-е годы. Это был первый образец одежды, который плотно сидел на теле, например: “*Didst thou not fall out with a tailor for wearing his new doublet before Easter, with another for tying his new shoes with an old riband?*” [Shakespeare: 47].

4. Названия частей транспорта:

– topgallant (брамсель) – прямой парус, ставящийся на брам-рее над марселем, например: “*...and bring thee cords made like a tackled stair, which to the high topgallant of my joy. Must be my convoy in the secret night*” [Shakespeare: 41].

Согласно нашей классификации, **архаизмы** подразделяются на две категории – морфологические и лексические. На основе анализа фактического материала установлены наиболее часто встречаемые части речи с архаичными формами.

Так, среди **глаголов** наблюдается наличие следующих характерных форм употребления:

– окончаний для 2 лица единственного числа -st, -t в лексемах: shalt, knowest, lov'st, talk'st, hadst, runst, art (are от to be), dost, prest, wilt (will), wouldst, desirest, say'st, shamest, repliest, например:

“*Thou knowest the mask of night is on my face...*” [Shakespeare: 30];

“*...Supps the fair Rosaline whom thou so lov'st...*” [Shakespeare: 12];

“*Thou talk'st of nothing...*” [Shakespeare: 20];

“*...therefore, if thou art movd, thou runst away;*

“*Tis well thou art not fish; If thou hadst, thou hadst been poor John.*

“*Thou desirest me to stop in my tale against the hair.*” [Shakespeare: 3];

“*What say'st thou, my dear nurse? If good, thou shamest the music of sweet news by playing it to me with so sour a face. Where should she be? How oddly thou repliest!*” [Shakespeare: 3].

– окончаний для 3 лица единственного числа –th в лексемах: doth, driveth, quoth, wert, hath (to have), rooteth, drave, wooes, depth, quoth 'a, например:

*“Many a morning hath he there been seen, with tears augmenting the fresh morning's dew”* [Shakespeare: 6];

*“...whose misadventurd piteous overthrows doth with their death bury their parents strife”*;

*“...that westward rooteth from the citys side, so early walking did I see your son . For himself to mar,' quoth 'a?”* [Shakespeare: 6];

*“I would have made it short; for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer”* [ Shakespeare: 39].

Для произношения окончания глаголов прошедшего времени действуют аналогичные правила, что и для произношения окончания глаголов третьего лица настоящего времени: если инфинитивная форма глагола оканчивается на -t и -d, тогда добавляется новый слог [ɪd] или [əd] (например: drifted [drɪftɪd], exceeded [ɪksɪːdɪd]).

Если инфинитивная форма глагола оканчивается на глухой согласный звук, кроме -t, то окончание произносится как [t] (например, capped [kæpt], passed [pɑːst]); в других случаях окончание произносится как -d (например: buzzed [bʌzd], tangoed [tæŋɡəʊd]) [Виноградов, 1977] .

Следовательно, в XVII и XVIII веках последние два способа произношения было удобно записывать так: -'d, но позже снова стали использовать -ed: importun'd, shriv'd, suppos'd, promis'd, mov'd, disturb'd, dank'red, prepar'd, breath'd, hiss'd, worshipp'd, peer'd, shunn'd, importun'd, rais'd, purg'd, vex'd, wean'd, whipp'd, weigh'd, pois'd, liv'd, accustom'd, apparell'd, marr'd, starv'd, rul'd, arm'd, unharm'd, nourish'd, aim'd, suppos'd, lov'd, obscur'd, serv'd, call'd, curs'd, ambuscadoes, clos'd, anger'd, unplagu'd, suppos'd, groan'd, purg'd, hoodwink'd, urg'd, stabb'd, well-flower'd, deceiv'd, off'red, din'd, shriv'd, promis'd, talk'd, например:

*“...a troubl'd mind drave me to walk abroad; Have you importun'd him by any means”* [Shakespeare: 7];

*“Where I may read who pass'd that passing fair?”* [Shakespeare: 10];

*“And pity 'tis you liv'd at odds so long. And too soon marr'd are those so early made. This night I hold an old accustom'd feast, whereto I have invited many a guest”* [Shakespeare: 10];

*“When well apparell'd April on the heel, whipp'd and tormented and God-den, good fellow”* [Shakespeare: 11];

*“Who, often drown'd, could never die, transparent heretics, be burnt for liars.; Herself pois'd with herself in either eye; But in that crystal scales let there be weigh'd your lady's love against some other maid...”* [Shakespeare: 13];

*“What obscur'd in this fair volume lies, find written in the margent of his eyes.; Madam, the guests are come, supper serv'd up, you call'd, my young lady ask'd for, the nurse curs'd in the pantry, and everything in extremity”* [Shakespeare: 16];

*“Why, then is my pump well-flower'd”* [Shakespeare: 38];

*“Alas, poor Romeo, he is already dead! stabb'd with a white wench's black eye”* [Shakespeare: 37];

*“O, thou art deceiv'd! I would have made it short; for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer”* [Shakespeare: 39];

*“For the gentlewoman is young; and therefore, if you should deal double with her, truly it were an ill thing to be off'ed to any gentlewoman, and very weak dealing”* [Shakespeare: 41];

*“And there she shall at Friar Laurence' cell, be shriv'd and married”* [Shakespeare: 41];

*“In half an hour she 'promis'd to return”* [Shakespeare: 42];

*“Though his face be better than any man's, yet his leg excels all men's; and for a hand and a foot, and a body, though they be not to be talk'd on, yet they are past compare”* [Shakespeare: 43];

*“What, have you din'd at home?”* [Shakespeare: 44].

У **имен существительных** наблюдаем наличие формантов -er, (-r), например: pray'r, trencher, cock'rel's:

*“Ay, pilgrim, lips that they must use in pray'r...”* [Shakespeare: 24];

*“He shift a trencher! he scrape a trencher!”* [Shakespeare: 20];

*“A bump as big as a young cock'rel's stone”* [Shakespeare: 15].

На основе анализа фактического материала нами был выявлен архаичный способ использования местоимений второго лица единственного числа в лексемах: *thou, thy, thee, thine, ye (you)*. Во времена англо-саксов эти местоимения относились только ко второму лицу единственного числа. После норманского завоевания в 1066 году они стали использоваться в привычной нам форме, как французский *tu* и немецкий *du*. Такая форма местоимений вышла из общего пользования в период между 1600 и 1800 годами, хотя эти местоимения (или их варианты) сегодня можно услышать в некоторых английских и шотландских диалектах и в некоторых христианских религиозных общинах, например:

*“Gregory, remember thy swashing blow”.*

*“What, art thou drawn among these heartless hinds?”* [Shakespeare: 4];

*“As I hate hell, all Montagues, and thee. By one that I'll procure to come to thee.; She I'll swear hath corns. Am I come near ye now?”* [Shakespeare: 4];

*“Thou knowest my daughter's of a pretty age”* [Shakespeare: 13];

*“With more of thine. This love that thou hast shown. Doth add more grief to too much of mine own”*[Shakespeare: 8].

В тексте трагедии встречаются и лексические архаизмы. Среди **наречий** мы выделили следующие: e'er (ever), e'en (even), o'er (over), ere (before, sooner than), ne'er (never), afore (before), awhile (a while), например:

*“And yours, close fighting ere I did approach”;*

*“Thou wast the prettiest babe that e'er I nurs'd”;*

*“Read o'er the volume of young Paris' face, and find delight writ there with beauty's pen”* [Shakespeare: 16];

*“Did you ne'er hear say, two may keep counsel, putting one away?”*



“*Now, afore God, I am so vexed that every part about me quivers. I am weary, give me leave awhile*” [Shakespeare: 41].

