

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра «Теория и практика перевода»

(наименование кафедры)

45.03.02 Лингвистика

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Перевод и переводоведение

(направленность (профиль)/специализация)

## БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему Стратегии перевода сонетов У. Шекспира с английского на русский язык: сравнительно-исторический аспект

Студент

Т.В. Чулпанова

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

Н.В. Аниськина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

**Допустить к защите**

Заведующий кафедрой к.филол.н., доцент С. М. Вопяшина

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_\_ Г.

Тольятти 2018

## АННОТАЦИЯ

**Актуальность** данной работы, направленной на исследование и анализ трудностей переводов сонетов Уильяма Шекспира, выполненных в разные исторические отрезки, заключается в том, что она основывается на проблеме стратегий перевода, вопрос изучения которых, в свою очередь, до сих пор является открытым в теории перевода.

**Объектом** исследования являются сонеты У. Шекспира на английском и русском языках. **Предмет** составляют стратегии перевода поэтического текста с английского на русский язык.

**Цель** исследования состоит в сравнении стратегий перевода сонетов У. Шекспира с английского на русский язык, применяемых переводчиками разных эпох.

**Задачи:** дать определение поэтического текста и сонета; изучить стратегии, существующие для перевода поэтического текста; провести предпереводческий и лингвостилистический анализ сонетов У. Шекспира; проанализировать стратегии перевода сонетов У. Шекспира, применяемых переводчиками разных эпох.

**Структура.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

В **первой главе** рассматриваются особенности и стратегии поэтического перевода, дается определение сонету и описываются отличительные черты сонетов У. Шекспира. Во **второй главе** проводится лингвостилистический анализ выбранных сонетов У. Шекспира, а также на основе фактического материала проводится анализ стратегий перевода, применяемых переводчиками разных эпох.

**Список используемой литературы** включает 23 источника литературы.

**Общий объем** работы составляет 45 страниц.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА .....	6
1.1. Стратегия перевода поэтического текста .....	6
1.2. Специфика шекспировского сонета .....	13
Выводы по первой главе.....	17
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СТРАТЕГИЙ ПЕРЕВОДА СОНЕТОВ У. ШЕКСПИРА С АНГЛИЙСКОГО НА РУССКИЙ ЯЗЫК .....	19
2.1. Лингвостилистический анализ сонетов У. Шекспира .....	19
2.2. Сравнительно-исторический анализ стратегий перевода сонетов У. Шекспира с английского на русский язык .....	27
Выводы по второй главе.....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	44
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	46

## ВВЕДЕНИЕ

Данная работа направлена на исследование и анализ трудностей переводов сонетов Уильяма Шекспира, выполненных в разные исторические отрезки. Эта проблема представляется **актуальной**, так как она основывается на проблеме стратегий перевода, вопрос изучения которых, в свою очередь, до сих пор является открытым в теории перевода.

**Объектом** исследования являются сонеты У. Шекспира на английском и русском языках.

**Предметом** исследования выступают стратегии перевода поэтического текста с английского языка на русский.

**Цель** исследования состоит в сравнении стратегий перевода сонетов У. Шекспира с английского на русский язык, применяемых переводчиками разных эпох.

Поставленная цель конкретизирована в следующих **задачах**:

- 1) дать определение поэтического текста и сонета;
- 2) изучить стратегии, существующие для перевода поэтического текста;
- 3) провести предпереводческий и лингвостилистический анализ сонетов У. Шекспира;
- 4) проанализировать стратегии перевода сонетов У. Шекспира, применяемых переводчиками разных эпох.

**Материалом исследования** послужили сонеты У. Шекспира и тексты перевода, предоставленные переводчиками разных эпох (Н.В. Гербель, С.Я. Маршак, А. Финкель).

**Методы исследования:** метод анализа и синтеза, метод предпереводческого анализа, метод лингвостилистического анализа, сравнительно-сопоставительный метод.

**Теоретической базой** являются научные труды Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, Я.И. Рецкера, Ю.П. Солодуба и других лингвистов, изучающих

такие аспекты теории перевода, как переводческие стратегии и качество перевода.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что результаты исследования можно использовать в таких курсах, как «Теория перевода».

**Структура** работы включает введение, две главы, заключение и список литературы. Во введении обосновывается актуальность и новизна проводимого исследования, формулируются основные цели и задачи, определяются объект, предмет и методы исследования, указывается основная теоретическая база исследования.

В первой главе рассматриваются особенности и стратегии поэтического перевода, дается определение сонету и описываются отличительные черты сонетов У. Шекспира.

Во второй главе проводится лингвостилистический анализ выбранных сонетов У. Шекспира, а также на основе фактического материала проводится анализ стратегий перевода.

В заключении в виде выводов обобщаются основные результаты проводимого исследования.

Список литературы содержит 23 источника.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

## 1.1. Стратегия перевода поэтического текста

Перевод с одного языка на другой, как правило, ориентирован на иноязычный оригинал. Задача переводчика – максимально точно и полно передать средствами одного языка то, что ранее было выражено средствами другого языка (А.В. Федоров). Одним из наиболее сложных для перевода видов текста является поэтическое произведение. Помимо передачи основного смысла стихотворения от переводчика также требуется способность к написанию поэтических произведений, умение понять и точно передать идею произведения, а также владение различными средствами выразительности при переводе. Даже соблюдение всех установленных нормами перевода правил не гарантирует успешное создание аналога поэтического произведения на другом языке.

Перевод текста с сохранением его стихотворного размера называется эквиритмическим переводом. Для того чтобы качественно выполнить данный вид перевода, необходимо сохранить размер строки, рифму, смысл и стиль оригинала, что является достаточно сложной задачей для переводчика, особенно в области стилистической организации перевода [10, с. 122].

Переводы стихотворных произведений подразделяются на два вида:

1. Перестраивающий (содержание, форму).
2. Воссоздающий (с максимальной полнотой смысл оригинала).

Перестраивающий перевод представляет собой перестроенный текст с творческими дополнениями. Воссоздающий перевод предполагает под собой максимально полную передачу смысла и изобразительных средств оригинала [11, с. 48].

Английский язык отличается от других в первую очередь известной лаконичностью. Английские слова значительно короче французских или русских. По этой причине в английской поэзии преобладают мужские

рифмы. В связи с этим переводчику приходится искать альтернативные решения для перевода, нередко теряя значимые компоненты. Таким образом, один перевод отличается от другого не столько соответствием оригиналу, сколько количеством непереуведенного.

Естественно, что требования к переводам данной поэтической формы жестко регламентированы как по отношению к поэтической форме, так и по отношению к форме внешней. Но и на этом не кончаются трудности переводчиков.

Поэтический перевод, прежде всего, является разновидностью перевода, то есть представляет собой акт межкультурной коммуникации. Поэтический перевод является одним из видов художественных переводов. Наиболее точное определение поэтического перевода следующее: поэтическим переводом является перевод поэтического текста, созданного на одном языке, поэтическим текстом на другом языке. Таким образом, поэтический перевод – это создание нового поэтического произведения на другом языке, равного по концептуальной и эстетической информации произведению на языке оригинала [21, с. 153].

Поэтический перевод имеет ряд особенностей, отличающих его от других видов перевода. Следует рассмотреть их на каждом языковом уровне: фонетическом, лексическом и синтаксическом. Звуки в поэтическом языке являются упорядоченными и организованными. Каждое слово, написанное автором, несет в себе определенную лексическую ценность. Каждая единица лексики, которая имеет вещественное значение, является для поэта приёмом художественного воздействия. Язык определённой эпохи представляет ряд исторических и социальных напластований, имеющих разную ценность и обладающих разной художественной действенностью. Архаизмы, диалектизмы, просторечия, неологизмы используются автором в качестве художественного приёма. Также с художественной целью используются синтаксические конструкции в поэтических произведениях. Нарушение порядка слов считается закономерным [21, с. 163].

