

**Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя  
Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология  
Направленность (профиль) «Зарубежная филология (английский язык и  
литература; теория и практика перевода)»

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

на тему:

**СОХРАНЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПРИ  
ПЕРЕВОДЕ СОНЕТОВ У. ШЕКСПИРА**

Выполнил студент  
4 курса группы ЗФ-401  
очной формы обучения  
Сыпин Виктор Сергеевич

---

*(подпись)*

Научный руководитель  
Никитина Татьяна  
Германовна,  
доцент, кандидат  
филологических наук

---

*(подпись)*

Дата сдачи \_\_\_\_\_

Дата защиты \_\_\_\_\_

Оценка \_\_\_\_\_

Тольятти  
2024

**Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя  
Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология  
Направленность (профиль) «Зарубежная филология (английский язык  
и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Заф.кафедрой филологии

\_\_\_\_\_ Фадеева Л. Ю

(подпись)

“\_\_\_” \_\_\_\_\_ 20\_\_\_ г.

**ЗАДАНИЕ**

**на выполнение выпускной квалификационной работы**

Студент Сыпин Виктор Сергеевич

1. Тема: Сохранение стилистической выразительности при переводе сонетов У. Шекспира.
2. Срок сдачи законченной выпускной квалификационной работы 04.06. 2024
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет ресурсы.
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, библиографический список, приложение.
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы.
6. Дата выдачи задания “01” февраля 2024

Научный руководитель \_\_\_\_\_ Никитина Т. Г. доцент, кандидат филологических наук.

Задание принял к исполнению \_\_\_\_\_ Сыпин В. С.

## КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

### выполнения выпускной квалификационной работы

на тему: Сохранение стилистической выразительности при переводе

сонетов У. Шекспира

студента: Сыпина Виктора Сергеевича

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.24	01.02.24	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.24	10.02.24	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	06.05.24	06.05.24	Выполнено
	Введение	01.03.24	01.03.24	Выполнено
	1 глава	25.04.24	25.04.24	Выполнено
	2 глава	06.05.24	06.05.24	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.24	11.05.24	Выполнено
5.	Оформление работы	17.05.24	17.05.24	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.24	18.05.24	Выполнено
7.	Исправление замечаний	31.05.24	31.05.24	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	04.06.24	04.06.24	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	04.06.24	04.06.24	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	18.05.24	18.05.24	Выполнено

11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	08.06.24	08.06.24	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	04.06.24	04.06.24	Выполнено

Научный руководитель  
\_\_\_\_\_ Т. Г. Никитина  
(подпись) (И.О.Ф.)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
Глава 1. Поэзия У. Шекспира в системе поэтических жанров	
1.1 Специфика поэтического текста .....	9
1.2 Теория поэтики У. Шекспира .....	13
1.3 Специфика перевода поэтического текста.....	18
Выводы по главе 1 .....	28
Глава 2. Анализ оригиналов и переводов сонетов У. Шекспира	
2.1 Предпереводческий анализ сонетов Шекспира.....	30
2.2 Сопоставление оригиналов и переводов сонетов Шекспира.....	45
Выводы по главе 2.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	57
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	59
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	65

## ВВЕДЕНИЕ

Перевод поэзии является одной из самых сложных задач переводчиков художественной литературы, так как поэтический перевод имеет ярко выраженную специфику. Работа поэта-переводчика связана с многочисленными ограничениями, вытекающими из непреложного требования – сохранить и донести до читателя особенности художественной формы переводимого произведения.

Задача переводчика стихов, как и при переводе других типов речи, состоит в возможно более близком воспроизведении мысли автора и в возможности донесения до своего читателя идейного богатства, образного строя, художественного своеобразия, эмоционального тона подлинника.

От качества перевода зависит понимание творчества поэта, понимание той обстановки, в которой складывались его произведения, понимание его чувств и настроений. Все это в конечном итоге влияет на принятие или не принятие того или иного автора, на интерес к его творениям.

Поскольку творчество У. Шекспира является неотъемлемой частью Всемирной литературы, то проблема качества перевода его поэтических произведений является довольно актуальной.

О У. Шекспире написаны сотни книг; в науке, именуемой шекспироведением, насчитываются сотни имён учёных. Среди исследователей творчества Шекспира были и великие писатели, сказавшие о Шекспире иногда несколько слов, но бросившие на это необыкновенное явление новый ослепительный свет: А.С. Пушкин, И.С Тургенев, Ф.М. Достоевский, Г. Гейне, И. Гёте, В. Гюго, Д. Шоу.

В. Г. Белинский назвал У. Шекспира царём драматических поэтов, «увенчанным целым человечеством» [17], и это поэтическое определение оказалось очень точным.

В настоящее время в связи с интеграцией различных культур огромную роль играет правильный перевод текстов с одного языка на другой. При этом большую роль играет субъективный фактор – сам переводчик, ведь от его

мировоззрения, миропонимания, искусства владения языком зависит точность передачи мысли оригинального автора, поэтому тема правильных переводов иностранных текстов является актуальной.

Творчество У. Шекспира достаточно хорошо изучено, но изучена в основном драматическая часть, а не поэтическая. В переводческом аспекте изучены отдельные сонеты, нет систематического описания различных переводов У. Шекспира.

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию стилистической выразительности при переводе сонетов У. Шекспира

**Тема** исследования: «Сохранение стилистической выразительности при переводе сонетов У. Шекспира».

**Предметом** исследования стали трансформации при переводе поэтического текста с английского языка на русский.

**Объектом** исследования стали средства стилистической выразительности в сонетах У. Шекспира.

**Цель** исследования заключается в описании способов сохранения стилистической выразительности при переводе сонетов Шекспира.

**Задачи исследования:**

1. Отобрать и изучить научную литературу, посвященную специфике поэтического текста, поэтической речи и теории перевода.
2. Ознакомиться с работами, посвященными теории поэтики и критике У. Шекспира.
3. Выявить основные средства выразительности и переводческих трансформаций при переводе поэзии У. Шекспира.
4. Выявить особенности ритмической организации стихотворений поэта.
5. Сопоставить оригиналы и переводы сонетов У. Шекспира
6. Описать полученные результаты.

**Материалом исследования** явились поэтические произведения У. Шекспира и их переводы, выполненные С.Я. Маршаком, И.З. Фрадкиным, Г.В. Якушкиной, общим количеством знаков ...

**Теоретической базой** послужили работы по стилистике Первушиной Е.А. Русовой И.А., Хрисонопуло Е.Ю., труды Б.В. Томашевского по теории литературы, а также работы по теории перевода К. И. Чуковского, Э. Я. Гальпериной, В.Н. Комиссарова.

В ходе исследования применялись **методы** лингвостилистического анализа, сопоставления, трансформационного анализа.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы в преподавательской практике, при составлении различного рода спецкурсов и спецсеминаров.

**Структура** работы: работа состоит из введения, двух глав, каждая из которых делится на параграфы, заключения и библиографического списка.

Во введении указываются причины обращения к данной теме, выявляются предмет и материал исследования, определяются цели, задачи и методы исследования, практическая значимость исследования.

**Глава 1** посвящена анализу научной литературы по теории стихосложения и специфике художественного текста. Так в параграфе 1.1. анализируются особенности художественной литературы, а также особенности структуры и языка поэтического произведения. Параграф 1.2. раскрывает результаты научных исследований, посвященных поэзии и критике У. Шекспира. Параграф 1.3 раскрывает место текстов У. Шекспира в системе художественного поэтического текста, а также раскрывает особенности при переводе художественного текста.

**Глава 2** посвящена анализу оригиналов сонетов У. Шекспира и их переводов. Параграф 2.1 раскрывает особенности языка сонетов У. Шекспира и посвящен предпереводческому анализу сонетов. Параграф 2.2 посвящен



сопоставительному анализу оригинальных текстов сонетов и их переводам, выполненным С.Я. Маршаком, И. З. Фрадкиным и Г.В. Якушкиной

Завершается исследование заключением и списком использованной литературы, в котором 33 источника

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Сонеты У. Шекспира наполнены различными средствами стилистической выразительности, главными из которых являются эпитеты, метафоры, символы

2. Сохранение лингвостилистических особенностей сонетов У. Шекспира возможно, хотя и не в полной мере, применением таких переводческих трансформаций как модуляция, грамматическая замена, компенсация, опущение.

**Апробация работы:**

Тезисы: «Жанрово-стилистическое своеобразие сонетов У. Шекспира» (в печати) Сборник материалов конференции «Поволжский фестиваль науки», «Поволжская академия образования и искусств имени святителя Алексия, митрополита московского»

## Глава 1 Поэзия У. Шекспира в системе поэтических жанров

### 1.1 Специфика поэтического текста

Теория поэтического текста освещена в работах Ласица М.В, Соколова Т.В, [2], Б. В. Томашевского. [8], З. Акермана, и Д. Шалквика [16], Д. Гаррисона [18], О. Странка и И. Уайта [26]

Когда мы слышим, как кто-то читает вслух стихотворение, мы, как правило, очень быстро понимаем, что читается именно стихотворение, а не другой тип текста. Действительно, даже если слушатель даже если слушатель не может разобрать или, как это часто бывает с маленькими читателями, не понимает всех слов текста, он все равно знает, что слушает поэзию. Одна причина возникновения этой довольно необычной коммуникативной ситуации заключается в том, что поэзия имеет метр.

Метр, являющийся ключевым критерием для определения стиха, - это организованная схема сильных и слабых слогов [8]. Ключевым в определении является условие, что метрическая схема должна быть организована, причем таким образом, чтобы чередование ударных и слабых слогов повторялось. Это повторение, в регулярной фразировке в строке стиха и есть ритм. Таким образом, ритм – это узорчатое движение импульсов во времени, которое определяется как периодичностью (оно происходит через регулярные промежутки времени) так и повторением (одни и те же импульсы повторяются снова и снова) [16]. Попробуем разобраться с этими довольно абстрактными определениями метра и ритма на некоторых текстовых примерах.

В метрике стопа является основной единицей анализа обозначает промежуток из ударных и неударных слогов, который образует ритмический рисунок. Различные виды метрических стоп могут быть определены в зависимости от количества и порядка расположения входящих в них ударных и неударных слогов. Например, ямбическая стопа состоит из двух слогов, первый из которых имеет менее сильное ударение, чем второй (схема

"безударный-ударный", за неимением более формальной типологии. Трохаическая стопа, напротив, меняет схему на противоположную, предлагая "ударный-безударный" стиль метра. Вот пример ямбической стопы - строка из второго сонета Шекспира:

When forty winters shall besiege thy brow

Несмотря на то, что многие метристы считают, что метрический анализ не является точной наукой[2], и эти альтернативные прочтения, на мой взгляд, вполне правомерны. В принципе, хотя традиционное построение фраз диктует определенные типы метрических схем. У читателя поэзии есть достаточно большой выбор того, как и где именно выстраивать стихотворную строку [26].

Выбор читателя обусловлен тем, что различие между сильными и слабыми слогами является относительным, а не абсолютным. Рассмотрим строку из сонета 18 Шекспира:

Shall I | compare| thee to | a sum| mer'sday?

Пять метрических стоп этой строки, с ударением на втором элементе, конечно, не делают ее ямбическим пентаметром. Однако такая классификация предполагает, что все ударения одинаковы, что не всегда подтверждается при чтении строку вслух. Если в четвертой стопе ("a sum") контраст в ударении очевиден, то в первой стопе ("Shall I") второй такт акцентирован лишь незначительно, если вообще акцентирован. Вторая стопа ('compare') демонстрирует степень контраста где-то между четвертой и второй, в то время как третья стопа, кажется, имеет не имеет особого ударения ни на одном из слогов. Другими словами, в этой строке существует около четырех степеней ударения. Хотя степень контраста внутри метрических стоп может быть разной, главное в метрическом анализе - чтобы сам контраст был на первом месте. В метрическом анализе важно, чтобы контраст был графически выражен, независимо от относительной силы или слабости его отдельных ударов [18].

Хотя стихотворение характеризуется использованием метра, из этого не следует, что весь метр - это стих; и важно не упускать из виду тот факт, что метр существует вне литературы.

Из этого следует, что мы должны рассматривать стилистическую особенность(метр), как и многие другие аспекты стиля, как общий ресурс, который используется во многих типах текстовой практики. Иными словами, не существует такой особенности или модели языка, которая была бы присущей исключительно литературному языку во всех контекстах.

Это может показаться любопытной позицией, учитывая тесную связь стилистики с литературным дискурсом [26].

В конце концов, литература предлагает возможность исследовать язык, который выходит за рамки обыденности, язык, который часто является главным воплощением творческого духа.

Кроме того, на протяжении веков в стилях письма сложились определенные условности, которые характеризуют определенные литературные эпохи, такие как аллитерационный стиль англосаксонской поэмы, форма сонета более поздних периодов литературной истории, или, опять же, более поздние формы, такие как роман и новелла [16].