В трагедии достаточно часто встречаются **междометия**, например:

– Ho! (Эй!), например: “*Farewell, My lord.– Light to my chamber, ho!*”

[Shakespeare: 64];

– Alas! (увы, ах), например: “*Alas that love, whose view is muffled still, Should without eyes see pathways to his will!*” [Shakespeare: 7];

– Tut! (Эх ты!), например: “*Tut! I have lost myself; I am not here: This is not Romeo, he's some other where*” [Shakespeare: 8];

– Ay! (Есть!);

– Hark! (послушайте!), например: “*Farewell, ancient lady. Farewell, [sings] lady, lady, lady. Now God in heaven bless thee! Hark you, sir*” [Shakespeare: 16].

С помощью анализа фактического языкового материала среди лексических архаизмов мы выделили следующие **глаголы**:

– wield (take), например: “*To wield old partisans, in hands as old, cank' red with peace, to part your cank' red hate*” [Shakespeare: 38];

– berhyme (chant – бубнить), например: “*Laura, to his lady, was but a kitchen wench (marry, she had a better love to berhyme her)*” [Shakespeare: 38];

– prating (chatter – тараторить), например: “*Well, sir, my mistress is the sweetest lady. Lord, Lord! when 'twas a little prating thing*” [Shakespeare: 42];

– jauncing (jumping – прыгать), например: “*To catch my death with jauncing up and down!*” [Shakespeare: 44];

– beshrew (imprecate – проклинать), например: “*Beshrew your heart for sending me about, to catch my death with jauncing up and down!*” [Shakespeare: 44];

– hie (hurry up! – поторопись), например: “*Hie you to church; I must another way*” [Shakespeare: 44];

– troth (promise – обещать), например: “*By my troth, it is well said. 'For himself to mar,' quoth 'a?'*” [Shakespeare: 39].

Среди **имён существительных** мы выделили следующие:

- scorn (neglect);
- maidenhead (virginity), например: “*Now, by my maidenhead at twelve year old, I bade her come. What, lamb! what ladybird!*” [Shakespeare: 13];
- ope (open);
- sirrah – архаичный термин, его использовали для обращения к подчиненным, иногда для того, чтобы продемонстрировать пренебрежение, например: “*Go, sirrah, trudge about, through fair Verona; find those persons out whose names are written there, and to them say*” [Shakespeare: 13];
- encounter (conflict);
- markman (nobleman), например: “*A right good markman! And she's fair I love*” [Shakespeare: 9];
- harlot (prostitute), например: “*Helen and Hero hildings and harlots, This be a gray eye or so, but not to the purpose*” [Shakespeare: 38];
- antic (buffon);
- wench (girl), например: “*Why, that same pale hard-hearted wench, that Rosaline, torments him so that he will sure run mad*” [Shakespeare: 37]
- bawd (brothel owner), например: “*A bawd, a bawd, a bawd! So ho!*” [Shakespeare: 40];
- ropery (trickery), например: “*Sir, what saucy merchant was this that was so full of his ropery?*” [Shakespeare: 40];
- burthen (burden), например: “*But you shall bear the burthen soon at night*” [Shakespeare: 44];
- fetch (effort), например: “*To fetch a ladder, by the which your love, must climb a bird's nest soon when it is dark*” [Shakespeare: 44].

Анализ фактического материала помог выявить лексические архаизмы среди **имен прилагательных**, таких как:

- anger'd (anger'd), например: *“Being anger'd, puffs away from thence, turning his face to the dew-dropping South”* [Shakespeare: 20];
- match'd (matched), например: *“That fair for which love groan'd for and would die, with tender Juliet match'd, is now not fair”* [Shakespeare: 25];
- belov'd (beloved – возлюбленный), например: *“Now Romeo is belov'd, and loves again, alike bewitched by the charm of looks”* [Shakespeare: 25];
- prick'd (pricked – проколотый), например: *“...prick'd from the lazy finger of a maid...”*;
- noon (midday), например: *“Tis no less, I tell ye; for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon”* [Shakespeare: 39];
- boist'rous (boisterous), например: *“Is love a tender thing? It is too rough, too rude, too boist'rous, and it pricks like thorn”* [Shakespeare: 17];
- drown'd (drowned), например: *“And these, who, often drown'd, could never die”* [Shakespeare: 13];
- beseeming (suitable), например: *“An ill-beseeming semblance for a feast”* [Shakespeare: 23];
- chaste (undefiled);
- dowdy (untidy), например: *“Dido a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and Hero hildings and harlots...”* [Shakespeare: 38];
- cheveril (pliant), например: *“O, here's a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad!”* [Shakespeare: 39];
- apace (quickly), например: *“Gallop apace, you fiery-footed steeds...”* [Shakespeare: 52];
- versal (universal), например: *“I'll warrant you, when I say so, she looks as pale as any clout in the versal world”* [Shakespeare: 42];
- vexed (irritated), например: *“Now, afore God, I am so vexed that every part about me quivers”* [Shakespeare: 41];

- lustier (strong), например: “*An 'a speak anything against me, I'll take him down, an 'a were lustier than he is, and twenty such jacks...*” [Shakespeare: 42];
- scurvy knave (despicable), например: “*...and if I cannot, I'll find those that shall. Scurvy knave!*” [Shakespeare: 40];
- highmost (highest), например: “*Now is the sun upon the highmost hill of this day's journey, and from nine till twelve is three long hours; yet she is not come*” [Shakespeare: 42];
- nimble-pinion'd (flexile), например: “*Therefore do nimble-pinion'd doves draw Love...*” [Shakespeare: 42].

Также можно выделить отдельную группу сокращенных форм архаизмов, которые образованы путем слияния нескольких слов, в число которых входят следующие:

- Tis (It is), например: “*Tis the way, to call hers (exquisite) in question more*” [Shakespeare: 9];
- Twas (It was), например: “*Twas no need, I trow, to bid me trudge*” [Shakespeare: 14];
- Methinks (It seems to me), например: “*Methinks I see thee, now thou art below...*” [Shakespeare: 66];
- Hath (who has), например: “*Hath sorted out a sudden day of joy...*” [Shakespeare: 68];
- Twould (It would), например: “*Twould anger him, to raise a spirit in his mistress' circle*” [Shakespeare: 27].

Таким образом, можно сказать, что историзмы и архаизмы выявленные в произведении, представляют большой интерес для изучения языковедами. Известно о наличии огромного количества работ и исследований, посвященных их изучению. Несмотря на это, все еще остается множество проблем, связанных с определением и классификацией историзмов и архаизмов.

### 2.3. Способы воссоздания историзмов и архаизмов в переводах трагедии

Русскоязычная аудитория увидела легендарное произведение «Ромео и Джульетта» У. Шекспира на русском языке в XIX веке. Первым переводом считается перевод И. Расковшенко (1839). Известны переводы Н.П. Грекова (1862), А.А. Григорьева (1864), Д.Л. Михаловского (1888), А.Л. Соколовского (1894), П.А. Каншина, Т. Л. Щепкиной-Куперник, А. Радловой, Осии Сороки, А.В. Флори и других поэтов и переводчиков. Говоря об украинских переводах, то эту трагедию переводили такие художники как В. Мысык (1932), А. Гозенпуд (1937), И. И. Стешенко (1952) и Ю. Андрухович (2016). Первый перевод трагедии на украинском языке сделал Пантелеймон Кулиш, трагедия была издана во Львове в 1901 году, в книге присутствовало предисловие Ивана Франко. В 1928 году вышла книга «Ромео и Джульетта» с пометкой «Перевод П. Кулиша в переработке Н. Вороного». Николай Вороной попытался осовременить перевод П.Кулиша, сделать его более удобным для чтения [Донской,1975].

Этим художникам принадлежат переводы, которые до сих пор перечитывают с большим удовольствием.

Хотелось бы еще отметить труды основателя изучения У. Шекспира в России в XIX веке, И. Кронеберга. Кронеберг Иван Яковлевич (1788–1838) – русский эстетик, переводчик, литературный критик, педагог, знаток классической филологии, профессор, декан словесного факультета и ректор Императорского Харьковского университета с 1819 по 1838 год. В то время в Харькове создали школу так называемых «шекспироведов» и переводчиков, благодаря ему увидели свет такие шекспировские сборки, как: «Амалтея», «Брошюрки», «Минерва», в которых, следуя традициям немецкой критики, И. Кронеберг писал, что Шекспир – истинный волшебник в романтическом мире духов. Он – загадка, как и сама природа! Он

непостижим, как и она! Он величественный, как и она! Неисчерпаем, как и она! Разнообразен, как и она! [Кронеберг].