Поэзия характеризуется определённым ритмом, выраженным в законах стихосложения. Если сравнить поэтический перевод и прозаический, то отличительной чертой поэтического перевода можно отметить его относительно свободный характер. Строгая композиция, а также условность поэтической речи часто исключают возможность подобрать прямые соответствия, не только языковые, но и метрические. Также в процессе перевода одной из основных трудностей является рифма. Но этот аспект относится только к классическим стихотворениям. Современная поэзия четких правил не имеет. Ее отличительной чертой является полная свобода формы, основной акцент делается на смысле.

В переводе поэзии есть определенные трудности. Следует выделить самые основные:

1. Сохранение временной специфичности произведения.
2. Сохранение национальной специфики.
3. Решение относительно красоты и точности перевода [20, с. 68].

Время написания произведения накладывает на него определенный отпечаток, что обязательно должно отразиться при переводе. Перевод должен соответствовать запросам современного реципиента, однако, при этом, переводчик должен сохранить при переводе атмосферу времени, в котором было создано произведение, чтобы читатель мог прочувствовать ее. Таким образом, перед переводчиком встает непростая задача: сохранить атмосферу времени, при этом максимально приблизив произведение к читателю.

Вторая проблема связана с тем, что произведение отражает жизнь определенного народа, язык которого является основой произведения. Решение этой проблемы возможно только при условии соблюдения переводчиком национальной обусловленности [9, с. 20].

Последняя проблема является одной из наиболее частых в процессе перевода. Перед переводчиком всегда встает определенный выбор: максимально точно передать осуществить перевод или сделать его более



естественным. Данная проблема появляется в связи с тем, что перевод является отражением художественного содержания оригинала, только на другом языке. А значит, переводчику необходимо воссоздать и форму, и содержание [26, с. 84].

При переводе поэтического произведения невозможно сохранить все смысловые элементы, так как это ведет к изменениям в форме, которые в свою очередь несут потерю содержательной и эстетической ценности. В переводе первой необходимостью является воссоздание ритмической структуры, как основы поэтического смысла. Содержание не обязательно приносится в жертву для передачи формы, однако оно должно вписываться в рамки этой формы. Переводчику приходится постоянно решать проблему баланса относительно сохранения формы и содержания произведения [6, с. 12].

Для описания процесса перевода в современном переводоведении используется такое понятие как «стратегия перевода». Под стратегией перевода подразумевается некоторый алгоритм, осуществляемый переводчиком в процессе переводческой деятельности.

В.Н. Комиссаров в своей работе «Современное переводоведение» пишет, что «переводческая стратегия – это своеобразное переводческое мышление, которое лежит в основе действий переводчика» [9, с. 354].

Н.К. Гарбовский в своем пособии по теории перевода поясняет, что стратегия перевода – это своеобразная генеральная линия поведения переводчика, стратегия преобразования им исходного текста в виде «деформации» последнего, при решении вопроса о том, чем жертвовать [4, с. 506].

Для данного исследования было выбрано определение И.С. Алексеевой, так как оно наиболее полно отражает смысл данного понятия. И.С. Алексеева определяет переводческую стратегию как осознанно выбранный алгоритм действий при переводе одного конкретного текста, где

под переводческими действиями подразумевается совокупность всех возможных действий по осуществлению перевода [1, с. 271].

К настоящему времени ученые могут выделить лишь базовые элементы переводческой стратегии. Более подробная базовая модель стратегий перевода состоит из следующих этапов:

- подготовительный (к нему относится предпереводческий анализ),
- перевыражение (вариативный поиск средств перевода),
- анализ результатов перевода (подтверждающий анализ).

В свою очередь, на каждом из этих этапов действуют более частные переводческие стратегии (стратегия проб и ошибок, стратегия передачи временной дистанции, вероятностное прогнозирование, стратегия компенсирующих модификаций и др.) [4].

В теории перевода в сфере изучения переводческих стратегий особое внимание уделяется переводческим трансформациям, в связи с этим этап вариативного поиска, или собственно перевода, оказался наиболее изученным и разработанным в сравнении с остальными этапами.

Этап предпереводческого анализа оказывается в центре внимания только в конце XX века. Возросший интерес данному этапу перевода объясняется недостаточной разработанностью проблемы. Он определяется тем местом, какое занимает этап предпереводческого анализа в структуре переводческой деятельности. На этом этапе переводчиком формулируются принципы, определяющие как характер переводческих трансформаций, так и в целом результаты перевода [4, с. 556].

В процессе исследования стратегий перевода на этапе предпереводческого анализа особое внимание уделяется разработке такой проблемы, как понимание. В теории перевода понимание рассматривается одновременно как условие перевода и как его конечный результат, или, как «частный случай процессов и результатов смыслового восприятия текста и его оценки» [3, с. 12]. Одной из наиболее популярных методик, применяемых для углубления понимания при смысловой интерпретации текста в переводе

считается методика герменевтического анализа. Использование герменевтико-интерпретативного метода на этапе предпереводческого анализа дает возможность выделить наиболее важные части текста в смысловом отношении, а также проследить динамику смыслов в оригинальном тексте.

В XVIII-XIX веке переводчики могли творить «по вдохновению». Однако в XXI веке к переводчику начинают предъявлять требование аналитического мышления. Так, на этапе предпереводческого анализа переводчик должен четко различать доминантную информацию и информацию, нерелевантную для перевода [9, с. 121].

Стратегия перевода должна предусматривать то, что виды информации в оригинальном тексте вероятнее всего являются неравнозначными для перевода. Многие лингвисты предлагают различать информацию по ее коммуникативной ценности в переводе (уникальная, или ключевая, дополнительная, уточняющая, повторная, нулевая) [12, с. 78]. При достижении эквивалентных связей между текстами переводчик исходит из того, что значение целого является доминантным по отношению к значениям отдельных частей. По этой причине первоначальной задачей является воспроизведение смысла целого. Второстепенные и менее значимые виды информации могут быть опущены в процессе перевода. Выбор средств перевода всегда остается за переводчиком. Микростратегии, которые возникают на этапе преобразования текста, являются проявлением макростратегии (общего замысла) перевода [19, с. 84].

Смысл оригинала и смысл, существующий в сознании потенциальных реципиентов перевода, определяются путем смыслового анализа текста. Проблема относительно преодоления «дистанции смыслов» решается в зависимости от того, что именно представляется более важным – смыслы, репрезентированные в оригинале, или смыслы, обусловленные временными сдвигами в культуре. Общей стратегической установкой на передачу смыслов является микростратегии при передаче смысловых различий,

существующих между временем создания оригинала и временем его восприятия.

Одним из базовых принципов перевода является необходимость глубокого понимания текста подлинника: переводиться может лишь то, что доступно для понимания. Появление «темных мест» в тексте оригинала заставляет переводчика прибегать к комментариям для указания на трудности в понимании, или к опущениям в переводе, в том случае, если не нарушается смысловая целостность текста [14, с. 218].

На завершающем этапе производится правка текста перевода (устранение смысловых неточностей, стилистические поправки и т.д.). В рамках любой стратегии обязательным условием является не допустить появления так называемого «переводческого языка» (*translatese*). Он может возникнуть в результате интерференции со стороны языка-источника, или если переводчик старается как можно точнее передать формальное содержание оригинала («стратегия формы»).

Таким образом, перевод поэтических произведений является сложной задачей, поскольку требования к данным переводам являются жестко установленными в связи с такими особенностями как рифма и форма. Кроме того, специфика перевода поэтического текста заключается также в том, что поэтический текст наполнен средствами выразительности в большей степени, чем непоэтический текст. Таким образом, в процессе перевода переводчик должен учитывать в своей стратегии не только на форму и размер, но также на отражение в своих переводах стилистической выразительности произведений и значение каждого отдельного приема в оригинале. Кроме того, для эффективной стратегии перевода необходимо понимание основной идеи произведения. Переводчик проходит разные этапы понимания оригинала. На первом этапе он во всем полагается на автора, оригинал превращается в подстрочник. Переводчик связан идеями автора, его лексическим набором образов. Следующим этапом является осмысление художественного текста, более близкое знакомство с автором, выправление,

формирование каких-то определенных образов и понимание. Как только переводчик уловит ту суть, которая свяжет мысли автора с мыслями переводчика, наступит третий этап – переводчик максимально приближается к автору, теперь он свободен в передаче идей, интонаций, образов [4, с. 598].