Однако эти формы письма скорее представляют собой определенные коды или конвенции использования, которые могут меняться с течением времени, а не подтверждают существование особого языка, который по своей сути неизменно и навсегда остается "литературным».

Таким образом, метр является неотъемлемой частью литературного текста и художественного языка в целом.

От метра перейдем к рассмотрению понятия "литературного языка". В стилистике понятие встречает сопротивление отдельной форме "литературного языка" [8, 26].

На первый взгляд, это может показаться довольно циничным выпадом против многих литературных критиков, которые считают обратное; тех, кто

верит не только в существование литературного языка, но и в то, что литература может быть определена использованием этого особого языка.

Одна из важнейших проблем стилистики заключается в том, чтобы язык, используемый в литературных текстах, не отрывался от своих аналогов в обыденной речи и ресурсов повседневного дискурса.

Стилистика интересуется тем, что писатели делают с языком и с помощью языка, а также производные, из которых создается литературный дискурс. Инструменты современной лингвистики заимствованы из всей системы языка и дискурса, поэтому имеет смысл использовать эти же инструменты для того, чтобы увидеть, что делают писатели в этом более широком контексте.

Цель не в том, чтобы отделить в особую категорию значимые аспекты литературного стиля, а скорее искать истоки этого стиля в общей совокупности дискурса. Из этого напрямую вытекает второй момент. Если мы описываем тот или иной фрагмент дискурса как "литературный язык", мы сразу же устанавливаем вокруг него лингвистическую границу [18].

Фактически, установить стилистические параметры для той или иной формы дискурса - это в некотором смысле кодифицировать его как регистр, тем самым превращая его в языковую разновидность, которая регулярно встречается определенной ситуацией. Но именно свобода языковых возможностей является показателем творчества в языке, а не наличие фиксированного набора лингвистических ориентиров, в рамках которых писатель должен работать.

Утверждать существование отдельного литературного регистра - это фактически утверждение своего рода клише, потому что это подразумевает ограничение стилистического выражения скупым набором формульных предписаний. Однако он все же существует.

Литературный язык отличается от обыденной речи тем, что способен более точно передавать творческий потенциал говорящего, т. е. автора,

именно поэтому необходимо следить за тем, чтобы он не отрывался от языка обыденного настолько, что становится непонятным.

Таким образом специфика поэтического текста заключается в его особом литературном языке, наличии ритма, метра и рифмы.

## 1.2 Теория поэтики У. Шекспира

Творчество У. Шекспира хорошо изучено в литературе. В отечественной литературе рассмотрен язык и концептуальная составляющая сонетов Шекспира [1, 2, 7, 9, 10]. Особое внимание в отечественной литературе уделено переводу сонетов Шекспира [4, 5, 13,]; в этих работах также освещается языковая и ритмическая сторона текстов Шекспира [14, 15], рассматриваются выразительные средства [6, 12]. В зарубежной научной литературе подробно рассматриваются как драматические поэтические тексты Шекспира [27], так и сонеты [25, 28], особое внимание уделяется каждому сонету [19, 21, 24], рассматривается влияние сонетов на культуру и литературу [2, 22, 23].

Несмотря на огромное количество сонетов, очевиден стиль автора: совокупность всех тонких, идиосинкразических, тонко меняющихся привычек синтаксиса, ритма, выбора слов и орнамента, которые придают отличительные особенности художественного расположения слов.

Такое представление о литературном стиле имеет традиционные корни в древнегреческих риторических трактатах, особенно у авторов: Лонгина и Деметрия, первый из которых занимался одним стилем, в частности, возвышенным, а второй - элоквенцией в целом.

Однако у обоих этих теоретиков зарождается идея стиля как синтеза разнообразных элементов, превосходящего сумму своих частей, которых теперь принято называть "голосом" [1, 7].

На протяжении примерно двадцатилетней карьеры У. Шекспира его стиль вполне естественно менялся, так что можно говорить о том, что он писал в череду стилей, но все они были явно его собственными.

Стиль У. Шекспира созрел, потому что он становился лучше в своем ремесле. Написание стихов или плотной, энергичной прозы - это атлетический навык, включающий мышечную память и бессознательной обработки. Со временем в языковой игре У. Шекспира появилось больше гибкости, придавая ей все большую тонкость и силу [23].

Однако стиль У. Шекспира также созрел просто потому, что он становился старше, потому что он видел жизнь по-другому, поскольку видел ее больше и потому, что по-другому относился к языку – как к средству, с помощью которого он жил.

В стихах, написанных после середины 1590-х годов, наблюдается значительное усиление темпа и силы. Как будто мысль была слишком быстрой для слов. В отличие от этого, рифмованные двустишия как правило, замедляют стих, делая его более остроумным и самобытным как, например, в монологе Елены из "Сна в летнюю ночь" [23].

В годы, предшествующие "Гамлету" (1600-1), Шекспир все чаще использует чистый стих с частыми переносами, чтобы добиться большей концентрации мысли, но также, для того, чтобы мы почувствовали, что мысль мчится вперед слишком быстро, чтобы быть четко выраженной.

Рифма теперь используется в конце речей, для подведения итогов и для *ritardando* (прием намеренного замедления речи), замедление действия и мысли для акцентирования внимания и формального эффекта [22].

По мере приближения к 1600 году, в "Гамлете", за заключительными двустишиями следуют нерифмованные полустроки, создавая ощущение жизни, разрывающей цепи рифмы. Значительно увеличивается количество перебивок, а также женских окончаний, в три раза, и больше гиперметрических строк, часто с лишним, неударным слогом, вставленным в середину, в цезуре, усиливающей медиальную паузу.

Синтаксический режим грамматической фразы все чаще бросает вызов ритмическому режиму ямбического пентаметра. Нам становится все труднее определить, где кончается одна строка и начинается другая, или даже

отличить прозу от стихотворения, по мере того как мысль продвигается вперед, подгоняемая быстрым объединением идей [27].

Таким образом, стиль - это динамическое отражение души и разума автора, существующие созависимо со внутренним миром их создателя, носителя.

Рассмотрим влияние итальянских текстов на У. Шекспира. Если до сих пор не уделялось должного внимания значению итальянских текстов для поэзии У. Шекспира, то причина совершенно очевидна: нет никаких доказательств того, что У. Шекспир знал итальянский язык настолько хорошо, чтобы читать эти стихи в оригинале. О переводах он, вероятно, знал, например, иные версии Петрарки, которые переиздавались в Tottel's Miscellany 1580-х годах, и в течение своей карьеры вполне мог читать эпосы Ариосто и Тассо в переводах Харингтона и Фэрфакса, хотя они практически не оставили следов в его творчестве, его работах [27].

Однако несомненно то, что он прекрасно понимал престиж итальянского языка как первого из современных языков, обладающего литературой, близкой к классической. Он также должен был знать, что оба основных жанра его собственной поэтической продукции, стихотворное повествование по примеру Овидия и последовательность сонетов, имеют глубокие итальянские корни.

Цель этого параграфа не в том, чтобы утверждать, что У. Шекспир постоянно или сознательно обращался к итальянским предшественникам, а скорее изучить способы, с помощью которых знание итальянской поэзии может пролить свет на то, как У. Шекспир обращается с жанрами, которые он унаследовал. И это двусторонний процесс, поскольку наше понимание итальянских текстов приобретает пользу, в свою очередь, от более четкого осознания тех ключевых возможностей, которые У. Шекспир использует и раскрывает.

Если мы хотим понять, как сонеты связаны с итальянской лирической традицией, мы должны посмотреть за пределы стилистической поверхности



отдельных стихотворений, в духе поэтической преемственности - ее процесс создания, ее основополагающие структурные принципы и изменчивые отношения с жанром исповеди [9, 10].

Рассматривая сущность поэтической строки, (что отличает ее от длинного стихотворения или от сборника разнородной лирики) – стоит сказать, что она заключается в двойной проблематике, которая заставляет изучать читателя, а последний воспринимает каждое отдельное стихотворение и как самодостаточную единицу, и как часть более крупного развивающегося целого.

Автобиографичны ли сонеты У. Шекспира? Разумеется, нельзя говорить о связи между автобиографией и сонетной строкой, не вспоминая о колоссальном количестве энергии, потраченной на попытку раскрыть историческую идентичность Прекрасного Юноши и Темной Дамы в сонетах Шекспира. Но эта проблема, на самом деле, существует с самого начала зарождения жанра. Уже в 1336 году, когда сонет только начал формироваться, мы знаем, что Петрарка отвечал на письмо Джакомо Колонны, в котором, по-видимому, высказывались сомнения о существовании Лауры как исторической личности.

Изучая сонеты, мы пришли к преамбуле, которая должна установить три основные и связанные между собой характеристики жанра, унаследованные У. Шекспиром от Петрарки и развитые в "Сонетах":

1. Последовательность опирается на некую мнимую автобиографию, построенную как образцовое повествование, которое в ней прослеживается, но в конечном итоге не реализуется.
2. Постоянное присутствие двойного смысла, когда каждое стихотворение имеет разный характер, в зависимости от того, читается ли оно как самостоятельное высказывание или в свете последовательности(контекста) в целом.

3. Последовательность всегда может быть перестроена, пересмотрена и дополнена. В результате структурные и/или тематические разделения оказываются обманчивыми и провоцируют изменение изложения.

Рассматривая лирического героя стоит упомянуть, что признание лирического эго(героя) в ранней современной поэзии как литературной концепции не должно заставлять нас сомневаться в том, что У. Шекспир работал с присущими этому жанру исповедальными, а значит, и автобиографическими предпосылками [1, 7].

Достаточно вспомнить необычайно нестандартные ассоциации, которые вызывают герои в сонетах У. Шекспира - юноша, которого призывают жениться и который при этом обнаруживает едва завуалированную эротическую страсть к героине; принудительное целомудрие в понимании Петрарки и безудержное потворство в сонетах У. Шекспира; сложные треугольные отношения между главными героями.

Таким образом, итальянские тексты стали основой или фундаментом для зарождения собственного стиля У. Шекспира. Любой стиль берет начало в подражании, ибо оно есть начало любого творчества. Поэт, художник, танцор—все они лишь подражатели действительности.

Сонет есть структура изменчивая и многозначная. восприятие сонета его автором и его читателем могут как в корне отличаться друг от друга, так и вполне естественно сосуществовать, а могут и исключать друг друга вовсе.

Кроме того, приходим к выводу, что в сонетах У. Шекспира очевидно, присутствуют элементы автобиографии или эпизоды из его жизни, записанные в рифме.

### 1.3 Специфика перевода поэтического текста

Как и в некоторых странах, в Англии начальные попытки теоретических интерпретаций в области переводоведения были сделаны переводчиками, среди которых было много знаменитых писателей и поэтов.

Некоторые переводы изобиловали пространными комментариями, в которых обосновывался подход к решению различных переводческих задач. Они старались сформулировать определенные правила и принципы перевода.

В XVI и XVII веках практика данных комментариев получила значительное распространение. Интересно, что идеи переводчиков не оставляли сомнения в теории перевода в современном понимании. Однако все они носили частичный характер, не были последовательными и не обращались к каким-либо концепциям о языке и о связи языков, участвующих в процессе перевода.

Существовал ряд требований, которым переводчик должен был удовлетворить. Вместе с тем такие комментарии оказали особое влияние для создания предпосылок в продвижении переводческой теории. Они обращали внимание на переводческие задачи, говорили о сложности задач, решаемых переводчиком, часто содержали довольно обширный и полезный фактический материал.

Подобной работой с переводческими обобщениями занимался выдающийся английский поэт и переводчик Дж. Драйден (1631-1700). Свои взгляды на перевод он изложил в предисловии к переводу «Понтийских посланий» Овидия, опубликованному в 1680 г. Согласно Дж. Драйдену, существует несколько видов перевода:

1. Метафраз - точная передача оригинала, слово в слово, что позднее назвали бы буквальным переводом. [10]

2. Парафраз - вольная передача оригинала, нацеленная на дух оригинала, но не на его форму. [10]

3. Имитация - вариация на тему оригинала, когда переводчик фактически перестает быть переводчиком. [10]

Дж. Драйден в соответствии с данными видами перевода формулирует основу, с помощью которой переводчик может достичь адекватного преревода [8]

Обобщив сказанное приходим к вводу, что подобная система переводческих комментариев характерна для переводческих рассуждений этого периода, все они неоспоримы и самоочевидны, но недостаточно конкретны, слабо увязаны друг с другом и не сводятся в сколько-нибудь последовательную научную концепцию.

Подобный же характер носила первая книга в Англии, предназначенная специально для рассмотрения переводческой проблематики.

В 1791 г. А. Тайтлер опубликовал трактат «Эссе в принципах перевода», где он попытался несколько конкретизировать общие принципы перевода, неоднократно упоминавшиеся в переводческих комментариях.

По мнению А. Тайтлера, требования полноценной передачи смысла и стиля оригинала и полноценности языка перевода составляют основу многих нормативных концепций перевода и в более поздние эпохи вплоть до последнего времени.