«Если хотите узнать сердце человеческое во всех его изгибах и взаимные действия людей – обратитесь к трагедиям У. Шекспира. Если хотите узнать состояние души, от равнодушия до безумной ярости и отчаяния, во всех степенях, переходах и оттенках – обратитесь к трагедиям У. Шекспира. Если хотите узнать душевные болезни, меланхолию, безумие, и тому подобное – обратитесь к У. Шекспиру. Если хотите узнать магический мир духов, от благотворительных гениев до чудовищ – обратитесь к У. Шекспиру. Если хотите узнать сладость поэзии, обаяние, силу, высокое глубокомыслие, всеобъемлющий разум и волшебство творческой фантазии – обратитесь к трагическому титану У. Шекспиру» – слова гениального переводчика И.Я. Кронеберга [Миньяр-Белоручев, 1980].

Поэтому в этом разделе нашей работы мы будем сравнивать перевод трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта», русского переводчика – Татьяны Щепкиной-Куперник, украинского – Ирины Стешенко, и наш собственный перевод.

На основе фактического языкового материала и путём сравнения переводов мы пришли к заключению, что возможно использование следующих приёмов:

*1) историзмы или архаизмы воссоздаются историзмами или архаизмами:*

“**Officer:** Clubs, bills,  
and partisans! Strike! beat them  
down!”

[Shakespeare, 2003: 4]

«**Первый пристав:**

Эй топоры, дубины, алебарды!

Бей их! Бей Капулетти! Бей Монтеки!»

[перевод Т. Щепкиной–Куперник, 1988: 8]

«**1–й городянин:**

Гей, алебард, кийв! Мерщій! Люпцюй їх!»

[перевод И. Стешенко, 2008: 9]

**«Смотрящий:**

Эй там, берите алебарды, секачи и партазаны! Скорей оружие хватайте, господа!»

[перевод наш]

В этой реплике присутствуют сразу три семантических историзма, все они означают виды оружия. В текстах перевода мы видим, что переводчики пытались сохранить колорит эпохи и передать названия оружия устаревшими словами своего родного языка.

“ <b>Chorus:</b> ...A pair of <u>star-cross'd</u> lovers take their life;	« <b>Хор:</b> ...Из чресл враждебных, <u>под звездой злосчастной,</u>
Whose <u>misadventur'd</u> piteous overthrows	Любовников чета произошла.
Doth with their death bury their parents' strife.	По совершенно их <u>судьбы ужасной</u>
The fearful passage of their <u>death-mark'd</u> love...”	Вражда отцов с их смертью умерла.
	Весь <u>ход любви их, смерти обреченной...</u> »
	[перевод Т. Щепкиной–Куперник, 1988: 4]

[Shakespeare, 2003: 2]

В тексте перевода Т. Щепкиной-Куперник можно наблюдать метод замены одних слов другими. Однако в этом варианте перевода более точно воссозданы формы шекспировских слов.

2) историзмы или архаизмы не отображаются в тексте перевода и поэтому исторический колорит теряется:

“ <b>Chorus:</b> ...A pair of <u>star-cross'd</u> lovers take their life;	« <b>Хор:</b> ...Коханців двоє <u>ширих, запальних</u>
Whose <u>misadventur'd</u> piteous overthrows	Ворожі ті утроби породили;
Doth with their death bury their parents' strife.	<u>Нещастя</u> сталося у сім'ях тих, –
The fearful passage of their <u>death-</u>	Вони одвічні звади припинили.
	Життя коротке і <u>сумну любов...</u> »
	[перевод И. Стешенко, 2008: 5]

mark'd love...”

[Shakespeare, 2003: 2]

В тексте перевода И. Стешенко мы можем наблюдать описательный метод перевода этих устаревших слов; имеется ввиду, что переводчик пытается сохранить и передать читателю слова автора, но методом описания, ведь подобных слов в языке перевода не существует, а также мы можем наблюдать изменение частей речи.

“ <b>Chorus:</b> ...A pair	« <b>Хор:</b> ...Судьба ли то,	« <b>Хор:</b> ...Чи то та доля,
of <u>star-cross'd</u> lovers take	иль <u>звёзды так решили</u> ;	чи так склалась воля
their life;	Что в злополучную	Чи то <u>зірки зійшлися</u> в
Whose <u>misadventur'd</u>	секунду ту пришел	мить криваву ту;
piteous overthrows	<u>конец страданьям.</u>	Коли прийшов кінець
Doth with their death bury	<u>Любовь по-детски</u>	<u>нещастям</u>
their parents' strife.	<u>чиста и невинна</u>	Заснула навіки <u>чиста</u>
The fearful passage of	Стала причиной	<u>любов...</u> »
their <u>death-mark'd</u> love...”	примирения семей...»	[перевод наш]

[Shakespeare, 2003: 2]

[перевод наш]

Во время перевода реплики, мы использовали метод антонимического перевода для устаревшей лексики.

“ <b>Capulet:</b> What, man? 'Tis	« <b>Капулетти:</b> Нет, что ты, – меньше, друг,
not so much, 'tis not so much!	конечно меньше!
'Tis since the nuptial of Lucentio,	На свадьбе у Люченцио то было.
Come Pentecost as quickly as it	На троицу, лет двадцать пять назад,
will,	Не более, мы <u>надевали маски</u> ».
Some five-and-twenty years, and	[перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988: 28 ]
then we <u>mask'd</u> ”.	

[Shakespeare, 2003: 21]

«**Капулетті:** Е, ні, не так давно, не так давно!



Було це на весіллі у Лученцо,  
 На Трійцю саме, як були ми в масках,  
 Відтоді збігло літ із двадцять п'ять».

[перевод И. Стешенко, 2008: 30]

«**Капулетті:** Що, чоловіче, що ти кажеш? –  
 не так давно було це,  
 Здається на вінчанні у Лученцо.  
 Це була Трійця, років з двадцять п'ять  
 тому,  
 В останнє надягали маски ми».

[перевод наш]

«**Капулетті:** Что? Что говориш такое?  
 Все это было и не так давно.  
 Я помню на венчании Лученцо,  
 Пятидесятница как раз тогда была,  
 Лет двадцать пять тому назад,  
 Мы маски надевали».

[перевод наш]

В отрывке использованы морфологические архаизмы, эти слова устарели, если брать во внимание их манеру написания. Так как невозможно передать эти слова на языке перевода, переводчики пытались компенсировать их отсутствие иными словами, однако общий фон текста оригинала сохранился во всех вариантах перевода.

“**Mercutio:**.. When King «**Меркуцио:**..когда влюбился в нищую  
 Cophetua lov'd the beggar король Кофетуа.  
 maid! Ни отклика, ни вздоха?»  
 He heareth not, he stirreth not, [перевод Т. Щепкиной–Куперник, 1988: 34 ]  
 be moveth not”.

[Shakespeare, 2003: 26]

«**Меркуціо**:...в жебрачку раптом закохався!  
Ах!

Не чує, не зітхне, не ворухнеться!»

[перевод И. Стешенко, 2008: 36]

«**Меркуціо**:... як закохавсь Кофетуа у бідну  
дівку!

Він непохитний був й не слухав він нікого».

[перевод наш]

«**Меркуціо**:...влюбилися царь Кофетуа в  
беднячку!

Он непреклонен был и никого не слушал».

[перевод наш]

В тексте оригинала встречаются формы глагола, которые использовались до XVII века, для второго лица единственного числа; к сожалению, передать эту лексику на русском или украинском языках невозможно, поэтому переводчики сохранили современную форму этих глаголов.