## **1.2. Специфика шекспировского сонета**

Поскольку данная исследовательская работа направлена на выявление стратегий перевода поэтических произведений в форме сонета, необходимо дать определение формы сонет.

Основная особенность сонета как поэтической формы заключается в том, что он имеет определенную, строгую структуру. Первый катрен отражает основную тему стихотворения, представляя собой какое-то определенное утверждение. Второй катрен представляет собой опровержение или сомнение относительно утверждения, выраженного в первом. Таким образом, тема получает свое развитие. Терцет является объяснением противоречия, заключающемся во втором катрене, и намечает определенную развязку. Последний терцет отражает вывод по всему произведению, его суть. Основная мысль последнего терцета отражается, как правило, в заключительной строке. Структура сонета предполагает также эмоциональный перелом. В классическом сонете он приходится на переход от катренов к терцетам. Но в шекспировском сонете отражается в восьмой или тринадцатой строке [22, с. 26].

Существует несколько видов сонета в зависимости от структуры произведения: английский (шекспировский), французский и итальянский. Всего в сонете содержится 14 строк. Из них, как правило: два четверостишия (катрена), два трехстишия (терцета). Существует также определенные схемы рифмовки:

1. Схема рифмовки французского сонета: abbaabbaccdeed (или ccdede).
2. Схема рифмовки итальянского сонета: ababababcdcdcd (или cdecde).

3. Схема рифмовки английского сонета (шекспировского):  
ababdcdefefgg.

Шекспировский сонет состоит из 12 строк и завершающего двустишия, в котором отражена основная идея произведения, затрагивающая чувства и переживания автора. Шекспир использует пятистопный ямб; первые три четверостишия рифмуются перекрестной рифмой, а заключительный куплет – смежной. Благодаря этому последние две строчки, или так называемый «замок» сонета, подводят итог сказанному.

У шекспировского сонета есть черта, которая отличает его от всех остальных. Она состоит в напряженном драматизме каждого из сонетов. В каждом из них можно наблюдать определенный конфликт, который, как правило, находит свое решение или определенную развязку в последних двух строчках, в результате чего последние две строки обычно составляют законченную, меткую мысль, нередко переходящую в ряд крылатых выражений и афоризмов [32, с. 328].

В сонетах Шекспира, как и в классических итальянских сонетах, каждый сонет посвящен одной определенной теме. Первое четверостишие содержит тему, второе – развитие этой темы, третье – подводит к развязке, четвертое – содержит краткий вывод по всему содержанию. В некоторых случаях Шекспир нарушает данную композицию. Некоторые сонеты являются последовательным развитием одной и той же темы посредством огромного количества образов и сравнений, внесенных для того, чтобы как можно ярче и эмоциональнее выразить главную мысль [34, с. 118].

Сонеты Шекспира объединены в цикл, который составляет единую сюжетную линию. Сам цикл сонетов разделен на тематические группы, среди которых: посвященные Другу (1-126); посвященные Темной Леди (126–152); заключение (153–154), хотя споры относительно адресата сонетов ведутся и по сей день.

Сонеты У. Шекспира, в которых рассказывается о любви к смуглой леди, постепенно приобретают трагический оттенок. Последние сонеты с

невероятной искренностью повествуют об огромном духовном потрясении, которое является следствием переживания поэтом порочности своей возлюбленной. У. Шекспир оценивает любовь и дружбу, не оставляя места эгоистическому чувству ревности, которое основано на отношении к любимому человеку как к своей собственности. Однако это вовсе не значит, что любовь поэта является лишь переживанием безоблачных чувств. Когда У. Шекспир с горечью сознает, что его возлюбленная не принадлежит ему целиком, он говорит об этом с оттенком сдержанной, тихой скорби, которая углубляет и обогащает его любовь и делает ее еще более самоотверженной (сонеты 57, 58, 61). Эта скорбная интонация усиливается и сливается с нотами протеста лишь тогда, когда: поэт замечает в поведении возлюбленной черты порочности, угрожающей ее красоте и чести (сонеты 95, 96).

В своих сонетах автор показывает невероятное мастерство при передаче портретной характеристики, за счет большого количества средств выразительности. Описания удаются ему с яркой лаконичностью и образностью, что позволяет передать индивидуальность героев.

Хотя большинство сонетов посвящено решению этических проблем, в них постоянно проявляется интерес поэта к общественной жизни своей эпохи. Образы, входящие во многие сравнения, свидетельствуют о пристальном внимании, с которым У. Шекспир относится к многообразным явлениям окружающей его социальной действительности.

Наряду со взрывами трагического пафоса в сонетах звучит искреннее, подкрепленное мягким юмором сочувствие обычному человеку с его повседневными заботами. Это сочувствие находит отражение в образной системе шекспировских сонетов в виде мощного потока сравнений и метафор. Именно богатство образов, использованных в сонетах, объясняет неповторимое индивидуальное своеобразие каждого из стихотворений [15, с. 98].

Ко времени У. Шекспира поэтическая сфера была настолько богата, что всевозможные темы уже были описаны различными поэтами и

сонетистами до него. Таким образом, каждый поэт той эпохи знал, что исключительная оригинальность его произведения может быть достигнута отнюдь не его темой. Вариант был только один: подобрать разнообразные, всевозможные выразительные средства, образы и сравнения. Поэты эпохи Возрождения, в том числе У. Шекспир, стремились не создать что-то тематически новое, а описать то, что всем уже давно известно, но по-новому, так, чтобы описанное ранее зазвучало новыми красками, не вызывая никакого сравнения [22, с. 56].

«Я пишу так потому, что я пишу всегда об одном и том же, - о тебе и о любви», - объясняет Шекспир своему адресату. В своих сонетах У. Шекспир выработал собственный особый лирический метод – метод небывалой искренности и откровенности в изображении своего внутреннего мира. Этому методу были противопоказаны сложные словесные украшения, в создании которых соревновались другие авторы сонетов. Различные стилистические средства и приемы в сонетах Шекспира используются избирательно и в большинстве случаев действительно служат не украшателству, а раскрытию художественной истины [16, с. 73].

Шекспир использует огромное количество стилистических приемов и средств выразительности, среди которых метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения, метонимии и др. Наряду с устоявшимися сравнениями того времени (молодость сравнивается с весной, увядание – с осенью и т.д.), он вводит и другие, достаточно непоэтичные на первый взгляд.

Шекспир также вводит новые темы для своих произведений, обогащая традиционные формы стиха. С течением времени поэзия У. Шекспира все более утрачивает условность и искусственность, приближаясь к жизни, и особенно ясно мы видим это в метафорическом богатстве его сонетов [16, с. 108].

Английские поэты XVI в. использовали в своих произведениях большое количество эпитетов. Что касается поэзии У. Шекспира, если



сравнить ее с другими авторами того времени, можно сделать вывод, что он пользовался эпитетами довольно редко [10, с. 127].

Также открытым остается вопрос касательно адресата сонетов. В рамках эпохи Возрождения мужская дружба, которой посвящены первые 126 сонетов, является вполне естественной. Однако, достаточно трудно передать данную идею, не нарушив восприятия иноязычных читателей. Особенно это касается нашего времени. Вместе с тем адресат многих сонетов кажется весьма неопределенным.

Особую роль в поэтической речи У. Шекспира играет такой стилистический элемент как переносы. Их количество в пьесах У. Шекспира росло с годами, что в результате стало основанием для уточнения датировки его пьес; это было связано с тем, что У. Шекспир постепенно приходил к все большей свободе поэтической речи, ее грамматической «прозаизации». В сонетах переносы играют ту же роль, что и в пьесах; У. Шекспир поддерживает эмоциональное напряжение, продолжая предложение [5, с. 54].