В его работе изучаются вопросы перевода идиом, а также недопустимость осовременивания лексики, кроме того, исследуются вопросы особенностей языковых структур, влияющих на перевод.

Идеи А. Тайтлера заключаются в том, что, разбирая каждый своих принципов, он выделяет определенную языковую специфику, обуславливающую наличие переводческих проблем. Все эти элементы сближают А. Тайтлера с иными работами более позднего периода.

Таким образом, мы убедились, что в начале 16 и конце 17 вв. в Англии общей теории перевода все еще не существовало, имелись лишь предпосылки к переводу, записанные в основном в форме комментариев и правил.

Более фундаментальные труды по теории перевода появились в Англии лишь во второй половине XX столетия. В структуре своей работы Т. Сэвори во многом следует традиции.

В работе все еще нет изложения базовых принципов структуры теории перевода, тематика разделов и их последовательность крайне произвольны. Прежде всего Т.С предлагается различать 4 вида перевода.

Предлагаемая классификация отражает одновременно различия в степени выразительности и в характере переводимых материалов. Т. Сэвори выделяет следующие виды перевода:

1. Совершенный перевод - перевод только информационных фраз или объявлений.
2. Адекватный перевод - перевод сюжетных произведений и содержания, где и как оно выражено. В этом виде перевода возможны опущения, компенсации и совершенно иные виды необходимых переводческих трансформаций.
3. Следующий вид перевода, не получает особого названия, - это перевод классических произведений, в которых форма и содержание равноценны и должны быть подвержены переводческим трансформациям. Однако данный вид перевода не может быть совершенным поскольку требует длительного времени и огромных усилий - это сводит на нет его коммерческую ценность.
4. Четвертый вид перевода определяется полуадекватный. - это перевод научно-технических материалов, чье появление вызывается практической необходимостью. Он требует хорошего знания переводчиком терминов предмета, о котором идет речь в оригинале.

Несмотря на то, что, он не предложил новой трактовки общих принципов перевода, Т. Сэвори вместе с тем обратил внимание на основополагающий фактор, влияющий на переводческий процесс и детально разрабатываемый в современной теории перевода. [16]

Он отметил, что выбор варианта перевода во многом зависит от предполагаемого типа читателя. Этот вывод, столь важный для изучения прагматики перевода, получает у Т. Сэвори довольно своеобразную трактовку. Он различает 4 типа читателя:

1. совершенно не знающий ИЯ;
2. изучающий ИЯ, отчасти с помощью перевода;
3. знавший ИЯ, но почти полностью забывший его;
4. хорошо знающий ИЯ.

Подобная классификация рецепторов перевода не получила развития в теории перевода, но сама идея, прочно вошла в концептуальный аппарат современного переводоведения. [17]

Перевод поэтических произведений должен осуществляться в стихотворной форме. Но тем не менее, Т. Сэвори отказывается от формулирования каких-то новых принципов перевода. Он ограничивается лишь указанием на задачу переводчика: он обязан соблюдать баланс между буквальным и свободным переводом, его перевод должен читаться как оригинальный текст на ПЯ, но, с другой стороны, быть более верным оригиналу, если это позволяют нормы ПЯ. Особенно стоит отметить, что переводчик может заимствовать удачные варианты из предшествующих переводов.

Таким образом, мы разобрали некоторые правила и задачи, которые переводчик должен знать и стремиться выполнить, работая с текстом. Наряду с содержанием и формой оригинала необходимо выделять в качестве объекта перевода и то, что теперь назвали бы коммуникативным намерением автора.

Настоящая работа над теорией перевода и спецификой перевода различного рода текстов, в том числе и поэтических началась лишь в 60-е годы XX столетия.

Она была связана с появлением теории перевода как научной дисциплиной. Большая часть лингвистов, обратившихся к переводческой

проблематике, принадлежали к английской лингвистической школе. Это позволило подойти к теории перевода, рассматривая ее как часть прикладного языкознания, основывающегося на постулатах общего языкознания.

Отныне переводоведение получало фундаментальную теоретическую базу, и переводческие проблемы рассматривались в ряду других лингвистических проблем, либо их рассмотрению предшествовало изложение общелингвистических положений, на которых оно основывалось.

Начало общелингвистическому подходу положил Дж. Ферс. В статье «Лингвистический анализ и перевод» он высказал убеждение, что «лингвистический анализ фонологического, фоноэстетического, грамматического и других аспектов значения может быть увязан с анализом различных аспектов перевода» [14]

Дословный перевод по мнению Дж. Ферса опасен для теории перевода как научной дисциплины, поэтому необходимо было разработать общие принципы и законы, по которым перевод бы осуществлялся

Общий вывод, к которому пришел Дж. Ферс в своей статье: «Существование перевода является серьезным вызовом лингвистической теории и философии», побудил его последователей заняться разработкой основ лингвистической теории перевода.

Для М.А.К. Хэллидея (последователя Дж.Ферса) теория перевода - это часть сопоставительного языкознания. Именно так он видел переводческие проблемы в своих исследованиях.

Понятие «эквивалентность» оказывается центральным не только для теории перевода, но и для сопоставительного языкознания. поэтому осуществляя поэтический перевод, необходимо обращать внимание на соотношение эквивалентов ИЯ и ПЯ.

Развивая мысль, прежде всего мы хотим сказать, что отношением эквивалентности характеризуются тексты оригинала и перевода в целом. Хотя

перевод - это односторонний процесс, но в результате мы имеем два сопоставляемых, взаимно эквивалентных текста на разных языках [13].

Отсюда и определение перевода, предлагаемое М. А. К. Хэллидеем: «Перевод - это отношение между двумя или более текстами, играющими одинаковую роль в одинаковой ситуации» [7]

Данная эквивалентность имеет относительный характер, ее роль – указать на контекстуальное, не связанное с употреблением каких-то грамматических или лексических явлений, и поэтому она не может быть обнаружена невооруженным глазом.

Отсюда следует, что нельзя определить порог эквивалентности и нельзя дать строгое определение этого понятия.

Следует заметить, что не все сказанное М.А.К, Хэллидеем о переводческой эквивалентности обнаружилось при дальнейших исследованиях, однако его идея о существовании шкалы эквивалентности и невозможности ее зафиксировать сохраняет свою ценность и по сей день.

Понимая, что эквивалентность перевода не ограничивается отношением между текстами, а распространяется на более мелкие части текстов оригинала и перевода, мы допускаем существование отношения эквивалентности только между отдельными предложениями в текстах, но не между составными элементами предложения.

Это утверждение обосновывалось тем обстоятельством, что число предложений в оригинале и переводе, как правило, совпадает и что обычно каждому предложению в оригинале соответствует отдельное предложение в переводе. По-видимому,

Вспомним, однако, что сопоставимость языковых элементов, по мнению М.А.К. Хэллидея, всегда предполагает их взаимную переводимость, а, следовательно, и отношения эквивалентности.



В процессе перевода поэтического текста различают несколько этапов в соответствии уровнями языковых единиц, которыми оперирует переводчик на каждом этапе.

На уровне морфем дается наиболее вероятный эквивалент для каждой морфемы, независимо от ее окружения. Затем на уровне слов выбираются наиболее вероятные эквиваленты для единиц более высокого уровня уже с учетом контекстуального окружения. Затем такая же процедура повторяется на уровне словосочетания и предложения.

Данная переводческая модель диктует два этапа:

1. Выбор наиболее вероятного эквивалента для каждой категории или единицы;
2. Модификация этого выбора на уровне более крупной единицы на основе либо данных ИЯ, либо норм ПЯ.

Например, выбор формы числа в переводе обычно зависит от ИЯ, а выбор рода и синтаксического согласования определяется нормами ПЯ. [7]

Однако вся процедура кажется слишком непрактичной, и, кажется, эквивалентность иногда устанавливается непосредственно между единицами высоких уровней.

Сама же идея моделирования переводческого процесса, позволяет описывать мыслительные операции переводчика, которые нельзя наблюдать непосредственно. Разработка такого рода различных моделей перевода получила широкое распространение в теории и практике современного переводоведения.

Проблемы переводческой эквивалентности и моделирования переводческого процесса находятся в центре теории перевода и существуют вместе с особенностями научно-технического и художественного перевода, спецификой устного перевода, перспективами развития машинного перевода.

Не все эти проблемы подвергаются всестороннему анализу, в некоторых разделах можно найти немало интересных идей. Обращение к переводческой

проблематике определенно способствует формированию лингвистической теории перевода.

Что же отличает настоящий перевод от его попытки? Главная опасность плохих переводов в том, что они извращают не только отдельные слова или фразы, но и самую сущность переводимого автора. Это случается гораздо чаще, чем думают. Переводчик, так сказать, надевает на автора самодельную маску и эту маску выдает за его живое лицо.

Отражение личности писателя в языке его произведений и называется его индивидуальным стилем, присущим ему одному. Потому мы говорим, что, искажив его стиль, мы тем самым искажим его лицо. Если при помощи своего перевода мы навяжем ему свой собственный стиль, мы превратим его автопортрет в автопортрет переводчика. Такова фатальная роль переводчиков: переводимые ими поэты часто становятся их двойниками.

Переводы величайшего русского переводчика Василия Андреевича Жуковского в большинстве случаев воспроизводят подлинник с изумительной точностью. Его язык так силен и богат, что кажется, нет таких трудностей, с которыми не мог бы он справиться. Пушкин называл Жуковского – «гений перевода». «...В бореньях с трудностью силач необычайный!» – говорил он о Жуковском в письме.

И все же система допускаемых им отклонений от подлинника тоже приводит к тому, что лицо переводимого автора подменяется порою лицом переводчика.

Когда, например, В. С. Жуковский в переводе трагедии Шиллера «Орлеанская дева» сделал из «чертовки» – «чародейку», а из «чертовой девки» – «коварную отступницу», это, конечно, могло показаться случайностью. Но, изучая все его переводы из страницы в страницу, мы убеждаемся, что такова его основная тенденция.

Все стихи, переведенные им, уже потому становились как бы собственными стихами В. А. Жуковского, что в них отражалась его тишайшая,

выспренность, благолепная, сентиментально-меланхолическая пуританская личность.

Свойственный ему пуританизм сказывался в его переводах с необыкновенной рельефностью. Из «Орлеанской девы» он изгоняет даже такое, например, выражение, как «любовь к мужчине», и вместо: «Не обольщай своего сердца любовью к мужчине» – пишет с благопристойной туманностью:

Этот же пуританизм не позволяет ему дать точный перевод той строфы «Торжества победителей», где говорится, что герой Менелай, «радуясь вновь завоеванной жене, обвивает рукой в наивысшем блаженстве прелесть ее прекрасного тела».

Эквивалентность при поэтическом переводе может устанавливаться между отдельными компонентами предложения, как находящимися, так и не находящимися в отношении формальной эквивалентности.

Рассмотрим некоторые проблемы, связанные с переводом поэтических произведений

В силу своей специфичности перевод поэзии – это процесс, вызывающий ряд трудностей и проблем. Среди основных проблем следует выделить:

1. Сохранение национального своеобразия;
2. Сохранение духа и времени произведения;
3. Выбор между точностью и красотой перевода.

Стихотворение отражает определённую действительность, связанную с жизнью конкретного автора, язык которого и даёт основу для воплощения образов. Решение возможно только при сохранении органичного единства формы и содержания, в его национальной обусловленности.

Таким образом, одной из задач переводчика поэтических текстов является сохранение национальной обусловленности при сохранении формы и содержания.

Сохранения духа времени действительно затрагивает произведение, и вы переводе мы обязаны отразить это. Здесь переводчик должен помнить, что его

перевод должен отвечать запросам читателя, но он не может осовременивать подлинник.

С другой стороны, в его задачи входит создать в переводе атмосферу прошлого, которую читатель смог бы увидеть и прочувствовать, но, чтобы при этом не было чрезмерной архаизации.

Таким образом, переводчик сталкивается с парадоксом - сохранив в переводе отпечаток времени, ему необходимо приблизить его к читателю.

Очередной проблемой является извечный вопрос переводческого искусства: каким должен быть перевод, более точным или более естественным?

Эта задача связана с тем, что перевод является отражением художественной картины подлинника, и поэтому он обязан воссоздавать форму и содержание оригинала в их единстве.

В связи с этим существует два способа перевода, которые прямо противоположены друг другу: независимый и подчинённый.

Смысл независимого перевода заключается в том, что переводчик, осознав и осмыслив дух оригинала, передаёт его на язык перевода вариациями, без сохранения ритма, метра и рифмы. Главная задача такого перевода – не просто передать смысл, но и воспроизвести лирику и красоту поэтического произведения.

Переводчики, придерживающиеся подчинённого способа перевода, в первую очередь стремятся с наибольшей точностью передать форму произведения. Этот способ перевода предполагает не только сохранение размера, строфики и метрики стихотворения, но также порядок и тип рифм, особенности его мелодики и звуковой организации.