Рассмотрим следующие варианты переводов:

“ <b>Prince</b> :...By <u>thee</u> ,	old	« <b>Герцог</b> :... <u>Три</u>	раза	уж	при	мне
Capulet, and Montague,		междоусобья,				
Have thrice <u>disturb'd</u> the quiet of		Нашедшие начало и рождение				
our streets		В словах, тобою, старый Капулетти,				
And made Verona's ancient		Тобой, Монтекки, брошенных на ветер.				
citizens		Смущали мир на улицах Вероны				
Cast by their grave <u>beseeming</u>		И заставляли престарелых граждан,				
ornaments		Уборы сняв <u>пристойные</u> , <u>хватать</u>				
To <u>wield</u> old partisans, in hands		Рукою дряхлой дряхлое оружие,				

as old, Изгрызанное ржавчиною мира,  
Cank' red with peace, to part your Чтоб унимать грызущую вас злобу.  
 Cank' red hate". [перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:8]  
 [Shakespeare, 2003: 4]

В данном варианте сохранен колорит языка, однако, также в целом переводчик Т. Щепкина-Куперник использовала описательный метод, метод компенсации и замены во время своего перевода.

“**Prince:..** By thee, old Capulet, **«Князь:.. Утретє** вже за слово  
 and Montague, легковажне  
 Have thrice disturb'd the quiet of our Ти, Капулетті, й запальний  
 streets Монтеккі,  
 And made Verona's ancient citizens Тривожите ви чварами все місто!  
 Cast by their grave beseeming Утретє сиві жителі Верони,  
 ornaments Свої пристойні вбрання поскидавши,  
 To wield old partisans, in hands as old, До рук старих стару хапають зброю,  
Cank' red with peace, to part your Ущент поточену іржею миру,  
 Cank' red hate". Щоб вашу лють іржаву гамувати».  
 [Shakespeare, 2003: 4] [перевод И. Стешенко, 2008: 10]

В тексте перевода мы видим, что не сохраняется то количество устаревших слов, которое присутствует в тексте оригинала. Переводчик использовал описательный метод перевода, поэтому в некоторых случаях избежал сохранения устаревшей лексики в тексте перевода. А в некоторых, просто использовал современную лексику.

“**Prince:..** By thee, **«Принц Эскал:... И вот** **«Принц Ескал:.. Це**  
 old Capulet, and уж в третий раз за втретє вже за слово  
 Montague, опрометчивое слово, необачне,  
 Have thrice disturb'd the Ты Капулетти, да и ты Ти Капулетті, й ти  
 quiet of our streets Монтекки – Монтеккі –  
 And made Verona's Срываетесь, ругаетесь на Турбуєте життя на

ancient citizens	улицах Вероны.	наших вулицях,
Cast by their grave	А жители её – чрез вашу	А жителі порядної
<u>beseeming</u> ornaments	злобу <u>хватают</u> старое	Верони,
To <u>wield</u> old partisans, in	ружье,	Скидають одяг свій
hands as old,	И меж собой устраивают	чрез вас.
<u>Cank' red</u> with peace, to	ссоры».	<u>Хапають</u> старою рукою
part your <u>cank' red</u> hate”.	[перевод наш]	ту зброю,
[Shakespeare, 2003: 4]		Що <u>іржавить</u> не встигає,
		Через той мир та
		ненависть ту вашу».
		[перевод наш]

В собственном переводе мы старались сохранить колорит реплики и передать то, что чувствовал Принц, во время высказывания, однако мы использовали метод удаления некоторых слов и заменили их другими.

“ <b>Capulet:</b> Come, stir, stir,	« <b>Капулетти:</b> Живей! Вторые петухи
stir! The second cock <u>hath</u>	пропели.
<u>crow'd,</u>	Звонили к утрене: уж три часа.
The curfew bell <u>hath</u> rung, 'tis	Голубушка смотри за пирогами;
three o'clock.	Припасов не жалея».
Look to the <u>bak'd</u> meats, good	[перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988: 97]
Angelica; Spare not for cost”.	
[Shakespeare, 2003: 80]	

В тексте перевода Т. Щепкиной-Куперник мы можем наблюдать упущение повторения слов, изменение числа существительного *cock*, а также отсутствует имя собственное, переводчица использовала приём генерализации значения.

“ <b>Capulet:</b> Come, stir, stir, stir!	« <b>Капулетті:</b> Ну швидше, швидше,
The second cock <u>hath</u> <u>crow'd,</u>	швидше! Другі півні!
The curfew bell <u>hath</u> rung, 'tis three	Вже вибив дзвін на вежі три години.

o'clock. Look to the <u>bak'd</u> meats, good Angelica; Spare not for cost”.	Голубко Анжеліко, доглядай, Щоб печиво, бува, не підгоріло, Та не шкодуй припасів».
--	---

[Shakespeare, 2003: 80]                      [перевод И. Стешенко, 2008: 104]

В тексте перевода И. Стешенко мы наблюдаем упущение слов, переводчик использовала метод компенсации в строке описания действий петухов, а также изменение числа существительного “*cock*”. В тексте перевода использовано слово «голубка» для обращения к женщине-служанке, в современном языке редко встречается такая форма обращения, тем самым переводчик пытается передать языковое окружение того времени.

“ <b>Capulet:</b> Come, stir, stir, stir! The second cock hath <u>crow'd</u> , The curfew bell hath rung, 'tis three o'clock. Look to the <u>bak'd</u> meats, good Angelica; Spare not for cost”.	<b>«Капулетти:</b> Ну же, поторопитесь, поживей. Второй петух уже пропел. Вечерний колокол пробил уже ведь три. Любезная моя, пора уж мясо запекать.	<b>«Капулетті:</b> Агов, скоріш, скоріше там! Вже півні вдруге зранку проспівали. А дзвін на вежі втреттє вже пробив. Анжеліко, пильнуй за м’ясом;
--	---	---

[Shakespeare, 2003: 80]	И, Анжелика, не скупитесь на продукты, что есть у нас – все доставайте».	Та те, що в засіках, усе мершій до столу нам неси».
-------------------------	---	---

[перевод наш]

[перевод наш]

В собственном переводе мы старались соблюсти структуру оригинала, а также использовали метод добавления, именно, в последней строке. В тексте оригинала присутствуют глаголы, устаревшие по своей грамматической форме и способу написания, именно это делает невозможным их передачу на русский или украинский языки, поэтому мы использовали словосочетание «любезная моя» для того, чтобы хоть как-то передать колорит языковой эпохи;

3) переводчик использует архаичные формы слов там, где их нет в оригинальном тексте, ср:

<p>“<b>Friar Laurence:</b> So smile the heavens upon this holy act, That after-hours with sorrow <u>chide</u> us not!”</p>	<p>«<b>Брат Лоренцо:</b> Пусть небо этот брак благословит, Чтоб горе нас потом не <u>покарало</u>». [перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:56]</p>
--	---

[Shakespeare, 2003: 45]

Переводчик в тексте использовала старославянскую форму современного русского слова «наказать», чем подчеркнула исторический колорит данной реплики.

<p>“<b>Friar Laurence:</b> So smile the heavens upon this holy <u>act</u>, That after-hours with sorrow <u>chide</u> us not!”</p>	<p>«<b>Брат Лоренцо:</b> Хай небо шлюб оцей благословить, Щоб потім нас не покарало горем!» [перевод И. Стешенко, 2008:61]</p>
---	--

[Shakespeare, 2003: 45]

В тексте перевода мы наблюдаем слова, которые не присутствуют в тексте оригинала, то есть переводчик руководствовался методом компенсации и замены при переводе этого отрывка.

<p>“<b>Friar Laurence:</b> So smile the heavens upon this holy <u>act</u>, That after-hours with sorrow <u>chide</u> us not!”</p>	<p>«<b>Лоренцо:</b> Пускай возрадуются небеса этому святому <u>действию</u>. Чтоб после нас судьба не <u>упрекала</u>».</p>	<p>«<b>Лоренцо:</b> І небеса нехай всміхаються цьому святому <u>дійству</u>, Щоб через час не <u>докоряла</u> доля нам».</p>
---	---	--

[Shakespeare, 2003: 45]

[перевод наш]

[перевод наш]

В собственном переводе в этом случае мы использовали устаревшие и книжные формы слов родного языка, которые использованы в тексте оригинала как обычная, современная лексика.