Таким образом, специфика сонетов У. Шекспира заключается не только в структуре, которая подразумевает 14 строк и своеобразную схему рифмовки, но также в том, что поэт использует неординарные для своего времени образы и идеи. Данные образы и идеи отражаются автором через определенные средства выразительности, такие как метафоры, сравнения и др. Кроме того, особую выразительность создают устаревшие формы слов и инверсии.

### **Выводы по первой главе**

Стратегия перевода – это алгоритм действий переводчика в процессе работы над переводом. Стратегия перевода может включать в себя следующие этапы:

- подготовительный (к нему относится предпереводческий анализ),
- перевыражение (вариативный поиск средств перевода),
- анализ результатов перевода (подтверждающий анализ).

Поэтический перевод можно подразделить на два вида: перестраивающий и воссоздающий. Особенность поэтического перевода заключается в том, что переводчику необходимо передать не только содержание оригинала, но также форму и размер всего произведения. Кроме того, поэтические произведения отличаются особенной выразительностью за счет большого количества стилистических средств, таких как метафоры, эпитеты, персонификации, метонимии и др. Таким образом, при переводе поэтических произведений необходимо обращать внимание на многие факторы, отличающие поэтический текст от обычного текста и соответственно учитывать их при переводе.

Такая форма поэтического произведения как сонет содержит в себе 14 строк. Из них, как правило: два четверостишия (катрена), два трехстишия (терцета). Шекспировский сонет содержит в себе три катрена и заключительное двустишие, которое также имеет название «замок» сонета. В нем отражается заключение произведения, содержится определенный вывод. Для сонета также характерны определенные схемы рифмовки. Сонеты Шекспира имеют следующую схему рифмовки: *ababcdcdefefgg*.

Тематика сонетов У. Шекспира затрагивает вопросы дружбы и любви. Кроме того, в используемых автором образах прослеживается связь с социальным устройством того времени. В некоторых сонетах можно проследить отсылку к историческим событиям, в других же столкнуться с образами обычного человека и его повседневных забот. Данные образы считались нехарактерными для поэтических произведений того времени.

В результате изучения шекспировского сонета можно сделать вывод об использовании поэтом таких средств, как метафора, эпитеты, персонификация, сравнение, метонимия и др. Отдельное внимание было уделено вопросу адресности сонетов и игре слов, так как данные вопросы составляют особую трудность в процессе перевода.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СТРАТЕГИЙ ПЕРЕВОДА СОНЕТОВ У. ШЕКСПИРА С АНГЛИЙСКОГО НА РУССКИЙ ЯЗЫК

### 2.1. Лингвостилистический анализ сонетов У. Шекспира

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].

В сонете 33 говорится о том, что отношения поэта с Другом не так уж безоблачны. 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 «*rack*» 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

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. 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 vilest 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: *nay, writ*.

Далее рассмотрим сонет 99. 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 украла 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 116. 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, незыблемом, 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; remover – 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. Сравнительно-исторический анализ стратегий перевода сонетов У. Шекспира с английского на русский язык**

Рассмотрев стратегии перевода и особенности поэтического текста в форме сонета, а также проведя лингвостилистический анализ выбранных сонетов, следует приступить к сравнительно-историческому анализу.

Перевод сонетов Шекспира в России можно разделить на три временных отрезка: дореволюционный период (Н. Гербель, С. Ильин, М. Чайковский, А. Кремлев), советское время (Б.Л. Пастернак, С.Я. Маршак) и современные переводы 1990-2000 годов (С. Степанова, И. Фрадкина, А. Финкель).

В качестве практического материала взяты сонеты У. Шекспира № 33, 71, 95 и 116, написанные на английском языке, и их переводы, выполненные И. Гербелем, С. Маршаком и А. Финкелем.

Рассмотрим сонет 33 и отобранные для анализа переводы данного сонета. Для выражения метафоричности сонета все три переводчика используют определенный образ. Если в оригинале поэт сравнивает друга с солнцем, то в переводе Н. Гербель использует стилистическую замену и вводит образ Авроры, затем с помощью сравнения трансформирует эту метафору в «светило дня». За счет данных трансформаций усиливается экспрессивность всего перевода. С.Я. Маршак и А. Финкель в своем переводе сохраняют близость к метафоре оригинала, используя в основе то же сравнение с солнцем. Таким образом, в их переводе сохраняется образность и экспрессивность оригинала.

Словосочетание *«heavenly alchemy»* (небесная, священная алхимия) используется метафорически. Наиболее близким к оригиналу вариантом становится перевод Гербея *«алхимией небес»*. Переводчик сохраняет авторскую метафору, сохраняя, таким образом, и усиленную экспрессивность данных строк. Маршак переводит данное словосочетание глаголом *«золотит»*, раскрывая метафору без переноса ее в свой перевод. То же самое делает и Финкель: его вариант перевода данной метафоры совпадает с переводом Маршака. В результате того, что переводчики советского и

современного периодов отказываются от использования метафоры в данных строках, теряется экспрессивность катрена в целом.

Переводчики также по-разному отражают в своих переводах метафору, связанную со словом «*eye*». Так, Н. Гербель вовсе отказывается от употребления данного образа в своем переводе, в то время как С.Я. Маршак и А. Финкель выразили эту метафору с помощью персонификации, усилив при этом экспрессивность и сохранив образность. Так в переводе С.Я. Маршака солнечный восход ласкает горы *взором благосклонным*, а в переводе А. Финкеля солнце ласкает горы *взглядом царским*.

В тексте оригинала мы выделили использование персонификации. Следует рассмотреть, как данная особенность отражена в выбранных переводах. Глагол «*kiss*» Н. Гербелем опускается. С.Я. Маршак заменяет значение данного слова, но сохраняет элемент персонификации и переводит данное действие как «*улыбку шлет*», с помощью чего сохраняется экспрессивность данного выражения. А. Финкель же сохраняет и сам троп, и оригинальный образ и переводит данное как «*льнет поцелуем*». А. Финкелю удалось помимо сохранения персонификации использовать лексику возвышенного стиля, что также передает характер всего произведения и усиливает экспрессивность. Следующим глаголом, с помощью которого в оригинале осуществляется прием персонификации, является слово «*gild*». Н. Гербель опускает данный глагол, а прием осуществляется в переводе через метафору «*алхимия небес*», с помощью данных действий переводчик сохраняет экспрессивность всего произведения. С.Я. Маршак и А. Финкель переводят данный глагол дословно «*золотит*», сохраняя при этом авторскую персонификацию. Глагол «*permit*» также переводится дословно всеми тремя переводчиками, эффект персонификации сохраняется.

Далее следует рассмотреть инверсию в переводах сонета. Следует отметить, что каждый переводчик использует инверсию в равной степени с автором произведения по тем же причинам: сохранение стихотворного размера; сохранение экспрессивности произведения.

Далее рассмотрим перевод эпитетов: «*glorious morning*» в оригинале имеет дословный перевод «*великолепное утро*». Данное словосочетание с использованием эпитета по-разному трансформируется переводчиками: Н.В. Гербель переводит данное словосочетание как «*прекрасную Аврору*», используя прием стилистической замены и выражая оригинальный эпитет через метафору, таким образом усиливая экспрессивность данного словосочетания. С.Я. Маршак сохраняет эпитет и переводит данное словосочетание, как «*солнечный восход*», что по эмоциональному содержанию соответствует оригиналу. А. Финкель же вообще отказывается от использования эпитета, переводя это как «по утрам» и теряя при этом выразительность словосочетания. Следующее словосочетание, которое следует рассмотреть «*sovereign eye*». Н. Гербель переводит данное словосочетание как «*ласкающий взор*», меняя эпитет, в результате чего словосочетание полностью теряет свою коннотацию и экспрессивность. Маршак переводит данное словосочетание как «*взор благосклонный*». Такой перевод передает и коннотативную окраску оригинала, и возвышенный стиль произведения. А. Финкель же опять прибегает к более дословному варианту «*взглядом царским*», сохраняет и значение эпитета, и образность словосочетания. «*Celestial face*» - словосочетание возвышенного, поэтического стиля. Н. Гербель переводит как «небесное лицо», сохраняет эпитет и экспрессивность данного выражения, но не передает возвышенность стиля. Маршак подбирает равную по экспрессивности метафору «*светлый трон*». А. Финкель же сохраняет близость к оригиналу. Его вариант перевода «*лик божественный*». Как мы видим, ему максимально удалось сохранить особенности оригинала: использование эпитетов, слова возвышенного стиля. Кроме того, используя прием перестановки и помещая определяемое существительное перед прилагательным, он сохраняет форму и также подчеркивает поэтический стиль. «*Basest clouds*» все три переводчика переводят как «*тучи*», отказываясь от использования эпитета и передавая

таким образом денотативный смысл, но теряя коннотативный компонент и экспрессивность выражения.