Таким образом мы убедились в том, что специфика поэтического перевода заключается в особенностях поэтического текста, а также в подходе, который переводчик выбирает для себя, когда собирается приступить к работе. Взаимоотношение эквивалентов и проблемы сохранения духа времени, национального своеобразия, индивидуального стиля автора и его замысла - все

эти задачи переводчику необходимо решить путем переводческих трансформаций, которые бы смогли связать текст ИЯ с тестом ПЯ.

### **Выводы по первой главе**

Итак, разобравшись в том, что ритм и метр являются неотъемлемой частью поэтического произведения, мы также обнаружили основные признаки и специфику поэтического текста, узнали, что именно отличает его от всех остальных видов текста, а именно, свобода языковых возможностей, которые является показателем творчества в языке, а не наличие фиксированного набора лингвистических ориентиров, в рамках которых переводчик должен работать.

Кроме того, мы узнали, что утверждать существование отдельного литературного регистра - это фактически клише, потому что подразумевает ограничение стилистического выражения скурым набором формульных предписаний.

Поэтический текст—это вовсе не набор правил и не собрание принципов, по которым он существует, а нечто большее: творческий потенциал текста, выраженный с помощью языковых средств, и главными приемами как мы выяснили, остаются ритм и метр, поскольку они и составляют ту самую специфику, которой нет в других видах текста.

Чередование слогов также является основным признакам, по которому можно отличить поэтический текст от иного. Из поэтики У. Шекспира мы узнали о происхождении жанра сонета: его истоках и прародителе, его законах и правилах построения, а также о наследии Петрарки в сонетах У. Шекспира

Выяснили, что основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер. Строгая композиция и условность поэтической речи затрагивает не только языковые

соответствия, но и элементы метрические в речи. Это практически не дает возможности найти прямые соответствия. Много трудностей в переводе также вызывает рифма. Но эта составляющая касается исключительно классических (либо же традиционных) стихотворений. У современной поэзии нет чётких правил. Она отличается полной свободой формы, акцент делается на смысле.

Стоит отметить, что поэтический текст диктует выбор переводческих трансформаций, как и подход, который переводчик выбирает при работе с поэтическим текстом.

## Глава 2. Анализ оригиналов и переводов сонетов У. Шекспира

### 2.1. Предпереводческий анализ сонетов У. Шекспира

Данная глава посвящена анализу сонетов У. Шекспира и поиску трансформаций, которые были выполнены при их переводе С. Я. Маршаком, И. З. Фрадкиным и Г. В. Якушевой. Сонеты были выбраны в соответствии с тематикой: сонеты с 1 по 126 посвящены юноше. После 126 – даме.

Литература - это, по определению, письменный язык. Следовательно, можно сделать вывод, что литература не является средой, особенно хорошо подходящей для исследования ни на лингвистическом уровне фонологии, ни с точки зрения ее фонетического содержания. Тем не менее, звуковая модель играет ключевую роль в литературном дискурсе в целом и в поэзии в частности.

Сейчас мы более непосредственно рассмотрим вопрос звукового рисунка в литературе и познакомим вас с основными характеристиками, такими как ритм и метр, которые оказывают важное влияние на структуру и интерпретацию поэзии.

**Таблица 1. Слоговая и фонетическая структура. Сонет номер 12**

Текст сонета	Количество слогов	Фонетические приемы
When I do count the clock that tells the time, And see the brave day sunk in hideous night; When I behold the violet past prime, And sable curls, all silvered o'er with white;	10	Ямб, аллитерация, перекрестная рифма, ассонанс, анафора.

And sable <sup>3</sup> curls all silvered o'er <sup>4</sup> with white, When lofty trees I see barren of leaves, Which erst from heat did canopy the herd, And summer's green all girded up in sheaves	10	Ямб, ассонанс, аллитерация, перекрестная рифма.
Then of thy beauty do I question make, That thou among the wastes of time must go Since sweets and beauties do themselves forsake And die as fast as they see others grow;	10	Перекрестная рифма, анафора, аллитерация
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence Save breed, to brave him when he takes thee hence.	10	Парная рифма, аллитерация

Любой сонет состоит из 14 строк: трех строф (4 строки) и одной пары, которая составляет своего рода заключение, содержащее главную мысль всего сонета.

Эта пара всегда рифмуется, чем подчёркивается ее важность не только как части структуры сонета, но и как самостоятельный элемент, индивидуальное знание.

В данном сонете рифма является перекрестной: первая строка рифмуется с третьей, а вторая с четвертой. Такое правило наблюдается в каждой строфе, четверостишье, вплоть до последней пары строк, которая составляет часть парной рифмы; пара рифмуется только между собой.

Проанализировав первую строку можно прийти к выводу, что сонет написан пятистопным ямбом: стопа определяется по количеству ударных слогов в строке, а метр определяется по принципу ударного слога.

Какой именно слог является сильным, ударным, такой и вид метра он диктует лирике. В данном случае ударным является второй слог в каждой строке—значит это ямб, а количество стоп мы уже определили.



Однако стоит заметить, что последняя парная строка имеет несколько другой ритмический рисунок, поскольку является заключением и вполне понятно, что заключение должно отличаться от основного содержания, чтобы оставить больший след в сознании читателя.

Особенное внимание стоит уделить словосочетанию *Time's scythe*— время, как символ разложения и увядания, как естественный противник самой жизни. Коса времени или просто смерть. Мало того, что оно графически выделено, так оно еще и ритмически составляет единое целое, при прочтении вслух мы, сами того не замечая, интонационно подчеркиваем это словосочетание. Схематический рисунок ритма предпоследней строки подтверждает нашу догадку:

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence

1 2 1 1 2 — 2(?) 1 2 1 2

Примечание: Безударные слоги (1), а ударные (2) .

Для того, чтобы ритмически выделить словосочетание Шекспир сокращает слово *against* в 'gainst.

Рассмотрим систему гласных и согласных в сонете:

В первой строке в части '*...that tells the time,*'—очевидна аллитерация глухого звука [t], в третьей строке '*...past prime,*'—тоже аллитерация [p]; первая, третья и пятая строки начинаются с графически похожих слов и одинаковой буквы 'W', что еще раз подтверждает и визуальное и ритмическое систему перекрёстной рифмы. 'When' и 'Which' в пятой и шестой строках призваны соединить окончания первой и последующей строфы после данных слов, предлагая вариант альтернативного прочтения сонета со смысловым выделением 5 и 6 строк. 12 и 13 строки также начинаются с одного и того же союза 'And' и связывают последнюю строфу с заключением сонета, выраженным рифмованной парой.

**Таблица 2. Слоговая и фонетическая структура. Сонет номер 142**

Текст сонета	Количество слогов	Фонетические приемы
<p>Love is my sin and thy dear virtue hate,  Hate of my sin, grounded on sinful loving:  O, but with mine compare thou thine own state,  And thou shalt find it merits not reproving;</p>	10	<p>Перекрестная рифма,  аллитерация, ямб</p>
<p>Or, if it do, not from those lips of thine,  That have profaned their scarlet ornaments  And seal'd false bonds of love as oft as mine,  Robb'd others' beds' revenues of their rents.</p>	10	<p>Рефрен,  перекрестная рифма,  аллитерация</p>
<p>Be it lawful I love thee, as thou lovest those  Whom thine eyes woo as mine importune thee:  Root pity in thy heart, that when it grows  Thy pity may deserve to pitied be.</p>	10	<p>Перекрестная рифма, ассонанс,  повтор</p>
<p>If thou dost seek to have what thou dost hide,  By self-example mayst thou be denied!</p>	10	<p>Парная рифма,  хиазм, повтор</p>

Ритмическая схема строки следующая:

Love is my sin and thy dear virtue hate

1 2 2 1 2 1 2 1 2 1

Схема: 1(ударные слоги), 2(безударные)

Очевидна система: 121 212 121 212

Чередование кретика (ударный-безударный-ударный) с амфибрахией (безударный-ударный-безударный) в одной строке, помимо этого ритмический рисунок еще чередуется между собой подобно перекрестной рифме. Соединительный союз 'and' призван создать интонационную паузу подчеркнуть вышеупомянутую систему ритма и метра. Шестистопный размер с попарным чередованием двух трёхсложных метров: кретика и амфибрахия. Поздние сонеты отличаются более сложной структурой как ритмической, так и метрической. Вторая строка даже графически имеет схожую структуру с первой, особенно части: Love is my sin...; Hate of my sin...—данный приём называется синтаксическим параллелизмом и не входит в раздел метра и ритма, однако в данном случае он как нельзя кстати связывает сложную структуру чередующихся метров.

Третья и пятая строки начинаются с одной и той же буквы 'O', что в дальнейшем преобразуется в ассонанс[o], очевидный в пятой строке: Or, if it do, not from those lips of thine. Двенадцатая строка: Thy pity may deserve to pitied be—намеренное повторение 'pity', 'pitied' для основания хиазмической структуры строки. Контраст заключен в глаголах 'may' и 'to...be'. Следующая строка тоже является хиазмом: 'If thou dost seek to have what thou dost hide'.

10 и 12 строки должны рифмоваться, поскольку в сонете наблюдается перекрёстная рифма, однако вместо этого мы видим фонетический приём диссонанс—замена рифмы созвучными словами:

(10 строка) Whom thine eyes woo as mine importune thee:

(12 строка) Thy pity may deserve to pitied be.

**Таблица 3. Слоговая и фонетическая структура. Сонет номер 132**

Текст сонета	Количество во слогов	Фонетические приемы
--------------	----------------------	---------------------

Thine eyes I love, and they, as pitying me, Knowing thy heart torments me with disdain, Have put on black and loving mourners be, Looking with pretty ruth upon my pain.	10	Аллитерация, перекрестная рифма,
And truly not the morning sun of heaven Better becomes the grey cheeks of the east, Nor that full star that ushers in the even Doth half that glory to the sober west,	10	Перекрестная рифма, ассонанс
As those two mourning eyes become thy face: O, let it then as well beseem thy heart To mourn for me, since mourning doth thee grace, And suit thy pity like in every part.	10	Перекрестная рифма, аллитерация, повтор
Then will I swear beauty herself is black And all they foul that thy complexion lack.	10	Парная рифма, аллитерация

Ритмическая структура строки:

'Thine eyes i love, and they, as pitying me,'

1 2 1 2 1 2 1 2 1

Четырёхстопных ямба — 4 ударных вторых слога в строке

'Thine eyes i love...' — инверсия подчёркивает интонацию на слове 'eyes', чтобы противопоставить символы глаз и сердца.

'...thy heart torments me with disdain,' — метафора (познав жестокости презренья)

Синонимичные конструкции отрицательной коннотации для описания душевного состояния лирического героя—'...as pitying me' и '...torments...with disdain,' 'ruth','pain'.

Кроме того, слово 'black' в третьей строке повторяется в 13 строке, составляя тем самым кольцевое оформление сонета.

Рефреном проходит по всему сонету тема любви. '...prettyruth...' в четвертой строке является оксюмороном (сочетанием несочетаемого) или же это может быть эпитет. 'pretty ruth' в данном контексте не жестокость, а скорее легкая скорбь или даже некоторое равнодушие по отношению к собственным чувствам и переживаниям.

Второе четверостишие передает течение времени и создаёт феминный образ, чем-то напоминающий имажинизм Есенина.

Слова 'mourn', 'mourning' и 'morning' —созвучно каламбурят между собой, связывая текст сонета. 'beauty', 'heaven','sun','morning','glory'—все эти смыслообразующие существительные противопоставляются отрицательным переживаниям.

Интересно, что негативное происходит изнутри лирического героя, когда как всё возвышенное и чистое уже как бы существует в мире независимо и самобытно, нужно лишь открыть глаза и сердце, чтобы увидеть и почувствовать это.12 и 14 строки—анафора.

В целом можно сказать, что первая строфа—это теза, а вторая—антитеза, поскольку первая соткана из отрицательных, а вторая из положительных переживаний.'...put on black...'—иносказание, аллегория траура.'...cheeks of the east,' в шестой строке—олицетворение неба перед восходом как румяные ланиты девушки, создание феминного образа(image) природы.

Рассмотрим один из отобранных для анализа сонетов и проведем его лингвостилистический анализ. Лингвостилистический анализ осуществляется исходя из средств выразительности, которые автор употребляет в своем произведении.

Для того, чтобы провести данный анализ, необходимо было ознакомиться с работами по стилистике следующих авторов: И.В. Арнольд, В.В. Гуревич, Т.А. Знаменская [2, 7, 8].