## Выводы по Главе II

У. Шекспир – величайший английский поэт и драматург XVI века. В гениальных творениях У. Шекспира перед нами предстает широкая и правдивая картина эпохи английского Возрождения – в ее величии, и в ее страшных противоречиях. У. Шекспир ввел большое количество новых слов, которые сохранились в английском языке до сих пор. Это произошло не только благодаря его влиянию, а и потому что У. Шекспир старался избегать слов узкой направленности; а также он почти не касался английских диалектов, так как писал для лондонской публики. Главной особенностью письменного стиля У. Шекспира является создание новых слов. Он придумал и создал очень много сложных прилагательных. Хотя богатство языка У. Шекспира не только в количестве слов, но и в большом количестве значений, в которых он использовал слова. Его речь выделяется своим семантическим богатством, и причиной этого является то, что У. Шекспир черпал значения из народного словаря своей эпохи. Очень часто в произведениях У. Шекспира можно встретить устаревшие слова, которые он использовал для придания иронической эмоциональной окраски героям своих творений или любых других явлений.

«Ромео и Джульетта» – одна из ранних трагедий У. Шекспира, автор позаимствовал сюжет у поэмы Овидия «Метаморфозы», которая была написана в I в. нашей эры, и у новеллы Луиджи да Порто «История двух благородных любовников» 1524 года написания. Эта трагедия не похожа на более поздние трагедии У. Шекспира. В ней много комедийного, лирического, фарсового, она относится к трагедийному периоду творчества барда.

Трагедия «Ромео и Джульетта» вызвала большой интерес у представителей самых разных искусств. На эту тему был создан целый ряд

музыкальных поэм, среди авторов: Г. Берлиоз, П.И. Чайковский, С.С. Прокофьев.

В результате исследования мы выявили следующие лексические историзмы и архаизмы: *berhyme, prating, beshrew, encounter, harlot, wench, ropery, boist'rous, chaste, noon, cheveril, twas, methinks*; морфологические: *shalt, runst, dost, knowest; quoth, wooes, wert; purg'd, vex'd, whipp'd, weigh'd, pois'd; grievance, coz* (від “cousin”), *morrow* (morning); *e'er, ne'er, o'er*; семантические: *choler, elflocks, hay, partisan*.

Тексты переводов Т. Щепкиной-Куперник, И. Стешенко и наш собственный перевод показали, что историзмы и архаизмы переводятся следующими способами: 1) историзмы или архаизмы воссоздаются историзмами или архаизмами, то есть переводчик для сохранения всех особенностей произведения ищет аналоги устаревших слов в языке перевода и передает весь колорит языка и эпохи; 2) историзмы или архаизмы не отображаются в тексте перевода, и поэтому теряется исторический колорит; имеется в виду, что существует большое количество слов с устаревшей грамматической формой, поэтому их практически невозможно сохранить в языке перевода, исходя из этого приходится избегать их или просто заменять современными словами языка перевода; 3) переводчик использует архаичные формы слов там, где их нет в оригинальном тексте, с помощью такого метода переводчик пытается компенсировать слова, которые он не смог перевести или передать все настроения автора и текста оригинала.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод художественного текста – это особая форма речевой деятельности, которая является инструментом культурного освоения мира, расширения коллективной памяти человечества, фактором самой культуры. Однако из-за различий в культурах переводчика и автора текста возникают различия между оригиналом и переводом. Важным видом коммуникации является обмен информацией между людьми, которые говорят на разных языках, и между теми, кто имеет совершенно разные культуры, религии.

Однако межкультурная коммуникация невозможна без участия посредника, а именно переводчика, который способен воспринимать информацию на одном языке и передавать ее другим. Поэтому возникают конкретные трудности при передаче исторического и национального колорита текста оригинала, особое внимание нужно уделить следующим элементам: языковому материалу, форме и содержанию. Вот с этого момента возникают вопросы к проблематике перевода устаревшей лексики.

Устаревшие слова делятся на две группы: историзмы и архаизмы. Архаизмы – слова, грамматическая форма которых устарела и вышла из общего потребления, однако они имеют аналог в современном языке. Историзмы – слова или выражения, которые представляют названия предметов человеческого пользования или явления из повседневной жизни, которые существовали раньше, а сейчас вообще исчезли из употребления.

Существуют различные типы устаревших слов: собственно лексические, лексико-морфологические, лексико-фонетические, лексико-словообразовательные, грамматические, семантические. Основная задача переводчика состоит в том, чтобы передать средствами языка перевода атмосферу, эмоциональность и информационный потенциал, заложенный в тексте языка оригинала; у переводчика есть право выбора, он может использовать два способа перевода, во-первых, как можно сильнее

приблизиться к тексту оригинала, то есть использовать устаревшие слова своего языка, как аналог устаревших слов языка текста оригинала, так называемый способ «историзации». Во-вторых переводчик может отступить от исторической модели текста оригинала и перевести современным языком, то есть адаптировать текст оригинала для современного читателя, избегая устаревшие слова, или заменяя их современными аналогами, такой способ называется «модернизацией». Однако мы считаем, что наиболее успешным способом перевода устаревших слов является так называемая «золотая середина», то есть объединение вышеупомянутых способов – «историзации» и «модернизации».

Умение переводчика корректно использовать языковые средства, а именно устаревшие слова, не только не вредит переводу, но и просто необходимо, незаменимо при переводе художественных текстов прошлых веков, так как это важнейшее средство художественного воздействия и важный арсенал выражения содержания текста оригинала.

Таким образом, воссоздание атмосферы «старины» предусматривает не только определение соответствующей языковой эпохи, но и тщательный подбор вербальных средств, которые переводчик использует при переводе художественного произведения.

Во второй главе мы исследовали творчество Уильяма Шекспира, классифицировали устаревшие слова и сравнивали способы перевода текстов. У. Шекспир выдающийся английский поэт и драматург XVI века. В его творениях демонстрируется вся картина эпохи английского Возрождения. Драматург ввел большое количество новых слов, которые сохранились в английском языке до сих пор. Он придумал и создал очень много составленных прилагательных. Хотя богатство языка У. Шекспира не только в количестве слов, но и в большом количестве значений, в которых он использовал слова.

В результате исследования мы классифицировали историзмы и архаизмы по лексическим, морфологическим и семантическим признакам.

Анализ текстов перевода показал, что историзмы и архаизмы можно перевести тремя способами: 1) устаревшие слова текста оригинала воссоздаются устаревшими словами в тексте перевода; 2) устаревшие слова не воссоздаются в тексте перевода, они заменяются аналогами современного литературного языка. Поэтому теряется исторический колорит; 3) переводчик использует архаичные формы слов в тексте перевода там, где их нет в оригинальном тексте, таким образом, сохраняя колорит художественного текста, используя компенсацию, как вид переводческой трансформации.

### Список использованной литературы

1. Альтман, И.Л. О художественном переводе / И.Л. Альтман // Избранные статьи. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 148–169.
2. Арнольд, И.В. Лексикология современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Наука, 2012. – 377 с.
3. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л.С. Бархударов. – М.: ЛКИ, 2010. – 240 с.
4. Белинский, В.Г. Драматическое представление, сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого / В.Г. Белинский. – М.: Прогресс, 1987. – С. 38–42.
5. Виноградов, В.В. Вопрос об историческом словаре русского литературного языка XVIII-XX вв. / В.В. Виноградов // Избранные труды. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1977. – 205 с.
6. Виноградов, В.В. История слов / В.В. Виноградов. – М.: Толк, 1999. – 1138 с.
7. Виноградов, В.С. Введение в переводоведение / В.С. Виноградов. – М.: ИОСО РАО, 2001. – 224 с.
8. Виноградов, В.С. Временная стилизация как переводческий прием / В.С. Виноградов // Филологические науки. – 1997. – №6. – С. 54–59.
9. Влахов, С.И. Непереводимое в переводе / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М.: Международные отношения, 2012. – 408 с.
10. Галь, Н.И. Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора / Н.И. Галь. – М.: Азбука-Аттикус, 2017. – 352 с.
11. Гальперин, А.И. Очерки по стилистике английского языка / А.И. Гальперин. – М.: Либроком, 2012. – 376 с.
12. Гальперин, А.И. Текст как объект лингвистического исследования / А.И. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.