Метонимия «*my brow*» опускается во всех трех переводах. Это можно объяснить тем, что данный стилистический прием является трудно передаваемым при переводе поэтических произведений, поскольку первоначальной задачей является сохранение формы произведения. Однако вместе с опущением данного стилистического приема теряется выразительность и экспрессивность данных строк.

Далее стоит обратить внимание на то, как сохраняется возвышенность стиля в каждом переводе. «*no whit disdaineth*» - являются словами возвышенного стиля. Н. Гербель переводит данное словосочетание как «не призираю», сохранив при этом стиль и значение словосочетания. С.Я.Маршаку тоже удалось выполнить поставленную задачу. А. Финкель же использовал прием антонимичного перевода, трансформировав данное словосочетание, в результате чего получилось «я его люблю», возвышенность утрачена. Таким образом, в переводе А. Финкеля теряется и экспрессивность произведения. Невозможно сохранить размер произведения, сохранив при этом также возвышенный стиль определенных компонентов. Именно поэтому нейтральное слово в переводе Н. Гербеля «*sun*» получает такой вариант перевода как «светило дня», а простое слово «*shine*» переводится как «озарять». Таким образом переводчик пытается компенсировать утраченную экспрессивность в одной части произведения за счет добавления возвышенной лексики в другой части произведения. С.Я. Маршак же вовсе отказывается от возвышенного стиля и использует в своем переводе только нейтральные компоненты. Именно по этой причине его переводы не в полной степени передают выразительность оригинальных текстов сонетов.

Восклицания «*But out! alack!*» Н. Гербелем передаются только в виде восклицательного знака в конце строки. А. Финкель переводит данный отрезок как «О, горе мне!», сохраняя таким образом экспрессивность

выражения. С.Я. Маршак вновь воздерживается от экспрессивности и никак не переводит данное словосочетание.

По результатам проведенного анализа можно сделать вывод о том, что наибольшей экспрессивностью и образностью отличаются переводы Н. Гербеля. С.Я. Маршак, наоборот, отказывается от чрезмерного употребления возвышенного стиля и экспрессивности. В его переводах преобладают метафоры, но по сравнению с переводами Н. Гербеля и А. Финкеля можно заметить недостаточность употребления средств выразительности. Переводы А. Финкеля сохраняют экспрессивность оригинала за счет использования большого количества средств выразительности и лексики возвышенного стиля. Временная специфика никак не отражена в переводах сонета. Что касается решения относительно красоты и точности перевода, Н. Гербель делает выбор в пользу красоты, отступая от оригинальной системы образов. Переводы С.Я. Маршака и А. Финкеля в равной степени передают красоту оригинала, а также образы и идеи автора. Все три переводчика сохраняют рифму и размер оригинала.

Далее перейдем к анализу переводов сонета 71. Рассмотрим, с помощью каких средств отражены метафоры в переводах произведения:

...«*hear the surly sullen bell*» - данная метафора не находит своего отражения в переводе Н. Гербеля, также как и в остальных переводах. Все три переводчика опустили имплицитный смысл данного словосочетания и перевели его как существительное с эпитетом: «*перезвон печальный*» Н. Гербель; «*звон церквей*» С.Я. Маршак и А. Финкель. Стоит отметить, что переводы С.Я. Маршака и А. Финкеля совпадают. Далее мы выделили метафору «*with vilest worms to dwell*». Н. Гербель сохраняет данную метафору, кроме того, добавляет дополнительный метафорический образ, который усиливает экспрессивность строк: «*На тир червей, под камень погребальный*». С.Я. Маршак также сохраняет авторскую метафору и степень экспрессивности оригинала: «*низший мир червей*». А. Финкель тоже справляется с поставленной задачей и передает авторскую метафору в своем

переводе: «в худший - мир червей». Таким образом, С.Я. Маршак и А.Финкель сохраняют выразительность оригинала, а Н.Гербелю удалось даже усилить степень экспрессивности. Следующая метафора: «*I (perhaps) compounded am with clay*» опускается во всех трех переводах, что можно объяснить стремлением переводчиков сохранить поэтический размер произведения. Метафора: «*after I am gone*» находит свое отражение только в переводе Н. Гербеля: «*когда умру я*». Он раскрывает смысл данной метафоры. Экспрессивность достигается за счет использования в данной строке инверсии. Остальные переводчики вновь отказываются от использования авторской метафоры для сохранения структуры произведения.

Далее стоит рассмотреть перевод эпитетов. Эпитеты в словосочетании «*surly sullen bells*» передаются переводчиками с равной степенью экспрессивности. Эпитет «*vile world*» Н. Гербель переводит как «низший мир», сохраняя авторский эпитет; С.Я. Маршак переводит данное словосочетание как «низкий свет», добавляя ему некоторое метафоричное значение и, таким образом, усиливая экспрессивность своего перевода; А. Финкель предлагает следующий вариант перевода «худой этот мирок», таким образом, с помощью метафоризации усиливая экспрессивность данного словосочетания. Следующий эпитет «*vildest worms*» также опускается всеми переводчиками. Экспрессивность данного эпитета передается с помощью метафоризации предыдущего «*vile world*». Следующий эпитет «*your sweet thoughts*» опускается во всех трех переводах. Эпитет в словосочетании «*my poor name*» Н. Гербель и А. Финкель опускают, оставляя только сам образ, и переводят данное как «имя». С.Я. Маршак вовсе отстывает от оригинала, сохраняя в своем переводе лишь основной смысл всего катрена.

Метонимия «*remember not /The hand that writ it*» находит свое отражение в переводах Н. Гербеля и С.Я. Маршака. А. Финкель раскрывает смысл данного средства и теряет при этом экспрессивность данных строк: «забудь о том, кто их писал любя».

Следующим важным средством выразительности является персонификация, обращенная к понятию «любовь»: «*let your love even with my life decay*». Н. Гербель сохраняет авторский прием: «*Любовь твоя пускай умрет со мной*», С.Я. Маршак добавляет к данному приему еще один образ и делает предложение восклицательным, усиливая при этом экспрессивность строк: «*Пускай замрут в один и тот же срок /Мое дыханье и твоя любовь!*», А. Финкель сохраняет авторский прием и использует инверсию, в результате чего экспрессивность строк усиливается: «*Пускай со мной умрет любовь твоя*».

Н. Гербель переводит строку «*If thinking on me then should make you woe*» как «*отуманить облик твой слезой*», используя вместо оригинального средства метафору и усиливая, таким образом, экспрессивность данной строки. С.Я. Маршак переводит данную строку «эхо этих строк/Меня напоминало вновь и вновь», также используя метафору в своем переводе и усиливая экспрессивность строк. А. Финкель отказывается от каких-либо средств выразительности при переводе данной строки, в результате чего теряет экспрессивность, выраженную в оригинале: «*чем огорчить тебя*».