Рассмотрим какие средства выразительности применяет У. Шекспир в своих сонетах на примере сонетов 33, 71 и 99

**Таблица 4. Средства выразительности. Сонет номер 33**

Текст сонета	Средства выразительности
Full many a glorious morning have I seen	Инверсия, эпитет, метафора
Flatter the mountain tops with sovereign eye,	Олицетворение, метафора
Kissing with golden face the meadows green,	Олицетворение, эпитет
Gilding pale streams with heavenly alchemy,	Символ, метафора, эпитет
Anon permit the basest clouds to ride	Метафора, эпитет
With ugly rack on his celestial face,	Эпитет, скрытая антитеза
And from the forlorn world his visage hide,	Символ, олицетворение
Stealing unseen to west with this disgrace:	Олицетворение
Even so my sun one early morn did shine	Инверсия, эмфаза
With all triumphant splendor on my brow;	Эпитет
But out alack, he was but one hour mine,	Олицетворение
The region cloud hath masked him from me now.	Синекдоха
Yet him for this my love no whit disdaineth:	Метафора
Suns of the world may stain, when heaven's sun staineth.	Олицетворение, метафора, символ

Автор создает метафорический образ: Друг - солнце; неприятности, вставшие на пути - туча; недостатки Друга - пятна на солнце. Таким образом, весь сонет являет собой одну развернутую метафору о взаимоотношениях автора с Другом. Стилистически важным приемом в раскрытии основного образа является следующая метафора: *Gilding pale streams with heavenly alchemy*. Словосочетание «*heavenly alchemy*» (небесная, священная алхимия) используется метафорически. Данная метафора относится к изображению силы солнца, которая в отличие от людей обладает секретом превращения простых предметов в золото.

Метафоры *an eye* – глаз, *a face* – лицо, *a visage* – лицо, *disgrace* – немилость, которые соответствуют чертам человека, приписываются солнцу и поэтому усиливают впечатление его персонификации.

Образ солнца представляется как живое существо (персонификация), которое может выполнять разные действия: *flatter*- льстить, *kiss* – целовать, *gild* – золотить, *permit* – разрешать, *steal*-подкрадываться.

Основной образ – образ солнца – также помогает выразить инверсия: *Full many a glorious morning have I seen; And from the forlorn world his visage hide; Even so my sun one early morn did shine; the meadow green*. Инверсия позволяет сохранить стихотворный размер, а также помогает передать эмоциональность и взволнованность поэта.

В сонете можно заметить большое количество эпитетов: *glorious* – великолепный, *sovereign* – величественный, *celestial* – божественный. Данные эпитеты описывают образ солнца, показывают, что солнце представляется поэтом не только как человеческое существо, но также, как и могущественный повелитель.

Два синонима «*face*» и «*visage*» представлены в октаве: *Anon permit the basest clouds to ride With ugly rack on his celestial face And from the forlorn world his visage hide* Существительное «*face*» является нейтральным словом, существительное «*visage*» – литературный, поэтический синоним.

Поэт использует нейтральное слово «face» с возвышенным эпитетом «celestia», чтобы полученная комбинация звучала возвышенно. Эпитет «basest» является превосходной степенью прилагательного «base», которое может быть переведено в этой строчке в нескольких значениях: 1) плохой, испорченный; 2) бесчестный, позорный.

Эти значения относятся к слову «облака». Превосходная степень этого слова усиливает его эмоциональную окраску. Другой эпитет «ugly» (уродливый, некрасивый) видоизменяет значение слово «облака», где слово «gask» и несет значение «несущиеся облака».

В третьем катрене поэтическая форма «morn» от слова «morning» и эпитет «all-triumphant splendour» (стилистический неологизм) описывает солнце в такой же возвышенной манере, как и в октаве: Even so my son one morn did shine With all – triumphant splendour on my brow But, out, alack! He was but one-hour min 21 The region cloud hath mask ‘d him from me now.

Третий катрен начинается со слов «Even so», что отражает тот факт, что идея развивается по аналогии с идеей, выраженной в первых двух катренах.

Кроме того, данное словосочетание усиливает эмоциональную окраску последующих строчек. Метонимия «my brow» добавляет эффект возвышенности.

Кроме того, в оригинальном тексте используются восклицательные предложения, что с особой выразительностью передает возмущение поэта в отношении своего друга.

Архаические формы используются для подтверждения возвышенного колорита сонета: «to have»- «hath».

Далее рассмотрим сонет 71.

#### **Таблица 5. Средства выразительности. Сонет номер 71**

Текст сонета	Средства выразительности
No longer mourn for me when I am dead	Инверсия,



Than you shall hear the surly sullen bell	Метафора, символ
Give warning to the world that I am fled	Синекдоха
From this vile world with vildest worms to dwell;	Эпитет, метафора, символ
Nay, if you read this line, remember not	Инверсия
The hand that writ it, for I love you so	Синекдоха
That I in your sweet thoughts would be forgot,	Эпитет, метафора
If thinking on me then should make you woe.	Олицетворение
Or if (I say) you look upon this verse,	
When I (perhaps) compounded am with clay,	Метафора
Do not as much as my poor name rehearse,	Эпитет, синекдоха
But let your love even with my life decay,	Антитеза
Lest the wise world should look into your moan,	Символ, эпитет
And mock you with me after I am gone.	Парцеляция

В данном сонете также употреблено большое количество метафор: ...«hear the surly sullen bell» - в эпоху Возрождения существовала традиция, согласно которой любой, кто имел такое желание, мог заплатить за колокольный погребальный звон.

В колокол били столько раз, сколько лет жил усопший. Это выражение является метафорой, которая означает смерть. В данном сонете большинство метафор подразумевают под собой смерть поэта – «I (perhaps) compounded am with clay»; «with vildest worms to dwell»; «after I am gone».

В данном сонете автор фокусирует внимание на ситуации собственной смерти. Сонет содержит просьбу, адресованную молодому человеку (как предполагается, другу поэта). Просьба заключается в том, чтобы молодой человек не оплакивал поэта, когда тот отправится в мир иной.

Многочисленные эпитеты этого сонета – завещания любимому, который переживет поэта. Они с большой эмоциональной силой показывают

отношение поэта ко всем участникам трагедии. Например, к мрачным колоколам – *surly sullen bells*, которые возвестят о его смерти; к подлому, но пронизательному миру, который он покинет. Миру, который, узнав о печали любимого, может быть, будет насмехаться над любовью - *vile world, wise world*; к отвратительным червям, с которыми ему придется иметь дело - *vilest worms*; к любимому и его чувствам - *your sweet thoughts*; и, наконец, к самому себе – *my poor name*.

Последний эпитет выражает не только жалость к себе, но и скромность поэта. В сонете 71 все эпитеты усилены дополнительными экспрессивными средствами: аллитерацией – *surly sullen*, повтором – *world; vile world*, превосходной степенью – *vilest*. Кроме того, автор использует метонимию – «remember not /The hand that writ it». Под словом «The hand» автор имеет в виду самого себя. В данном сонете автор также использует персонификацию, обращенную к слову «любовь». Данная персонификация отражает отношение автору к вопросу о любви. Так, в его сонете любовь должна умереть вместе с автором: «let your love even with my life decay».

Также мысли могут причинять страдание: «If thinking on me then should make you woe». Автор использует инверсию, чтобы не было нарушения в размере стиха: «When I perhaps compounded am with clay»; «That I in your sweet thoughts would be forgot»; «let your love even with my life decay.» ... «wise world» - автор использует иронию. В данном контексте он с помощью иронии высмеивает окружающее общество, которое способно посмеяться над чужим горем. Архаичные слова помогают передать возвышенный стиль произведения: *pay, writ*.

Далее рассмотрим сонет 99.

**Таблица 6. Средства выразительности. Сонет номер 99**

Текст сонета	Средства выразительности

The forward violet thus did I chide:	Эпитет
'Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,	Метафора, символ, эпитет
If not from my love's breath? The purple pride	Метафора, эпитет, риторический вопрос
Which on thy soft cheek for complexion dwells	Эпитет
In my love's veins thou hast too grossly dyed.	Метафора, эпитет, скрытая антитеза
The lily I condemned for thy hand,	Синекдоха, символ
And buds of marjoram had stol'n thy hair;	Олицетворение, символ
The roses fearfully on thorns did stand,	Эпитет, символ, синекдоха
One blushing shame, another white despair;	Хиазм, антитеза, эпитет, метафора олицетворение, метонимия
A third, nor red nor white, had stol'n of both,	Олицетворение
And to his robb'ry had annexed thy breath,	Метафора, символ
But for his theft in pride of all his growth	Синекдоха
A vengeful canker eat him up to death.	Эпитет, метафора
More flowers I noted, yet I none could see	Инверсия, лексический повтор
But sweet or colour it had stol'n from thee.	Синекдоха, метафора

Особенность данного сонета заключается в том, что в нем не 14, а 15 строк. Некоторые утверждают, что это незаконченный вариант сонета и что

Шекспир смог бы привести его стандарту. Тем не менее, многие считают, что Шекспир умышленно оставил его в пятнадцати строках. Во времена Шекспира большинство сонетов имели четырнадцать строк. И в этом конкретном случае пятнадцать строк идеально вписываются в поэтическую цель Шекспира. Трудно определить логику автора. Фиалка, которую поэт обвиняет в воровстве, в пятой строке оказывается, наоборот, источником пурпура для вен Друга, где этот цвет слишком сгущен. С большей натяжкой, но более логично было бы истолковать это в том смысле, что фиалка украли пурпурный цвет из вен Друга, грубо сгустив его. Данный сонет, как и другие сонеты поэта, отличается своей метафоричностью.

Красота Друга сравнивается с различными цветами. Метафоричность всего сонета выражается через множество средств выразительности. Самым распространенным средством является персонификация. Так, поэт называет фиалку воровкой – *sweet thief*, которая может украсть аромат – *steal*; бутоны майорана также украли волосы Друга – *had stol'n*; розы от страха выпустили свои шипы – *fearfully on thorns did stand*. [18, с. 39]

Для усиления эмоционального воздействия, а также для сохранения стихотворного размера автор использует инверсию: *The forward violet thus did I chide; The lily I condemnd for thy hand; The roses fearfully on thorns did stand*. В данном сонете можно встретить большое количество эпитетов: *sweet thief*; *sweet that smells*; *soft cheek*; *vengeful canker*. Все эти эпитеты относятся к цветам, которые украли красоту у Друга. Таким образом, они позволяют читателю понять, насколько прекрасным представляется Друг в воображении поэта.

В сонете 99 также можно увидеть использование автором такого тропа как метонимия: *blushing shame* – краснеющий стыд; *white despair* – бледное отчаяние. Прилагательные *blushing* и *white* являются случаем метонимии, так как стыд и отчаяние не могут краснеть и бледнеть. Это может лишь человек, испытывающий их. Так же, как и в других сонетах, в сонете 99 можно

встретить архаичные формы слов: *thou; thy; the*, которые подчеркивают возвышенность употребляемой автором лексики.

Следующим выбранным для анализа сонетом является сонет. Текст сонета насыщен метафорами – любовь уподобляется звезде, которая освещает путь человека, но сила ее влияния непостижима. Время уподобляется шуту: *It is the star to every wand'ring bark; Love's not Time's fool*. Автор олицетворяет любовь, пишет о ней, как о живом существе, тем самым передавая свой мнение о данном чувстве: *love is not love which alters when it alteration find; Or bends with the remover to remove; That looks on tempests*.

Кроме того, поэт пишет о любви, как о чем-то вечном, неизблемом, используя для этого сравнение: *it is an ever-fixed mark*. Как и в остальных сонетах, автор прибегает к инверсии, чтобы сохранить размер стиха, а также усилить экспрессивность произведения: *Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments; ...though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come*.

В тексте сонета можно найти большое количество эпитетов: *true minds; wand'ring bark; rosy lips and cheeks; brief hours and weeks*, которые используются для выражения экспрессивности.

В первых строчках сонета можно увидеть такое средство выразительности, как метонимия: *Let me not to the marriage of true minds Admit impediments*. Слово «*minds*» использовано в значении «люди», между которыми заключается брак. В лексическом плане можно наблюдать повтор слова «*love*», которое является ключевым в данном сонете. Таким образом, автор делает акцент на основной идее произведения.

Текст сонета насыщен отрицательными конструкциями: *love is not love, O, no! Is never shaken; Unknown love's not Time's fool, love alters not with; I never write; Let me not; no man*. Такое количество отрицательных конструкций можно объяснить тем, что, вероятнее всего, автор пытался таким образом передать категоричность своего взгляда на данный вопрос. Подтверждением

данной точки зрения можно считать последние строки сонета, которые содержат в себе итог всего произведения.

Кроме того, эти элементы являются показателями сильной выразительности и повышают эмоциональность, а также передают экспрессивную функцию языка. На фонетическом уровне замечаем обилие звуковых повторов – Let... love... love; remove – remove; alters – alteration, что придает определенную выразительность всему тексту. Наблюдается и синонимический повтор – love's not Time's fool; love alters not with brief hours and weeks.

Эти повторы также передают экспрессивность темы сонета – автор пытается доказать постоянство любви. Автор пользуется сложными конструкциями с многочисленными союзами: which, that; whose. Таким образом, автор показывает, что все произведение представляет собой одну законченную мысль и усиливает связь между частями предложения, не заканчивая его, а продолжая с помощью многочисленных союзов.