13. Гитович, А.И. Мастерство перевода / А.И. Гитович. – М.: Советский писатель, 1970. – 385 с.
14. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 2000. – 400 с.
15. Донской, М.А. Шекспир для русской сцены / М.А. Донской // Мастерство перевода. – М.: Советский писатель, 1975. – С. 187–228.
16. Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка / Т.А. Знаменская. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 208 с.
17. Иванова, И.П. История английского языка / И.П. Иванова, Л.П. Чахоян, Т.М. Беляева. – СПб.: Авалонъ, 2010. – 560 с.
18. Лесных, Е.В. К вопросу о классификации устаревшей лексики / Е.В. Лесных // Русский язык. Лингвистические наблюдения. – Липецк.: Государственное издательство художественной литературы, 2000. – С. 107–118.
19. Лозинский, М.Л. Искусство стихотворного перевода / М.Л. Лозинский // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987. – С. 91–106.
20. Львов, С.Л. Актуальные проблемы художественного перевода / С.Л. Львов. – М.: Союз писателей СССР, 1967. – 359 с.
21. Карп, П.М. Преображение. О переводе поэзии / П.М. Карп. – Звезда. – 1966. – №4. – С. 203–205.
22. Кронеберг, И.Я. Переводные статьи о Шекспире [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura11.html>. – (Дата обращения: 09.04.2018).
23. Миньяр-Белоручев, Р.К. Общая теория перевода и устный перевод / Р.К. Миньяр-Белоручев. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
24. Миньяр-Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода / Р.К. Миньяр-Белоручев. – М.: Московский Лицей, 1996. – 298 с.

25. Морозов, М.М. Шекспировские контексты / М.М. Морозов. – М.: МедиаМир, 2006. – 364 с.
26. Пастернак, Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира / Б.Л. Пастернак // Перевод – средство взаимного сближения народов. – Новосибирск, 2005. – №8. – С. 442–444.
27. Рецкер, М.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерк лингвистической теории перевода. / М.И. Рецкер. – М.: Р.Валент ООО, 2010. – С. 32–59.
28. Смирнов, А.А. Перевод / А.А. Смирнов, М.П. Алексеев // Литературная энциклопедия в 11 т. – М.: Советская энциклопедия, 1934. – т.8. – 527 с.
29. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский [и др.]; под ред. А.Н. Мороховского. – Киев: Главное издательство издательского объединения «Высшая школа», 1984. – 236 с.
30. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 2002. – 416 с.
31. Abbott, A.E. Shakespearian Grammar / A.E. Abbott. – London: Macmillan and Co, 1883. – 505 p.

### Список использованных словарей

1. Мюллер, В.К. Большой англо-русский и русско-английский словарь / В.К. Мюллер. – М.: Эксмо, 2007. – 864 с.
2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 696 с.
3. **Англо-русский и русско-английский словарь Мультитран** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.multitran.ru/c/m.exe> (Дата обращения: 27.03.2018).
4. **Англо-русский и русско-английский словарь Oxford Dictionary** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com> (Дата обращения: 05.04.2018).

### Список иллюстрированного материала

1. Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир; пер. с англ. Т.Л. Щепкиной-Куперник. – М.: Искусство, 1988. – 121 с.
2. Шекспір, В. Ромео і Джульєтта / В. Шекспір; пер. з англ. І.І. Стешенко. – Харків: Фоліо, 2008. – 126 с.
3. Shakespeare, W. Romeo and Juliet / W. Shakespeare. – Clayton: Prestwick House, 2003. – 111 p.



## Приложения

Перевод отрывков из трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта»

“**Chorus:** Two households, both alike  
in dignity,  
In fair Verona, where we lay our scene,  
From ancient grudge break to new  
mutiny,  
Where civil blood makes civil hands  
unclean.  
From forth the fatal loins of these two  
foes. A pair of star-cross'd lovers take  
their life;  
Whose misadventur'd piteous  
overthrows  
Doth with their death bury their parents'  
strife.  
The fearful passage of their death-  
mark'd love,  
And the continuance of their parents'  
rage,  
Which, but their children's end, naught  
could remove,  
Is now the two hours' traffic of our  
stage;  
The which if you with patient ears  
attend,  
What here shall miss, our toil shall strive  
to mend”.

[Shakespeare, 2003: 2]

«**Хор:** В двух семьях, равных знатностью  
и славой,  
В Вероне разгорелся вновь  
Вражды минувших дней раздор  
кровавый,  
Заставил литься мирных граждан кровь.  
Из чресл враждебных, под звездой  
злосчастной,  
Любовников чета произошла.  
По совершенью их судьбы ужасной,  
Вражда отцов с их смертью умерла.  
Весь ход любви их, смерти обреченной,  
И ярый гнев их близких, что угас  
Лишь после гибели четы влюбленной,  
Часа на два займут быть может вас.  
Коль подарите нас своим вниманьем,  
изъяны все загладим мы стараньем».  
[перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:4]

«Хор: Однаково шляхетні дві сім'ї  
 В Вероні пишній, де проходить дія,  
 Збували в ворожнечі дні свої.  
 Аж враз кривава скоїлась подія.  
 Коханців двоє щирих, запальних  
 Ворожі ті утроби породили;  
 Нещастя сталося у сім'ях тих,  
 Вони одвічні звади припинили.  
 Життя коротке і сумну любов,  
 Трагічну смерть, що потрясла родини, Як  
 зміла ту ненависть чиста кров,  
 Ми вам покажемо за дві години.  
 Даруйте нам недоліки пера,  
 Всі хиби виправить старанна гра».

[перевод И. Стешенко, 2008:5]

«Хор: В двух благородных семьях,  
 Что родом из Вероны.  
 Скандал случился немаленьких  
 размеров:  
 Где кровь невинных пролилась рекой.  
 Судьба ли то, иль звезды так решили,  
 Что в злополучную секунду ту  
 пришел конец страданьям.  
 С любовью детской, чистой и  
 невинной, явилась смерть к ним,  
 Что стало и причиной примирения  
 семей.  
 Об этом в следующие два часа  
 Расскажем вам подробно.

«Хор: Родини дві, однаково шляхетні,  
 В Вероні красній, де проходить дія,  
 Минали в ворожнечі ясні дні,  
 Де кров невинних забруднила руки.  
 Чи то та доля, чи так склалась воля  
 Чи то зірки зійшлися в мить криваву ту;  
 Коли прийшов кінець нещастям  
 Заснула навіки чиста любов.  
 Жахливо розвивалися події  
 Проте вони і змусили родини,  
 Забути гнів й ненависть здолати.  
 Про це в наступні дві години ми будемо  
 казати.  
 Тож слухайте ви нас уважно,

Мы просим слушать нас внимательно, И строго не судить безосновательно». Якщо ж десь щось не так, то вибачте будь-ласка».

[перевод наш]

[перевод наш]

“**Benvolio:** Here were the servants of  
your adversary  
And yours, close fighting ere I did  
approach.  
I drew to part them. In the instant came  
The fiery Tybalt, with his sword  
prepar'd;  
Which, as he breath'd defiance to my  
ears,  
He swung about his head and cut the  
winds,  
Who, nothing hurt withal, hiss'd him in  
scorn.  
While we were interchanging thrusts and  
blows,  
Came more and more, and fought on  
part and part,  
Till the Prince came, who parted either  
part”.