В оригинале автор использует иронию «*wise world*». Данную иронию в своем переводе раскрывает Н.В. Гербель с помощью эпитета «*злой мир*». Таким образом, сохраняется экспрессивность строки в его переводе. С.Я. Маршак не передает данную иронию в своем переводе, но использует слова возвышенного стиля и инверсию, чтобы выразить экспрессивность: «*молва людская*». А. Финкель переводит данное словосочетание как «*свет*», используя метафору, которая в данном случае никак не передает экспрессивность оригинала.

Для передачи возвышенного стиля У. Шекспир использует архаичные конструкции. В переводах возвышенный стиль произведения передается с помощью соответствующей лексики, а также инверсии. Кроме того, инверсия используется для соответствия структуре и форме произведения.



Следует отметить, что адресат оригинала не сохраняется в переводе С.Я. Маршака. В переводе Н. Гербеля и А. Финкеля используются местоимения второго лица, таким образом, адресат остается неопределенным.

Таким образом, в результате анализа переводов данного сонета можно сделать вывод о том, что наибольшей образностью и выразительностью отличаются переводы Н. Гербеля. Для достижения данной цели переводчик использует дополнительные образы, сохраняет авторские средства выразительности, а также выражает некоторые эпитеты через метафоры. Переводы С.Я. Маршака являются наиболее отдаленными от оригинала, так как не в полной мере передают экспрессивность, за счет опущения многих средств выразительности. А. Финкель также теряет экспрессивность в результате опущения средств выразительности, однако сохраняет верность оригиналу в вопросе адресата.

Далее приступим к анализу переводов сонета 99. Как и во всех остальных сонетах, У. Шекспир использует большое количество метафор в оригинале. Посмотрим, как удалось передать это переводчикам в своих переводах. У Шекспира фиалка – *«милая воровка»*, в переводе С. Маршака фиалка *«лукавая»*, Н. Гербель избегает какого-либо метафорического эпитета и просто обращается к фиалке, используя местоимение *«ты»*, А. Финкель обращается к фиалке ласково – *«воровочка»*. Как видим, ни один из рассматриваемых переводов не передает шекспировскую метафору точно, но каждый переводчик проявляет индивидуальность и видит метафору по-своему. Коннотативная составляющая сохраняется во всех вариантах, также, как и экспрессивность данных строк.

Что касается персонификации, ее сохраняют все три переводчика: С.Я. Маршак – *«...каждый лепесток Свой бархат у тебя берет украдкой»*; Н. Гербель – *«...а пурпур на покров из вен моей прелестной...»*; А. Финкель – *«...а пурпур щек твоих - его взяла ты / У друга моего из алых жил!»*.

Экспрессивность и образность оригинала сохраняется во всех трех переводах.

Стоит также обратить внимание на то, как переводчики передают названия цветов, используемые Шекспиром в оригинале. Верность оригинальному тексту сохраняют переводы С. Маршака и А. Финкеля. Н. Гербель творчески переосмысляет оригинал сонета, заменяя экзотический цветок «майоран» на знакомый российскому читателю «мак». Возможно, это связано с тем, что автор перевода хотел сделать смысл сонета более понятным для российской культуры.

Еще одним элементом персонификации было выделено предложение *fearfully on thorns did stand*, в котором речь идет об испуганных розах. Н. Гербель сохраняет персонификацию и переводит данную фразу «они чуть рдели вокруг, не поднимая взгляда». С.Я. Маршак отказывается от употребления данного стилистического средства в своем переводе. А. Финкель, так же, как и Н. Гербель, оставляет прием персонификации в своем переводе: «заставил розу побледнеть испуг». Таким образом, С.Я. Маршак снова теряет выразительность своего перевода.

Далее рассмотрим эпитеты в переводах сонета. В оригинале использовано большое количество данных средств выразительности: *sweet thief*; *sweet that smells*; *soft cheek*; *vengeful canker*. Все они относятся к цветам.

«*Sweet that smell*» - «*сладостный аромат*» - в оригинале сонета превращается в «*запах сладкий*» в переводе С. Маршака, в «*аромат небесный*» в переводе Н. Гербея, просто в «*ароматы*» у А. Финкеля. В данном случае ближе всего к оригиналу оказался перевод С. Маршака. Наибольшая экспрессивность снова наблюдается в переводе Гербея. А. Финкель теряет эмоциональную составляющую данного словосочетания.

Н. Гербель переводит «*soft cheek*» как «*пурпур*», отказываясь от употребления эпитета и меняя значение оригинального словосочетания. С.Я. Маршак переводит данное словосочетание словом «*бархат*», так же, как и Н. Гербель, отказываясь от употребления эпитета, но более приближенно

передавая смысл оригинального высказывания. А. Финкель переводит данное словосочетание как «*пурпур щек*», также отказываясь от употребления эпитета и изменяя значение исходного словосочетания. Таким образом, экспрессивность данного словосочетания потеряна во всех трех вариантах перевода.

«*Vengeful canker*» - последняя строка второго катрена - во всех переводах сохраняет авторскую идею возмездия цветам, которые украли свою прелесть у возлюбленного, но каждый переводчик вновь использует разные лексические средства, чтобы передать авторский эпитет «*мстительный червяк*»: С. Маршак – «...*Но дерзкий вор возмездья не избег: / Его червяк съедает в наказанье.*»; Н. Гербель – «...*Тогда как червь, давно свой сдерживавший гнев / Уже точил ее, дождавшись расплаты.*»; А. Финкель - «...*Но червь в нее забрался глубоко / И до смерти источит в наказанье...*». Предельно просто передают данную мысль С. Маршак и А. Финкель: в их вариантах к «червям» не применяется никаких дополнительных эпитетов. В переводе Н. Гербеля «червь» олицетворён: он долго сдерживал гнев, дожидаясь расплаты. Таким образом, Н. Гербель усиливает экспрессивность данных строк в своем переводе.

Далее стоит рассмотреть то, как переводчики передали авторскую метонимию: *blushing shame* – *краснеющий стыд*; *white despair* – *бледное отчаяние*. Н. Гербель заменяет метонимию персонификацией, не теряя при этом экспрессивности: «*одна – пылая вся, другая – побледнев*». С.Я. Маршак заменяет метонимию эпитетами, которые также отражают цвет роз. Однако его вариант меньше передает экспрессивность данного предложения, нежели вариант Н. Гербеля: «*у белой розы – цвет твоей щеки, у красной розы – твой огонь румяный*». А. Финкель передает данный прием через персонификацию, но ему не удастся сохранить выразительность оригинала: «*заставил розу побледнеть испуг, другая покраснела от смущенья*».

Все три переводчика в равной степени используют инверсию как для экспрессивности, так и для сохранения поэтического размера.

Данный сонет интересен тем, что в нем 15 строк, хотя формой предусмотрено всего 14. Данную особенность в переводе удалось передать только А. Финкелю. В его переводе так же, как и в оригинале, 15 строк, в то время как в переводе Н. Гербеля и С.Я. Маршака, согласно строгой форме английского сонета, по 14 строк.

Интересно, что адресат сонета, который в оригинале обозначен как «*мой возлюбленный*» и «*мой друг*», неодинаков в разных переводах: С.Я. Маршак избегает прямого указания на принадлежность героя сонета к тому или иному полу, используя разные формы личного местоимения «*ты*» (твой, у тебя, твоего). Поэтому вариант сонета 99 в переводе С. Маршака может прославлять как мужчину, так и женщину; Н. Гербель превращает «*возлюбленного*» в «*мою прелестную*», переадресовывая сонет женщине; А. Финкель остается верен оригиналу, в его варианте адресат - «*милый*» и «*мой друг*» (соответственно).

Последнее двустишие в оригинале содержит художественное обобщение: прелесть черт друга лирического героя сравнивается с разными цветами и это объясняется тем, что все цветы обязаны своей красотой прекрасному юноше. И только перевод Н. Гербеля не соответствует данной мысли и упоминает лишь запах из уст прекрасного юноши, сравниваемый с благоуханием всех цветов мира.