Возвышенность лексики передается за счет устаревших форм слов, таких как writ. Шекспир вскрывает взаимосвязи между феноменами, которые никто до него не использовал – это его сравнения и метафоры. Передача этой образной системы и является планом содержания, сохранить который нужно полностью в переводе. Это позволит говорить об адекватности поэтического перевода.

## 2.2. Сопоставление оригиналов и переводов У. Шекспира

Для сравнительного анализа возьмем два сонета Шекспира – шестой и сто тридцатый. Шестой сонет входит в цикл, посвященный Другу. Сто тридцатый сонет посвящен Смуглой леди.

### Таблица 7. Таблица трансформаций. Сонет номер 6

Перевод сонета У. Шекспира	Переводческие трансформации
Then let not winter's ragged hand deface	

In thee thy summer ere thou be distilled: Make sweet some vial; treasure thou some place With beauty's treasure ere it be self-killed:	
Не позволяй зиме неумолимой Твое тепло июльское сгубить: В другой душе твой дух неугасимый Необходимо тайно сохранить. (Перевод Веры Якушкиной)	Лексическая замена, опущение, модуляция, нулевая трансформация, модуляция.
Смотри же, чтобы жесткая рука Седой зимы в саду не побывала, Пока не соберешь цветов, пока Весну не перельешь в хрусталь фиала. (Перевод Самуила Маршака)	Модуляция, опущение, компенсация, лексическая замена.
Не дай Зиме суровою рукою Сок свежий выжать - наполняй сосуд И сладостью твоею и красою, Не то они бесславно пропадут. (Перевод Игоря Фрадкина)	Опущение, нулевая трансформация, грамматическая замена.

Анализируя фонетику, приходим к выводу, что начало 6 сонета отмечено аллитерацией звуков t и d, которые передают жестокость и суровость зимы:

Then let not winter's ragged hand deface  
In thee thy summer ere thou be distilled...

Данное противопоставление [t] и звонкого [d] поддерживается антитезой на смысловом уровне: борьба жизни и смерти, поэтому переводчику очень важно передать такое звуковое противопоставление в своем тексте. Поскольку первый стих сонета—сильное место, несущее в себе основную идею произведения: борьбу жизни и смерти, переводчик должен точно перевести начало, в т. ч. и созвучия.

Не дай зиме суровою рукою(Фрадкин)

Смотри же, чтобы жесткая рука(Маршак)

Не позволяй зиме неумолимой(Якушкина)

Однако только Фрадкин и Маршак передают противопоставление на уровне аллитерации:

Не дай зиме суровую рукой(Фрадкин):

противопоставлены звонкий [з'] и глухой [с].

Смотри же, [ш]тобы жесткая рука(Маршак):

противопоставлены звонкий [ж] и глухой[ш].

Рифмующиеся же слова несут на себе особую смысловую нагрузку: они либо сближаются по смыслу, либо противопоставляются. В первом четверостишии 6 сонета рифмуются слова *deface* и *place*. Первое передает идею разрушения (обезобразить), а второе—сохранения (место). Это единственная рифмованная пара слов в сонете, которая напрямую связана с главной идеей стихотворения. «Здесь идет речь о филологическом чтении, которое позволяет глубоко проникнуть в изучаемый художественный текст» [6] Данное противопоставление созвучно основной теме стихотворения—борьбе жизни и смерти, и поэтому обязательно должно быть отражено в переводе, что мы видим в переводах И. Фрадкина и В. Якушкиной

Не дай Зиме суровую рукою

Сок свежий выжать - наполняй сосуд

И сладостью твоею и красою,

Не то они бесславно пропадут.

У Фрадкина «суровую рукою» рифмуется с «красою»

Не позволяй зиме неумолимой

Твое тепло июльское сгубить:

В другой душе твой дух неугасимый

Необходимо тайно сохранить.

У В. Якушкиной зиме «неумолимой» рифмуется с «дух неугасимый», кроме того, эта антитеза подкрепляется еще одной такой же смысловой антитезой, созданной словами «сгубить» и «сохранить».



Однако в переводе С. Маршака поэтический замысел У. Шекспира утрачен: «жестокая рука» рифмуется со служебным словом «пока», что не создает никаких смысловых обертонов

Смотри же, чтобы жесткая рука  
Седой зимы в саду не побывала  
Пока не соберешь цветов, пока  
Весну не перельешь в хрусталь фиала.

Лексический уровень языка обозначен ключевыми словами в 6 сонете— это лексические пары: deface и place, winter и summer, death и live. В профессиональном переводе ключевые слова сохраняются или же переводчик производит трансформации. «Сохранение лингвостилистических особенностей сонетов У. Шекспира возможно, хотя и не в полной мере, применением таких переводческих преобразований как модуляция и конкретизация» [6] У И. Фрадкина deface и place заменены на «выжать» и «сосуд», также summer заменено на «сок свежий», что вполне оправдано. Остальные ключевые слова не изменены. У В. Якушкиной тоже произведена замена слов deface, place и summer, но ужена «сгубить», «сохранить» и «тепло июльское». Остальное она оставила без изменения. Однако С. Я. Маршак произвел замену только слов deface и place, на «не побывала» и «хрусталь фиала», но summer он заменил на «весну», что не противоречит смыслу оригинала. Другие ключевые слова переводчик не заменил.

Таким образом, все переводчики выполнили обязательное правило перевода и передали ключевые слова, несущие в себе ведущую идею текста: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом: время рождаться и время умирать... время разрушать, и время строить... время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий... время любить, и время ненавидеть; время войне, и время миру» (Еккл. 3. 1-2, 5, 8) [2]

Грамматическая часть и её изменения при переводе можно видеть на примере категории наклонения. Сонет начинается и заканчивается глаголами в форме повелительного наклонения, играющими роль призыва к Другу:

Then let not winter's ragged hand deface...

Be not self-willed...

Эта модель сохранена у И. Фрадкина:

Не дай Зиме суровою рукою...

красу губить не смей...

(Фрадкин)

У В. Якушкиной, как у С. Я. Маршака, повелительное наклонение сохранено только в начале.

Не позволяй зиме неумолимой...

Искусство ли смерть мило позабавить, -

Вместо наследников, червей одних оставить.

(Якушкина)

Смотри же, чтобы жесткая рука...

Ты слишком щедро одарен судьбой,

Чтоб совершенство умерло с тобой.

(Маршак)

Мы видим, что только один переводчик сохраняет идею кольцевой композиции на уровне грамматики (повтор повелительного наклонения в начале и конце).

My mistress when she walks treads on the ground.

And yet, by heaven, I think my love as rare...

И топот мил земных девичьих ног.

Пускай таких богинь и не видали...

(Перевод Фрадкина)

Не знаю, как богини выступают...

Чем лучшая из смертных рядом с нею.

(Перевод Чайковского)

Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.

(Перевод Маршака)

Проанализируем некоторые средства художественной выразительности, использованные в оригинале и то, как они переданы переводчиками.

В оригинале использован лишь один оценочный эпитет—ragged hand (изодранный; в данном контексте—костявая рука).

Этот эпитет у И. Фрадкина, В. Якушкиной и С. Я. Маршака заменен на «суровой», «неумолимой» и «жесткая», что мы считаем оправданным. Любопытно, что Шекспир использовал всего один оценочный эпитет. Его сонет не описателен, не лиричен, а скорее категоричен и поучителен. Основная цель текста—призыв к другу, и этот призыв не должен раствориться в риторической пестроте, создаваемой эпитетами. Видимо, поэтому Шекспир и ограничился лишь одним эпитетом, создающим страшный образ смерти.

Данную закономерность сонета У. Шекспира передал только И. Фрадкин, который использовал только два эпитета в начале («суровую», «свежий»).

В. Якушкина использовала четыре эпитета («неумолимой», «июльское», «неугасимый», «счастья обретения»). А С. Я. Маршак—шесть («жесткая», «седой», «драгоценный», «законный», «с лихвой обильной», «покоренной»).

Зато метафор в этом сонете очень много. В первом стихе «winter's ragged hand deface» олицетворяет собой смерть, во втором стихе «summer (лето)» имеет скрытый смысл: юность «Друга». В третьем стихе «vial (чаша, сосуд)» воплощает душу «Друга» и т.д.

У С. Я. Маршака и В. Якушкиной метафоры передаются.

Главная антитеза в 6 сонете —это противостояние жизни и смерти. Как было показано, она поддерживается на фонетическом, лексическом, грамматическом уровнях. Данная антитеза передана всеми переводчиками.

**Таблица 8. Таблица трансформаций. Сонет номер 130**

<b>Перевод сонета У. Шекспира</b>	<b>Переводческие трансформации</b>
<p>My mistress' eyes are nothing like the sun;  Coral is far more red than her lips' red;  If snow be white; why then her breasts are dun;  If hairs be wires, black wires grow on her head.</p>	
<p>Ее глаза на солнце не похожи,  Коралл краснее, чем ее уста,  Снег с грудью милой не одно и то же,  Из черных проволок ее коса.</p>	<p>Опущение,  грамматическая  замена, модуляция,  конкретизация</p>
<p>Ее глаза на звезды не похожи,  Нельзя уста кораллами назвать,  Не белоснежна плеч открытых кожа,  И черной проволокой вьется прядь.</p>	<p>Модуляция,  антонимический  перевод, опущение,  компенсация,</p>
<p>Глаза достались, а не звезды ей,  И губы на кораллы не похожи,  Чернеет проволокой сноп кудрей,  И грудь темна -не белоснежна кожа.</p>	<p>Опущение,  антонимический  перевод, модуляция</p>

Ключевые пары этого сонета: ground (земля, земной) и heaven (небо, бог), rare (редкий) и compare (сравнение). Единственный переводчик, кто это более и менее соблюдает С. Я. Маршак, остальные переводчики сохранили слова ground и heaven. В последнем четверостишии автор пишет слова ground (земля, земной) и heaven (небо, бог), с помощью этих слов возникает антитеза земного и небесного, возвышенного. У всех она присутствует.

Рассмотрим случаи аллитерации. Во второй строчке очевидна аллитерация на звук r:

Coralis far more red than her lips' red.

Повторяется она и в десятой строке:

My mistress when she walks treads on the ground

Если в первом случае выделяется слово red(красный) как атрибут образа, то во втором –акцентируется образ легкого шага возлюбленной: существительные mistress–treads–ground за счет созвучия как бы сливаются в единый образ возлюбленной, с легкостью ступающей по земле. Обе строки рифмуются в контексте всего сонета, добавляя тем самым дополнительные контрасты к портрету возлюбленной. Проанализируем, как работают с таким поэтическим приемом переводчики:

М. Чайковский

Коралл краснее, чем ее уста,  
Но госпожи моей не легок шаг.

В переводе сохранена аллитерация (на р во второй строке и на г в десятой), но утеряна контекстуальная рифма.

С. Маршак:

Нельзя уста кораллами назвать  
Но милая ступает по земле

И. Фрадкин:

И губы на кораллы не похожи  
И топот мил земных девичьих ног.

Аллитерация на р не передается, а в 10 строке аллитерация заменена на ассонанс: м[и]лая ступа[и]т по з[и]мле и [И] топот м[и]л з[и]мных д[и]в[и]ч[и]х ног.

Таким образом, мы видим, что ни один из переводчиков не передал контекстуальной рифмы, присутствующей в сонете У. Шекспира, однако перевод М. Чайковского все же ближе к оригиналу –хотя бы количественно. Теперь рассмотрим другую пару аллитераций: во второй и третьей строке. Если во втором стихе аллитерируется звук r, то в третьем –звук w:

Coral is far more red than her lips' red.  
If snow be white; why then her breasts are dun;

Соседство стихов, упоминание в них разных цветов, наконец, использование в каждом приеме аллитерации акцентирует контраст красного и белого цветов, символизирующих страсть и невинность, чистоту.

Все переводчики сохраняют контраст красного и белого на лексическом уровне и даже используют аллитерацию в третьей строке, но только М. Чайковский сталкивает во второй и третьей строке аллитерации:

Ее глаза на солнце не похожи,  
Коралл краснее, чем ее уста,  
Снег с грудью милой не одно и то же,  
Из черных проволок ее коса. (Перевод Чайковского)

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

Глаза достались, а не звезды ей,  
И губы на кораллы не похожи,  
Чернеет проволокой сноп кудрей,  
И грудь темна -не белоснежна кожа.  
(Перевод Фрадкина)

В то же время третья строка у У. Шекспира в плане используемого приема аллитерации рифмуется с уже упоминавшейся 10 строкой –но по звуку w:

If snow be white; why then her breasts are dun  
My mistress when she walks treads on the ground.

Такая аллитерационная рифма передается М. Чайковским:

Снег с грудью милой не одно и то же,  
Но госпожи моей не легок шаг.

Наличие этой рифмы в переводе М. Чайковского компенсирует ее отсутствие во 2 и 10 строках, о чем было сказано выше.