[Shakespeare, 2003: 5]

«**Бенволио:** Я здесь застал в  
ожесточенной драке  
Двух ваших слуг и двух от Капулетти  
И вынул меч чтоб их разнять; но тут  
явился вспыльчивый Тибальт с мечем.  
Мне бросив вызов, стал над головою  
Мечем он ветер разрезать, а ветер,  
Не поврежден, освистывал его.  
Пока меж нами схватка продолжалась,  
Народ сбегаться отовсюду,  
И драка тут пошла со всех сторон.  
Явился герцог – спор был прекращен».  
[перевод Т.Щепкиной-Куперник, 1988:10]

«**Бенволіо:** Тут слуги ваші й ваших  
ворогів  
Зчепилися коли я підійшов .  
Я вихопив меча – рознять хотів їх.  
Враз налетів на нас Тібальт завзятий

З оголеним мечем в руці почав  
 Зухвало ним махать над головою,  
 Повітря розтинаючи, а вітер  
 Свистів лише у відповідь йому,  
 Немов глузуючи. Я став до бою.  
 Зібравсь народ. Зчинився бій, та князь  
 З'явився тут і сварку припинив».

[перевод И. Стешенко, 2008:11]

«**Бенволио:** Здесь слуги Капулетти и  
 слуги Ваши сцепились в драке, когда  
 я подошёл.

Лишь только взял я меч, чтобы  
 вмешаться,  
 Как тут же подскочил разгневанный  
 Тибальт.

И начал он своим мечем махать  
 передо мною.

Гоняя ветер у меня над головою.

И вот, пока мы с ним ругались,  
 Зеваки отовсюду собирались.

Затем толкаться начали уж все.

Но, Слава Богу, Принц Эскал явился

И весь здешний бардак вмиг  
 прекратился».

[перевод наш]

“**Prince:** Rebellious subjects, enemies  
 to peace,  
 Profaners of this neighbour-stained  
 steel-

«**Бенволио:** Як я прийшов, то двоє  
 Ваших слуг зійшлися в суперечці із  
 слугами Ваших ворогів, я мусив  
 втрутитися, аби розняти їх.

Та тут з'явивсь розлючений Тібальт,  
 Й почав своїм мечем переді мной махати.

Рубаючи повітря над головою моєю,

Та вітер лиш тихесенько свистів.

І доки ми були у суперечці,

Тут враз народ почав збігатись звідусіль,  
 зчинився гвалт,

Та незабаром прийшов і Принц, й одразу  
 гвалт цей припинив».

[перевод наш]

«**Герцог:** Бунтовщики! Кто нарушает  
 мир?

Кто оскверняет меч свой кровью  
 ближних?

Will they not hear? What, ho! you men,  
 you beasts,  
 That quench the fire of your pernicious  
 rage  
 With purple fountains issuing from your  
 veins!  
 On pain of torture, from those bloody  
 hands  
 Throw your mistempered weapons to the  
 ground  
 And hear the sentence of your moved  
 prince.  
 Three civil brawls, bred of an airy word  
 By thee, old Capulet, and Montague,  
 Have thrice disturb'd the quiet of our  
 streets  
 And made Verona's ancient citizens  
 Cast by their grave beseeming  
 ornaments        To wield old partisans,  
 in hands as old,  
 Cank'red with peace, to part your  
 cank'red hate.  
 If ever you disturb our streets again,  
 Your lives shall pay the forfeit of the  
 peace.  
 For this time all the rest depart away.  
 You, Capulet, shall go along with me;  
 And, Montague, come you this  
 afternoon,

Не слушают! Эй, эй, вы, люди! Звери!  
 Вы гасите огонь преступной злобы  
 Поток пурпурным из жил своих.  
 Под страхом пытки, из кровавых рук  
 Оружье бросьте наземь и внимайте,  
 Что герцог ваш разгневанный решил.  
 Три раза уж при мне междоусобья,  
 Нашедшие начало и рожденье  
 В словах, тобою, старый Капулетти,  
 Тобой, Монтекки, брошенных на ветер.  
 Смущали мир на улицах Вероны  
 И заставляли престарелых граждан,  
 Уборы сняв пристойные, хватать  
 Рукою дряхлой дряхлое оружие,  
 Изгрызанное ржавчиною мира,  
 Чтоб унимать грызущую вас злобу.  
 Но, если вы хоть раз еще дерзнете  
 Покой нарушить наших мирных улиц, -  
 Заплатите за это жизнью вы.  
 Теперь же все немедля разойдитесь.  
 За мною, Капулетти... Вы ж, Монтекки,  
 Явитесь днем - узнать решение наше -  
 К нам в Виллафранку, где вершим мы  
 суд.  
 Итак, под страхом смерти -  
 разойдитесь!»  
 [перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:8]

To know our farther pleasure in this  
 case,  
 To old Freetown, our common judgment  
 place.  
 Once more, on pain of death, all men  
 depart”.

[Shakespeare, 2003:4]

**«Князь:** Бунтівники ви! Вороги спокою!  
 Мечі плямусте ви кров'ю ближніх.  
 Ви чуєте? Спиніться, люди! Звірі!  
 Ви згубний племін'ю люті й ворожнечі  
 Потокотом пурпуровим з власних жил  
 Гасити ладні раз у раз.  
 Із рук додолу кидайте криваву зброю  
 І слухайте, що скаже в гніві князь ваш,-  
 Інакше ждуть на вас страшні тортури.  
 Утретє вже за слово легковажне  
 Ти, Капулетті, й запальний Монтеккі,  
 Тривожите ви чварами все місто!  
 Утретє сиві жителі Верони,  
 Свої пристойні вбрання поскидавши,  
 До рук старих стару хапають зброю,  
 Ущент поточену іржею миру,  
 Щоб вашу лють іржаву гамувати.  
 Коли ще раз стривожите Верону,  
 За спокій ви заплатите життям.  
 На цей раз –  
 хай розійдеться весь натовп -  
 Ви, Капулетті, йдіть слідом за мною...

А вас, Монтеккі, жду я по обіді  
 В тім замку, де ми чиним здавна суд,  
 Щоб нашу волю вислухати надалі.  
 Під страхом смерті всім велю –  
 розходьтесь».

[перевод И. Стешенко, 2008:10]

**«Принц Эскал:** Вот люди бешеные,  
 вы чего шумите?  
 Зачем вы кровь соседа льете?  
 Вы что, не слышите меня?  
 Эй вы...вы нелюди! Вы звери!  
 Вы будто тот огонь из злобы,  
 Который вырывается из вас  
 багрянцевым фонтаном.  
 Я уверяю вас, казню я каждого,  
 кто не слушает меня.  
 Так, бросьте же оружие на землю.  
 Два раза повторять не стану я:  
 И вот уж в третий раз за  
 опрометчивое слово,  
 Ты Капулетти, да и ты Монтекки,  
 Срывааетесь, ругаетесь на улицах  
 Порядочной Вероны.  
 А жители её чрез вашу злобу хватают  
 старое ружье  
 И меж собой усраивают ссору.  
 Пускай еще хоть раз такое  
 повториться, клянусь – казню.  
 А жизни ваши станут платой

**«Принц Ескал:** От люд шалений, вороги  
 спокою,  
 Плямуєте мечі свої сусідською ви кров'ю  
 Ви чуєте мене?  
 Ви...Ви нелюди, ви звірі,  
 Ви ніби той згубний вогонь із люті,  
 Що б'є багрянцевим фонтаном із ваших  
 власних вен!  
 І біль тортур, із цих кривавих рук,  
 Кидайте ж зброю цю злощасну,  
 Та слухайте ж, нещасні, вирок мій:  
 Це втрете вже за слово необачне,  
 Ти Капулетті, й ти Монтеккі –  
 Турбуєте життя на наших вулицях,  
 А жителі порядної Верони,  
 Скидають одяг свій чрез вас.  
 Хапають старою рукою ту зброю,  
 Що іржавіть не встигає,  
 Через той мир та ненависть ту вашу.  
 Якщо ще раз збунтуєте ви городян,  
 За мир заплатите своїм життям,  
 Тепер нехай усі розходяться.  
 Ти, Капулетті, йдеш зі мною,

За мир и тишину на улицах Вероны.  
Сейчас же разходитесь по домам.  
Капулетти, ты пойдешь со мной,  
а ты Монтекки в полдень к нам  
придешь,  
в назначенное место для суда.