Таким образом, как мы видим, больше всего проявляет экспрессивность и переосмысляет оригинал Н. Гербель. В своем подходе он делает выбор в пользу красоты произведения, отступая от первоначальных образов. Перевод С.Я. Маршака, оставаясь верным оригиналу, «сглаживает» некоторые его моменты, которые могли бы быть восприняты в нашей стране в середине 20 века неоднозначно: нежную любовь к другу, пурпур розы сравниваемый с цветом венозной крови. Таким образом, он также принимает решение в пользу красоты произведения. Также он не может передать временную специфику произведения, так как некоторые моменты, к примеру, адресат, могут быть неправильно восприняты читателями советского

периода. Переводы А. Финкеля по-своему интересны, однако не отличаются особенной образностью и выразительностью. В своей стратегии не принимает решение в пользу красоты произведения, кроме того, сохраняя адресность подлинника, он также передает временную специфику оригинала.

Все три переводчика поддерживают строгое соответствие рифме и форме оригинала.

Следующими выбранными для анализа переводами являются переводы сонета 116. Данный сонет не уступает всем остальным по своей метафоричности. Любовь уподобляется звезде, которая освещает путь человека; время уподобляется шуту.

«*It is the star to every wand'ring bark*» - все три переводчика сохраняют авторскую метафору и сравнивают любовь со звездой: «она – звезда в пути для всех плывущих в море» Н. Гербель; «Любовь – звезда, которую моряк определяет место в море» С.Я. Маршак; «Любовь – звезда» А. Финкель. Наименьшей образностью отличается перевод А. Финкеля. Экспрессивность оригинала сохранена во всех трех переводах

«*Love's not Time's fool*» - данная метафора по-разному отражена в переводах. Н. Гербель отказывается от употребления данного выразительного средства и переводит данное словосочетание как «любовь верна», в результате чего теряется образность строки. В переводе С.Я. Маршака данная метафора приобретает еще большую выразительность за счет перестановки членов предложения – «Любовь – не кукла жалкая в руках у времени», А. Финкель также сохраняет авторскую метафору «и не игрушка времени она». За счет инверсии сохраняется экспрессивность.

Важный элемент персонификации, присутствующий в оригинале, все переводчики отражают в своих переводах. Таким образом, раскрывается основная тематика сонета: «*love is not love which alters when it alteration find, Or bends with the remover to remove*» - «Любовь — уж не любовь, Когда меняет цвет в малейшем измененье И отлетает прочь при первом охлажденье.» Н. Гербель; «Может ли измена Любви безмерной положить

конец? Любовь не знает убыли и тлена.» С.Я. Маршак; «Нет для любви прощенья, Когда она покорна всем ветрам Иль отступает, видя наступленье.» А. Финкель. Наибольшее отступление от оригинала наблюдается в переводе С.Я. Маршака, за счет чего усиливается выразительность строк.

Сравнение любви с вечным понятием по-разному отражается переводчиками:

«*It is an ever-fixed mark*» - в переводе Н. Гербеля «крепкий столп», в переводе С.Я. Маршака «над бурей поднятый маяк», перевод А. Финкеля очень похож на перевод С.Я. Маршака «незыблемый маяк». Таким образом, оригинальное стилистическое средство отражено только в переводе Н. Гербеля. Остальные переводчики использовали метафору, с помощью которой добились дополнительной образности и выразительности данных строк.

Оригинальный текст сонетов содержит в себе большое количество эпитетов:

«*True minds*» - эпитет «*true*» переводится Н. Гербелем как «честные», С.Я. Маршак преобразует словосочетание целиком, заменяя его устойчивым выражением – «два сердца», благодаря чему словосочетание приобретает усиленную экспрессивность. А. Финкель переводит данное словосочетание точно так же, как С.Я. Маршак.

«*Wand'ring bark*» - эпитет «*wand'ring*», который имеет дословный перевод «блуждающий», отражен в переводах по-разному. Н. Гербель переводит данное словосочетание как «плывущих в море», что является наиболее близким к оригиналу значением. С.Я. Маршак отказывается от употребления эпитета, полностью изменяя предложение, в котором содержится данное словосочетание. А. Финкель тоже отказывается от использования в своем переводе эпитета. Его вариант перевода похож по своей образности с переводом С.Я. Маршака. Экспрессивность оригинальных строк выразил в своем переводе только Н. Гербель.

«*Rosy lips and cheeks*» - эпитет «*rosy*» имеет в дословном переводе значение «*цветущие*». Н. Гербель отказывается от данного эпитета, кроме того, вместо «*lips and cheeks*», в своем переводе он употребляет слово «*уста*», образность оригинала утеряна, но экспрессивность сохраняется. С.Я. Маршак заменяет эпитет «*rosy*» на существительное «*розы*», при этом предложение приобретает особую выразительность. А. Финкель вовсе отказывается от употребления эпитета, ничем его не заменяя в своем переводе.

«*Brief hours and weeks*» - эпитет «*brief*» в дословном переводе «*быстротекущие*» все три переводчика никак не отражают в своем переводе.

Метонимия «*true minds*» в самом начале сонета также отражается по-разному переводчиками. Н. Гербель переводит «*minds*» как «*души*», что является наиболее близким к оригиналу вариантом перевода. С.Я. Маршак и А. Финкель переводят данное слово одинаково – «*сердца*», сохраняя при этом выразительность и экспрессивность с помощью данного стилистического приема.

Повтор слова «*любовь*» встречается в переводе Н. Гербея и С.Я. Маршака. А. Финкель отказывается от многократного повтора этого слова. Таким образом, задумку и выразительность оригинального текста сохраняют только Н. Гербель и С.Я. Маршак.

Оригинал насыщен отрицательными конструкциями, которые передают настрой поэта относительно вопросов любви. Данную особенность передали все три переводчика, но в большей степени она отражена в переводе А. Финкеля. Таким образом, переводчик добивается усиленной выразительности в своем переводе и передает настрой автора произведения.

В оригинале автор использует большое количество придаточных предложений, не прерывая основную мысль. Данная особенность отражена только в переводе Н. Гербея. Переводы С.Я. Маршака и А. Финкеля составляют множество законченных предложений.

Как и в других переводах сонетов У. Шекспира, переводчиками используется инверсия для сохранения выразительности и формы сонета.

По результатам проведенного анализа можно сделать вывод, что наибольшей индивидуальностью обладают переводы Н. Гербеля. Переводы С.Я. Маршака и А. Финкеля имеют некоторые схожести. Это обуславливается тем, что переводы С.Я. Маршака были признаны наилучшими переводами сонетов. Вероятно, что А. Финкель прибегал к переводам С.Я. Маршака в процессе собственного перевода. Временная специфичность произведения сохраняется за счет устаревших форм и конструкций. В своих переводах ни один из трех переводчиков не использовали архаичные формы и конструкции, таким образом, временная специфичность произведения не передается в переводах. Однако все переводы сохраняют такую же схему рифмовки, как и оригинал. Национальная специфика также не передается в переводах. Кроме того, можно пронаблюдать некоторые различия относительно решений о красоте и точности перевода. Н. Гербель делает выбор в пользу красоты, теряя при переводе некоторые образы оригинала или заменяя их другими. С.Я. Маршак старается максимально приближенно передать образы оригинала, так же, как и А. Финкель.

Сравнительно-исторический анализ показал отличия и сходства стратегий перевода авторов разных времен. Среди них такие как: сохранение экспрессивности и формы за счет определенных средств выразительности, таких как метафоры, эпитеты, сравнения, метонимии и др.; передача оригинальных образов; решение относительно красоты и точности перевода; сохранение рифмы и формы оригинала.

Для стратегии перевода сонетов в дореволюционный период было характерно: индивидуальный подход и переосмысление каждого сонета; сохранение основной тематики произведения; сохранение и усиление экспрессивности за счет средств выразительности, используемых в оригинале, а также за счет замены средств выразительности; максимальное



соответствие идее автора и сохранение заявленных в оригинале образов и добавление новых, в связи с чем усиливается выразительность всего произведения; сохранение размера и возвышенного стиля. Переводы сонетов данного времени можно отнести к воссоздающим типам перевода поэтических произведений, так как они максимально точно передают стилистическую структуру оригинала.