Как мы же говорили важно передать рифму и метр стиха, Проанализируем переводы: в первом четверостишии рифмуются слова dun(бурый) и sun(солнце, солнечный). Первое связано с чем-то темным, непроглядным, второе со светлым и радостным. Таким образом, поддерживается антитеза темного и светлого, которая ни в одном переводе не прослеживается.

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white; why then her breasts are dun;

Ее глаза на солнце не похожи,  
Коралл краснее, чем ее уста,  
Снег с грудью милой не одно и то же...

(Перевод Чайковского)

Ее глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа...

(Перевод Маршака)

Глаза достались, а не звезды ей,  
И губы на кораллы не похожи,  
Чернеет проволокой сноп кудрей...

(Перевод Фрадкина)

Во втором четверостишии зарифмованными оказываются слова white(белый) и delight(радость):

I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight

Рифмуясь, эти слова передают идею прекрасного, возвышенного.

М. Чайковский передает эту идею через рифму красный –прекрасный:

Есть много роз пунцовых, белых, красных,  
Но я не вижу их в ее чертах, -

Хоть благовоний много есть прекрасных,  
 Однако ни С. Маршак, ни И. Фрадкин своими рифмами не передают авторского замысла:

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

(Перевод Маршака)

Сравнить их с розой белой или алой,  
 А дух такой от тела, что забьет  
 Простые запахи земли, пожалуй.

(Перевод Фрадкина)

Данный сонет оказался более сложен для перевода, чем предыдущий. Наиболее близок к оригиналу перевод М. Чайковского. Он сумел передать игру У. Шекспира с аллитерациями, отчасти сумел сохранить рифмующиеся образы (white–delight). Переводы И. Фрадкина и С. Я. Маршака, очевидно, беднее оригинала: они не передают ни шекспировские аллитерации, ни рифмы.

Нами был сделан авторский перевод 6 сонета У. Шекспира

**Таблица 9. Таблица трансформаций. Сонет номер 6**

Авторский перевод	Трансформации
Не позволяй зиме истоки иссушать Твоих побегов, в строках сохраненных. Цветы души должны плоды давать И рифм прекрасных вдохновенных,	Опущение, компенсация, модуляция, грамматическая замена
И не порочен смерти хладный страх- Самовлюбленности бессмертие в могиле. Искусный в жизни будет жить в стихах;	Опущение, компенсация



Самих себя мы в духе повторили.	Членение предложений,
Блажен кто десять раз свой взор Смог в десяти сердцах оставить. Не пережить смерти позор: Способен ты жизнь вечную прославить.	Опущение, компенсация, нулевая трансформация, модуляция
Не будь тщеславен подлостью своей И не оставь земле вместо детей червей.	Модуляция, опущение, нулевая трансформация, компенсация

Итак, на примере ритмико-фонетических таблиц и таблиц средств выразительности мы убедились, что при переводе сонетов У. Шекспира с английского языка на русский используются такие переводческие трансформации как: опущение, компенсация, модуляция, грамматическая замена; отдельные элементы могут переводиться нулевой трансформацией. Кроме того, используется трансформация членение предложений.

Также мы убедились в том, что сонеты У. Шекспира изобилуют всевозможными фонетическими и стилистическими средствами выразительности и что для их передачи нам необходимо совершать переводческие трансформации. Не все элементы удается передать при переводе: теряется рифма, некоторые метафоры передаются через модуляцию и не создают задуманной У. Шекспиром идеи.

### **Выводы по главе 2**

Таким образом, У. Шекспир в сонетах использует большое количество разнообразных стилистических приемов и средств выразительности.

В сонетах доминируют группы лексики, касающиеся состояния и качеств сознания, в особенности образные прилагательные. Мы можем увидеть изобилие книжной лексики, устаревшие формы слов, разговорную и коннотативно окрашенную лексику. Превалирующими лексическими

средствами выразительности являются: эпитеты, метафоры, олицетворение, сравнение, гипербола.

К синтаксическим средствам и приемам относятся: риторические вопросы, парантеза, перечисление, анафора, инверсия, полисиндетон, повтор, параллельные конструкции. Выделяются и фонетические приемы аллитерации и ассонанса, особенно заметные при описании природы. Все указанные средства и приемы в совокупности прекрасно передают необходимую атмосферу, показывают принадлежность данного текста к поэзии.

Таким образом мы убедились, что основной задачей при переводе стихотворений является сохранение не только смыслового, но и структурного, стилистического, художественного и образного единства текста. С этой целью в процессе перевода поэтических произведений возможно использование смыслового развития образов для достижения цельности структуры и содержания стихотворения.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Подводя итог данному исследованию, можно сделать вывод что на протяжении многих веков к литературе и лирике в частности предъявлялись различные требования, зависящие от особенностей эпохи. Изначально произведения для носили дидактический, поучительный характер, но со временем все больше внимания акцентируется на развлекательной функции такой литературы, при этом сохраняя воспитательную и гносеологическую функции.

Была проведена ритмико-фонетическая и лингвостилистическая характеристика выбранных сонетов. Можно прийти к выводу, что автор

прекрасно владеет и использует разнообразные приемы для передачи своего замысла.

При анализе лексических групп можно выделить слова относящиеся к темам дома, города, качества и состояния, природы, которые являются доминирующими.

Все эти слова прекрасно передают настроение произведения, помогают в описании персонажей и природы.

На страницах сонетов можно проследить изобилие книжной лексики, отличающейся литературность, устаревшие формы слов, разговорную и коннотативно-окрашенную лексику. Лексическими средствами выразительности, которые Шекспир использует в произведении чаще всего, являются: эпитеты, метафоры, олицетворение, сравнение, гиперболу.

На ряду с лексическими средствами выразительности выделяются фонетические и синтаксические приемы.

К синтаксическим средствам и приемам относятся: риторические вопросы, парантеза, перечисление, анафора, инверсия, полисиндетон, повтор, параллельные конструкции. Они позволяют структурировать текст, связать отдельные его части, помогают раскрыть авторский замысел, воздействовать на сознание читателя.

Согласно собранной статистике, можно сделать вывод что лексические средства встречаются гораздо чаще синтаксических. Самым распространёнными средствами выразительности и стилистическими приемами в романе являются эпитеты, повторы, сравнение.

Все вышперечисленные средства выразительности и стилистически окрашенные слова и выражения помогают автору точнее и доступнее передать отношения лирических героев, красоту, характер главной героини, помогает донести основную мысль и привлечь читателя в мир, который является предметом изображения.

Обращаясь к вопросу перевода сонетов У. Шекспира различными переводчиками, стоит сказать, что цель работы была выполнена. Был

произведен предпереводческий и сопоставительный анализы некоторых сонетов У. Шекспира.

Кроме того, на примере таблиц мы убедились в том, что наиболее часто используемыми трансформациями являются: опущение, компенсация, грамматическая замена и ситуативно: лексическая и грамматическая замены, а также антонимический перевод и членение предложений. Перевод выразительных средств в сонетах У. Шекспира возможен, но с утратой части смысла, поэтому компенсация является ключевой трансформацией для данного рода текстов.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Банина Н. В. Основы теории и практики стилистики английского языка-  
Theoretical and practical foundation of English stylistics: Учебник/ Н. В. Банина, М. В. Мельничук, В.М. Оснипова; Финуниверситет, Департамент языковой подготовки. — Москва: Финуниверситет, 2017  
URL:[http://elib.fa.ru/fbook/Banina\\_60730.pdf/download](http://elib.fa.ru/fbook/Banina_60730.pdf/download) (дата обращения: 18.12.2023). — (текст электронный)
2. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. М.:Рольф; Айрис-пресс, 1997.  
URL:<https://sovietime.ru/russkij-yazyk/russkij-yazyk-stilistika-1978>(дата обращения: 18.12.2023). — (текст электронный)

3. Брагин А.М Противопоставление как основа организации текстов малого поэтического жанра (на примере сонетов В. Шекспира) // Rhema. Рема. 2013. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protivopostavlenie-kak-osnova-organizatsii-tekstov-malogo-poeticheskogo-zhanra-na-primere-sonetov-v-shekspira> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
4. Библия URL: <https://bible.by> (дата обращения:19.12.2023). —(текст электронный)
5. Голуб. И. Б. Стилистика русского языка. М: Рольф; Айрис-пресс,1997. URL: [https://msrabota.ru/content/book\\_docs81\\_.pdf](https://msrabota.ru/content/book_docs81_.pdf) (дата обращения:19.12.2023). —(текст электронный)
6. Кохтев Н.Н. Практическая стилистика русского языка. М. : ВШ,1987. URL:[https://academiamoscow.ru/ftp\\_share/\\_books/fragments/fragment\\_19551.pdf](https://academiamoscow.ru/ftp_share/_books/fragments/fragment_19551.pdf) (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
7. Гурочкина А. Г., Персина А. С. Образные средства объективации концепта «Время» (на материале сонетов У. Шекспира) // Вестник НовГУ. 2006. №36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznye-sredstva-obektivatsii-kontsepta-vremya-na-materiale-sonetov-u-shekspira> (дата обращения: 19.12.2023). — (текст электронный)
8. Ласица М.В, Соколова Т.В Переводческие трансформации текста в художественном мире (На примере англоязычной поэзии) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2022. №2 (35).
9. Логинова Т.Г, Кармашева Г.С Специфика переводов сонетов Шекспира // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2020. №16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-perevodov-sonetov-shekspira> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)

10. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли / Вступ. ст. еп. Венского и Австрийского Илариона (Алфеева). - Спб.: "Издательство Олега Абышко", 2008. - 576 с. - (Серия "Библиотека христианской мысли. Исследования.")
11. Михайлова П. Д., Жуминова А. Б. Особенности перевода поэтических форм на примере сонетов В. Шекспира // *Universum: филология и искусствоведение*. 2022. №3(93). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-perevoda-poeticheskikh-form-na-primere-sonetov-v-shekspira> (дата обращения: 21.09.2023). — (текст электронный)
12. Никитина, Т. Г. Иноязычный художественный текст в профессиональной подготовке филологов / Т. Г. Никитина // Педагогические проблемы в образовании: теория и практика: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 200-летию Д. К. Ушинского, Димитровград, 13 апреля 2023 года. – Димитровград: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования "Национальный исследовательский университет "МИФИ", 2023. – С. 124-128. (дата обращения: 20.09.2023). — (текст электронный)
13. Первушина Е. А. Сонет в поэтических переводах Б. Пастернака // *Вестник ДВО РАН*. 2005. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sonet-v-poeticheskikh-perevodah-b-pasternaka> (дата обращения: 21.09.2023) — (текст электронный)
14. Русова И. А. Концептуальные метафоры в сонетах В. Шекспира и их переводах на русский язык // *Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика*. 2007. №15 (87). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-metafor-y-v-sonetah-v-shekspira-i-ih-perevodah-na-russkiy-yazyk> (дата обращения: 18.12.2023). — (текст электронный)
15. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / . - Москва: Аспект пресс, 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 333 стр.

16. Флорова В.С 119-й сонет Шекспира как автокоммуникация // Знание. Понимание. Умение. 2017. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/119-y-sonet-shekspira-kak-avtokommunikatsiya> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
17. Флорова В.С Драматический диалог в «Сонетах» Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2009. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskii-dialog-v-sonetah-shekspira> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
18. Флорова В. С Метафора "еды-любви" в "сонетах" Шекспира // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafora-edy-lyubvi-v-sonetah-shekspira> (дата обращения: 18.12.2023). — (текст электронный)
19. Флоря А.В, Лифшиц Ю.И 66 сонет У. Шекспира в изложении Б. Л. Пастернака // Вестник ЮУрГГПУ. 2008. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/66-sonet-u-shekspira-v-izlozhenii-b-l-pasternaka> (дата обращения: 19.12.2023) —(текст электронный)
20. Хорсун И.А Сонет 130 У. Шекспира в переводах на русский и белорусский языки: общее и специфическое // Знание. Понимание. Умение. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sonet-130-u-shekspira-v-perevodah-na-russkiy-i-beloruskiy-yazyki-obshee-i-spetsificheskoe> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
21. Хрисонопуло Е. Ю Служебное слово как знак мыслительной категоризации в поэтическом тексте сонетов У. Шекспира // Пушкинские чтения. 2011. №XVI. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sluzhebnoe-slovo-kak-znak-myslitelnoy-kategorizatsii-v-poeticheskom->(дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)