И вот мои последние слова:  
Хотите жить, даю вам 5 минут  
И чтобы ни одной живой души  
Здесь больше я не видел».

[перевод наш]

“**Montague:** Many a morning hath he  
there been seen,  
With tears augmenting the fresh  
morning's dew,  
Adding to clouds more clouds with his  
deep sighs;  
But all so soon as the all-cheering sun  
Should in the furthest East bean to draw  
The shady curtains from Aurora's bed,  
Away from light steals home my heavy  
son  
And private in his chamber pens  
himself,  
Shuts up his windows, locks fair  
daylight  
And makes himself an artificial night.  
Black and portentous must this humour  
prove

А ти, Монтеккі, прийдеш десь опівдні.  
Я свою волю вискажу вам, люди,  
В тім місці, де пройде ваш суд.  
А зараз, геть усі додому, інакше смерть –  
моє останнє слово!»

[перевод наш]

«**Монтекки:** Его там часто по утрам  
встречают:  
Слезами множит утра он росу  
И к тучам тучи вздохов прибавляет.  
Но стоит оживляющему солнцу  
Далеко на востоке приподнять  
Тенистый полог над Авроры ложем -  
От света прочь бежит мой сын  
печальный  
И замыкается в своих покоях;  
Завесит окна, свет дневной прогонит  
И сделает искусственную ночь.  
Ждать можно бедствий от такой  
кручины.  
Коль что-нибудь не устранил причины».  
[перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:11]



Unless good counsel may the cause  
remove”.

[Shakespeare, 2003: 6]

**«Монтеккі:** Не раз його там бачать  
рано-вранці.

Росу блискучу множить він сльозами,  
До хмар небесних хмари додає  
Зітхань глибоких. А коли на сході  
Встає над обрієм веселе сонце  
І починає піднімати заслону  
Аврориного ложа, раз у раз  
Мій син сумний тікає від проміння  
І замикається в своїх покоях;  
Фіранками вигонить денне світло  
І штучно створює цим темну ніч.  
Похмурий, чорний сум біду віщує,  
Як щось його завчасно не врятує».

[перевод И. Стешенко, 2008:12]

**«Монтекки:** Частенько по утрам его  
встречают там.  
И без него росы хватает,  
Но он слезами добавляет.  
Да и вздыхая, тучи он гоняет.  
Но стоит только солнышку взойти,  
Как будто занавес Аврориных покоев.  
Бежит от света прочь мой сын.  
Закрывшись у себя,  
Он прячется от солнечного дня.

**«Монтеккі:** Частенько його бачать  
вранці там,  
Сльозами множить вранішню росу,  
До хмар ще хмар він додає зітханням.  
Як тільки зійде сонце,  
То підіймає занавіс Аврориних покоїв,  
Й від світла син сумний втікає,  
Та й зачиняється у себе він,  
Завісить вікна, ховаючись від сонячного  
дня,

Я полагаю бед не избежать,  
Его скорей нужно спасать».

[перевод наш]

“**Romeo:** Why, such is love's  
transgression.  
Griefs of mine own lie heavy in my  
breast,  
Which thou wilt propagate, to have it  
prest  
With more of thine. This love that thou  
hast shown  
Doth add more grief to too much of  
mine own.  
Love is a smoke rais'd with the fume of  
sighs;  
Being purg'd, a fire sparkling in lovers'  
eyes;  
Being vex'd, a sea nourish'd with lovers'  
tears.  
What is it else? A madness most  
discreet,  
A choking gall, and a preserving sweet.  
Farewell, my coz”.

[Shakespeare, 2003: 8]

Зробивши штучну ніч для себе,  
Сидить й чекає бід похмурих,  
Скоріше б врятувало щось його».

[перевод наш]

«**Ромео:** Да, злее нет любви недуга.  
Печаль, как тяжесть, грудь мою гнетёт.  
Прибавь свою – ты увеличишь гнёт:  
Своей тоской – сильнее меня придавишь,  
Своей любовью – горя мне прибавишь.  
Любовь летит от вздохов ввысь, как дым.  
Влюблённый счастлив – и огнём живым  
Сияет взор его; влюблённый в горе  
Слезами может переполнить море.  
Любовь – безумье мудрое: оно  
И горечи и сладости полно.  
Прощай, однако, брат мой дорогой».

[перевод Т. Щепкиной-Куперник, 1988:12]

«**Ромео:** Сумні всі ті, хто так, як я, кохав.  
Мене гнітить моя тяжка печаль,  
Твоя ж - удвоє збільшує мій жаль.  
Ти співчуття до мене виявляєш,

І, мов ножем, мені ти серце краєш.  
 Любов - це дим, що в'ється від зітхання;  
 В очах коханців - це вогонь бажання.  
 Коли ж закохані в тривозі, -  
 Сльозами можуть затопити море.  
 Безумство мудре - ось що є любов.  
 Воно отрує й зціляє кров.  
 Прощай, кузене!»

[перевод И. Стешенко, 2008:14]

«Ромео: Сильнее хвори, чем любовь  
 нам не найти.  
 И горесть эта – камнем на душе,  
 Твоя тоска меня гнетёт вдвойне.  
 Сочувствие твоё, как лезвие на  
 струнах сердца моего.  
 Любовь, как дым, от вздохов ввысь  
 вздымается.  
 В глазах влюблённых светятся огни,  
 Как угли страсти ярче разгораются.  
 Однако когда влюблённых гнетёт  
 горе,  
 Слезами они могут переполнить море.  
 Чем можно описать еще?  
 Любовь как мудрое безумство;  
 С ней тяжело, а без нее совсем никак.  
 Ну, что ж, прощай друг мой  
 любезный!»

[перевод наш]

«Ромео: Сильнішої хвороби, аніж  
 кохання не знайти.  
 І туга ця як камінь на душі,  
 А ще й ти тепер...це вдвічі важче.  
 Ти співчуття до мене проявляєш,  
 Немов ножем ти серце мені краєш.  
 Любов як дим, що від зітхань займається;  
 В закоханих очах здіймається вогонь  
 бажання;  
 Якщо ж закохані у горі, сльозами можуть  
 затопити й море.  
 Ось що я можу ще сказати: безумство –  
 більш стримане,  
 Це як отрута і як солодощі для серця.  
 Тож, прощавай, мій брате!»

[перевод наш]

## АННОТАЦИЯ

Бондаренко А.А. Специфика передачи архаизмов и историзмов с английского языка на русский и украинский языки (на материале трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта»): Выпускная квалификационная работа магистра. – Белгород, 2018 – 76 с.

Выпускная квалификационная работа посвящена выявлению средств воссоздания архаизмов и историзмов в переводе трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта» с английского языка на русский и украинский языки. Большую роль в работе играет классификация архаизмов и историзмов из оригинального текста трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Мы сравнивали четыре варианта перевода устаревших слов в контексте трагедии «Ромео и Джульетта»: два из которых были сделаны профессиональными переводчиками, а также перевод на русский и украинский языки выполнен автором работы.

## ABSTRACT

Bondarenko A. O. The peculiarity of reproduction of archaisms and historicisms from English into Russian and Ukrainian languages (based on the tragedy “Romeo and Juliet”): Diploma work. – Belgorod, 2018. – 76 p.

The diploma work is devoted to finding means of reproduction archaisms and historicisms in translated version of William Shakespeare tragedy “Romeo and Juliet”. The classification of archaisms and historicisms from the original text of the tragedy has an important role. There were compared four versions of historicisms and archaisms translation in the context of the tragedy “Romeo and Juliet”: two of them were made by professional translators, and also the translation into Russian and Ukrainian languages was made by the author of the diploma work.