- 22.Хрусталева К. А Природа в шекспировских сонетах // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-v-shekspirovskih-sonetah> (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
- 23.Ackermann, Zeno &Schalkwyk, David. (2023). The Articulation of Feeling in Shakespeare’s Sonnets. *The Review of English Studies*. 74. 10.1093/res/hgad028.
- 24.NaghamA.. (2022). Adjectives in Shakespeare's Sonnets. *Al-Adab Journal*. 1. 1-16. 10.31973/aj.v1i142.3607.(дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
- 25.Garrison J. S. : *Literary Criticism*. Oxford University PressGenre Pages : 209p.
- 26.Chiari, S. (2023). “O’er-Green My Bad” (Sonnet 112): Nature Writing in the Sonnets. 10.1007/978-3-031-09472-9\_18. (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
- 27.Craik K.A, Chapman SJ. "By Time's Fell Hand": Shakespeare and Emotional Lockdown. *Mayo Clin Proc*. 2020 Oct;95(10):2073-2075. doi: 10.1016/j.mayocp.2020.07.014. PMID: 33012339; PMCID: PMC7528940.(дата обращения: 19.12.2023). — (текст электронный)
- 28.Hasan, M., AbdulkareemL., and L. Star. “William Shakespeare’s Sonnet 130: A Reconsideration”. *Acuity: Journal of English Language Pedagogy, Literature and Culture*, vol. 5, no. 2, Oct. 2020, pp. 148-69, doi:10.35974/acuity.v5i2.2370.(дата обращения: 19.12.2023). — (текст электронный)
- 29.He, Y. (2023). The Uniqueness and Innovation of Shakespeares Sonnets and Their Influence on Society: The Eighteenth Sonnet as an Example. *Communications in Humanities Research*. 3. 886-892. 10.54254/2753-7064/3/2022656. (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)



30. Jose, A. (2023). Shakespeare Across Cultures. MOOC Course Note. Central University of Kerala, 10.13140/RG.2.2.21687.91048. URL: [https://www.researchgate.net/publication/376521119\\_Shakespeare\\_Across\\_Cultures](https://www.researchgate.net/publication/376521119_Shakespeare_Across_Cultures) (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
31. Keinanen, N.&Lehtonen, J. (2023). Institutions of Love and Death: Shakespeare's Sonnets in Elderly Care Facilities. 10.1007/978-3-031-09472-9\_14 (дата обращения: 19.12.2023). — (текст электронный)
32. Monte, S. (2023). Stories in and about Shakespeare's Sonnets. 10.3366/edinburgh/9781474481472.003.0002 (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
33. Strunk O. White E. B. The Elements of Style, ALLYN & BACON, 'A Pearson Education Company', 1972, 109 p. (дата обращения: 19.12.2023). — (текст электронный)
34. The Oxford handbook of Shakespeare's poetry Edited by Jonatan F. S. POST, Oxford University Press, 2013 (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
35. Wan. Y Time: A Major Thematic Study of Shakespeare's Sonnets//Advances in Intelligent Systems Research, volume 163 8th International Conference on Management, Education and Information (MEICI 2018) (дата обращения: 19.12.2023). —(текст электронный)
36. Xue, M.C. (2023) Time and Eternity in Shakespeare's Sonnets. Open Access Library Journal, 10, 1-8. doi: 10.4236/oalib.1110008. ISSN 1798-4769 (дата обращения 19.12.2023). — (текст электронный)

#### **Источники иллюстративного материала**

37. Shakespeare W. Sonnets. —(текст электронный) —URL: <https://nosweatshakespeare.com/sonnets/> (дата обращения: 19.12.2023).

**Приложения**  
**Приложение А**  
**Переводы сонета 6 У. Шекспира переводчиками И. З.**  
**Фрадкиным, В. Г. Якушкиной, С. Я. Маршаком**

Сонет 6

Then let not winter's ragged hand deface  
In thee thy summer ere thou be distilled:  
Make sweet some vial; treasure thou some place  
With beauty's treasure ere it be self-killed:  
That use is not forbidden usury  
Which happies those that pay the willing loan;  
That's for thyself to breed another thee,  
Or ten times happier be it ten for one;  
Ten times thyself were happier than thou art,  
If ten of thine ten times refigured thee:  
Then what could death do if thou shouldst depart,  
Leaving thee living in posterity?  
Be not self-willed, for thou art much too fair

To be death's conquest and make worms thine heir.

Не дай Зиме суровую рукою  
Сок свежий выжать - наполняй сосуд  
И сладостью твоею и красою,  
Не то они бесславно пропадут.  
Ссужают нам красу не безвозвратно:  
Дают займы, процент оговорив,  
И ты продолжишь жизнь десятикратно,  
В сынах себя достойно повторив;  
Сын каждый повторит тебя раз десять,  
И десять раз умножит каждый внук-  
Тысячекратно жить тебе на свете:  
У Смерти для тебя не хватит рук.  
Одумайся, красу губить не смей,  
Наследниками делая червей.  
(Перевод Игоря Фрадкина)

Не позволяй зиме неумолимой  
Твое тепло июльское сгубить:  
В другой душе твой дух неугасимый  
Необходимо тайно сохранить.  
Использовать процент такой не грех,  
С лихвой вернется счастье обретенья,  
И для тебя наградой, и для тех,  
Кто станет твоим дивным повтореньем.  
И время счастья бурно потечет,  
Десятки раз твой облик продолжая:  
Что может сделать смерть, когда поймет,

Что ты ушел, потомство оставляя?  
Искусство ли смерть мило позабавить, -  
Вместо наследников, червей одних оставить.  
(Перевод Веры Якушкиной)

Смотри же, чтобы жесткая рука  
Седой зимы в саду не побывала,  
Пока не соберешь цветов, пока  
Весну не перельешь в хрусталь фиала.  
Как человек, что драгоценный вклад  
С лихвой обильной получил обратно,  
Себя себе вернуть ты будешь рад  
С законной прибылью десятикратной.  
Ты будешь жить на свете десять раз,  
Десятикратно в детях повторенный,  
И вправе будешь в свой последний час  
Торжествовать над смертью покоренной.  
Ты слишком щедро одарен судьбой  
Чтоб совершенство умерло с тобой.  
(Перевод Самуила Маршака)

## Приложение Б

**Переводы сонета 130 У. Шекспира переводчиками И. З. Фрадкиным, В. Г. Якушкиной, С. Я. Маршаком**

Сонет 130

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white; why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go -  
My mistress when she walks treads on the ground.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

Ее глаза на солнце не похожи,  
Коралл краснее, чем ее уста,  
Снег с грудью милой не одно и то же,  
Из черных проволок ее коса.  
Есть много роз пунцовых, белых, красных,  
Но я не вижу их в ее чертах, -  
Хоть благовоний много есть прекрасных,

Увы, но только не в ее устах.  
Меня ее ворчанье восхищает,  
Но музыка звучит совсем не так.  
Не знаю, как богини выступают,  
Но госпожи моей не легок шаг.  
И все-таки, клянусь, она милее,  
Чем лучшая из смертных рядом с нею.  
(Перевод Модеста Чайковского)

Ее глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.  
С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.  
Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в равненьях пышных оболгали.  
(Перевод Самуила Маршака)

Глаза достались, а не звезды ей,  
И губы на кораллы не похожи,  
Чернеет проволокой сноп кудрей,  
И грудь темна -не белоснежна кожа.  
Обычны щеки, и на ум нейдет

Сравнить их с розой белой или алой,  
А дух такой от тела, что забьет  
Простые запахи земли, пожалуй.  
Милее прочих милой говорок,  
Хоть мелодично он звучит едва ли,  
И топот мил земных девичьих ног.  
Пускай таких богинь и не видали,  
Клянусь, она не хуже тех, ей-ей,  
Что лжец вознес, чтоб уложить верней.  
(Перевод Игоря Фрадкина)

## Приложение В

### Авторские переводы сонетов У. Шекспира

#### Сонет 1

В бесплодных пажитях посеяв семена,  
Мы ждём их роста в красоте нетленной,  
Но будто жнец за нами следует Она,  
Чтобы прервать наследников вселенной  
Поэт, внемли пророчествам видений,  
Которые питают пламя ваших дней.  
Избыток порождает алчный гений,  
Но сам к себе ты будь нежней.  
Искусство—образ мира, украшеньё,

Глашатай будущих времён.  
Его противник—скупый страх, сомненье  
Младенца похоронят без пелён.

### Сонет 3

Пред зеркалом взглядишь во отраженье:  
Чей лик и чьи черты сейчас ты зришь?  
Чья молодость решит твоё сомненье,  
Когда в искусстве матерей презришь?  
Прекрасный сев лишаешь ты плода,  
Когда живёшь без плуга и труда;  
Чрез дух юнца постигнешь вечность,  
Морщин избегнув в золоте рожденья.  
Оставь свою надменную беспечность,  
Не то—умри один в тени забвенья.

### Сонет 6

Не позволяй зиме истоки иссушать  
Твоих побегов, в строках сохраненных.  
Цветы души должны плоды давать  
И рифм прекрасных вдохновенных,  
И не порочен смерти хладный страх-  
Самовлюбленности бессмертие в могиле.  
Искусный в жизни будет жить в стихах;  
Самих себя мы в духе повторили.  
Блажен кто десять раз свой взор  
Смог в десяти сердцах оставить.  
Не пережить смерти позор:  
Способен ты жизнь вечную прославить.  
Не будь тщеславен подлостью своей



И не оставь земле вместо детей червей.

### Сонет 9

Так печальна пустая утроба познания,  
Одинокой вселенной молодая вдова;  
Хоть бессмысленны все притязанья,  
Мир живёт в черном платье едва.  
Ты погибнешь, бесславный отец,  
Если образ свой предашь кладбищу.  
Детям вдов будет жалкий творец:  
Тень ничтожная червям на пищу.  
Погляди на распутство природы,  
Постоянство творений времен.  
Красота её в лоне свободы—  
Ограниченный промыслом тлен.  
Сердце лжеца равнодушно любви:  
Он убийства познал, как и вы?

### Сонет 11

Увянув скоро, жизнь твоя взойдёт  
В одном из нас: детей по крови,  
И лучших чувств сердца найдёт  
Свободы глас в грядущем слове.  
Источник жизни, мудрости твоей  
Впадает в холод тленного болота,  
Если твой мир в презрении людей,  
А век земли мнишь безрассудством мота.  
Пусть жадная жестокость гложет тех,  
Кто с детства не был одарён природой  
Ни щедрым сердцем, ни сознаньем вех;

Их жизнь подобна смокове бесплодной.

Но ты означен памятью природы,  
Чтобы продлить свои земные годы.

#### Сонет 12

Когда пробьёт земных часов остаток,  
И светлый день уступит звездной тьме,  
Я вспомню прошлых лет темный осадок  
И прах волос седых в моей копне.

Когда древес не тронут листьев тени,  
И не укроют странника в пути  
Зелёных кистей сладостные сени,  
Рождённые так рано отцвести.

Тогда я думаю, как горько жить  
Среди печальных расставаний;  
Знать, что ты должен всё забыть:  
Погибнуть, не достигнув созерцаний.  
Но серп жнеца косит колосья полю,  
Чтобы кормиться хлебом вволю.

#### Сонет 17

Кто верит строкам вдохновенным,  
Тот предаётся миражам,  
И мысли труп невознесенным  
Останется, хоть воскрешу её я вам:  
Прекрасный, но печальный взгляд  
Исполнен в очертаньях тела,  
О чём не скажет смрадный хлад  
В гробнице твоего предела.  
Так желтых литер вянут письма,  
Так презрены цветы дремучие поэтов:  
Их жар, их хлад, их странны имена—

Мелодия веков в устах куплетов.

Дитя твое останется со мной,

Подобно эху в голове больной.

#### Сонет 25

И счастье звёзд ничтожное земных

Как ценится сегодня в бренном мире!

Никто не скажет о простых стихах моих,

Написанных слезой в любовном пире.

Великих царств прекрасные бутоны,

Столь гордые среди садов земных,

Увянут без следа, как белые пионы

Вянут под шумом сапогов чужих.

Свирепый воин в колизее славы

За сотнями побед находит смерти глас.

Трибуны рукоплещат для забавы,

За победителя там принимают вас.

Но счастлив я с ней в слове зазвучать

И с бледных уст снять мёртвую печать.

#### Сонет 29

Когда в позоре преступления

Я жизнь изгнаньем проводил,

И в небесах свои сомненья

Проклятием немым следил.

Мечты надежды безграничной,

Друзей беспечнейших досуг,

Я завистью облил безличной,

Затем, что не имел и слуг.

В презренье духом опущенный,

Я думал счастьем исцелить

Восход души моей вселенной,

Увядший цвет молитвой оросить;  
Я помню тех, кто мне любовь дарил,  
Но презрел королей и их Ярил.

Сонет 55

Памятник

Ни мрамор век твоих, ни золото тоже  
Мне не откроют голос прошлых лет,  
Но здесь ты — в ритме этой кожи,  
Когда и в камне черт твоих уж нет.  
Когда времён бессмысленно избежит,  
Сгорит вся память о твоём творце,  
И Марса меч уста изрежет,  
Живой сойдешь ты в память о певце.  
Вражда и смерть с забвением не тронут  
Следов твоих: в пути найдёшь приют.  
В очах бессмертных души мира тонут  
В пучине рока, где уста поют.  
До тех пор судный день не погасит  
Твой свет, пока в любви живёт пиит.