Для стратегии перевода сонетов советского периода было характерно: подход к переводу исходя из требований культуры того времени, а именно отступление от оригинальной системы образов, в связи с чем меняется адресат сонетов, а также от стилистической структуры подлинника. Причиной данных отступлений является направленность перевода на реципиентов и соответствие культурным стандартам; сохранение экспрессивности за счет иных средств выразительности, например, выражение эпитетов с помощью метафор, а метафор с помощью персонификаций; сохранение возвышенного стиля за счет инверсий и лексики возвышенного стиля. Переводы сонетов данного времени также можно отнести к воссоздающему типу, поскольку переводчик полностью сохраняет оригинальную форму.

Для стратегии перевода сонетов современного периода характерно: отступление от стилистической структуры подлинника, сохранение экспрессивности и системы образов, сохранение возвышенного стиля за счет инверсий и лексики возвышенного стиля, сходство со стратегией советского периода. Данный тип перевода поэтических произведений также относится к воссоздающему типу.

Подводя общий итог практического исследования, можно сделать вывод о том, что в процессе развития переводов сонетов Шекспира в России прослеживается тенденция к отступлению от оригинальной системы образов в пользу сохранения поэтической формы и благозвучия, а также для усиления экспрессивности и выразительности. Первые переводы считаются не самыми удачными в связи с тем, что стратегия переводчика позволяла

серьезные отступления от оригинала. Однако в эпоху советских переводов прослеживается большее отступление от строгого соответствия образам, а переводы становятся менее экспрессивными, но более адаптированными под реципиентов того времени. Переходя к современным переводам, мы можем наблюдать некоторую схожесть с переводами советского времени, что лишает современные переводы некоторой оригинальности. Однако некоторое увеличение экспрессивности становится главным отличием их от переводов советского времени.

### **Выводы по второй главе**

В результате лингвостилистического анализа сонетов У. Шекспира были выявлены основные идеи выбранных сонетов, а также рассмотрены средства выразительности и структура сонетов. Сонет 33 У. Шекспира посвящен Другу. Автор использует метафоры, эпитеты, персонификацию и другие для того, чтобы сравнить свои отношения с Другом с солнцем. Сонет 71 насыщен метафорами и эпитетами, которые позволяют в полной мере раскрыть тему смерти. В сонете 99 основной идеей является сравнение красоты Друга и цветов. Данная идея выражена с помощью разнообразных стилистических средств, таких как метафоры, эпитеты, сравнения и другие. Кроме того, в данном сонете, в отличие от других, содержится не 14, а 15 строк. Сонет 116 посвящен теме любви. Отношение автора к данной теме выражается с помощью таких средств выразительности, как метафоры, эпитеты, персонификация и другие.

В ходе рассмотрения классификации переводов сонетов У. Шекспира в зависимости от времени создания было выделено три основных исторических отрезка, в которые производился перевод сонетов: дореволюционный, советский и современный периоды. Первые переводы считаются не самыми удачными в связи с тем, что стратегия переводчика

позволяла серьезные отступления от оригинала. Однако в эпоху советских переводов прослеживается большее отступление от строгого соответствия образам, а переводы становятся менее экспрессивными, но более адаптированными под реципиентов того времени. Переходя к современным переводам, мы можем наблюдать некоторую схожесть с переводами советского времени, что лишает современные переводы некоторой оригинальности. Однако некоторое увеличение экспрессивности становится главным отличием их от переводов советского времени.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стратегия перевода – это алгоритм действий переводчика в процессе осуществления переводческой деятельности. Стратегия перевода может подразделяться на три этапа: подготовительный, перевыражение, анализ результатов перевода. Перевод поэтических текстов может подразделяться на два вида: перестраивающий и воссоздающий. Перестраивающий тип перевода заключается в том, что переводчик меняет структуру и форму произведения, добавляя при этом какие-либо творческие элементы. Воссоздающий отличается тем, что переводчик сохраняет форму и максимальную близость к содержанию оригинала. Специфика перевода поэтических текстов заключается в том, что переводчик должен учитывать рифму и форму оригинала, а также обращать внимание на систему образов и средства выразительности, используемые в оригинале.

Сонет – это твердая поэтическая форма, которая отличается определенной структурой и схемой рифмовки. Кроме того, сонет содержит в себе размышления поэта относительно какой-либо определенной темы. Лингвостилистический анализ сонетов показывает, что У. Шекспир использует в своих сонетах такие стилистические средства, как метафоры, эпитеты, сравнения, метонимии, а также слова возвышенного стиля. Кроме того, тексты его сонетов насыщены устаревшими формами слов и архаичными конструкциями. Основными темами его сонетов являются темы дружбы и любви. Однако в некоторых его сонетах можно встретить также отсылку к социальным проблемам того времени, а также к образу обычного человека.

Переводы сонетов производились в дореволюционный, советский и современный периоды. Для анализа были отобраны переводы, представленные переводчиками Н.В. Гербелем, С.Я. Маршаком и А. Финкелем.

Сравнительно-исторический анализ переводов сонетов показывает, что стратегия переводчиков дореволюционного времени отличается сохранением

наибольшей индивидуальности и экспрессивности в переводе. Стратегия перевода сонетов советского времени больше нацелена на восприятие реципиента, в связи с чем, меньше сохраняется экспрессивность и допускается некоторое отступление от авторской системы образов и стилистической структуры. Современная стратегия перевода сонетов во многом похожа со стратегией советского времени, в связи с чем наблюдается схожесть в системе образов, а также потеря экспрессивности по сравнению с переводами дореволюционного периода. Кроме того, анализ позволяет сделать вывод, что переводы сонетов У. Шекспира относятся к воссоздающим видам переводов поэтических текстов, так как в переводах полностью сохраняется размер и основная идея оригинала.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М : Издательский центр «Академия», 2012. 368 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. 9-е изд. М. : Издательство «Флинта» : Наука, 2009. 384 с.
3. Базылев В.Н., Сорокин Ю.А. Интерпретативное переводоведение: пропедевтический курс : учебное пособие. Ульяновск : УлГУ, 2000. 134 с.
4. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М. : Издательство Московского университета, 2007. 544 с.
5. Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира - переводы Маршака // Вопросы литературы. 1969. № 2. С.100-112.
6. Гончар Н. Г. Асимметрия в переводе художественного текста : этнолингвокультурный аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2009. 21 с.
7. Гуревич В.В. English Stylistics. Стилистика английского языка : учеб. пособие. 3-е изд. М. : Издательство «Флинта» : Издательство «Наука», 2008. 67 с.
8. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса : учебное пособие. Изд. 2-е, испр. М. : Издательская группа «Едиториал УРСС», 2004. 208 с.
9. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение : учеб. пособие. М. : Издательство «ЭТС», 2002. 424 с.
10. Кузнецов А.Ю. Лирическое стихотворение и его перевод (от теории к практике лингвопоэтического исследования) // Вопросы филологии. 2004. №1. С. 33-40.
11. Латышев Л.К. Эквивалентность перевода и способы её достижения. М. : Издательство «Международные отношения», 1981. 248 с.
12. Левицкая Т. Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М. : Изд-во лит-ры на иностр. яз, 1963. 263 с.

13. Лозинский М.Л. Багровое светило. М. : Издательство «Прогресс», 1974. 216 с.
14. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М. : Воениздат, 1980. 237 с.
15. Новикова В.П. Метафорические модели смыслообразования поэзии романтизма. Челябинск, 2002. 167 с.
16. Оськин И. Сонеты В. Шекспира. Переводы и переводчики. М. : Издательство «Дружба народов», 2004. 160 с.
17. Пакулова Ю.В. Способы достижения эквивалентности в различных переводах сонетов Шекспира (на основе сонета №90) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. С. 194-198.
18. Панкова Т.Н. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира носителей английского языка / Т.Н. Панкова // Вестник ВГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 1. С. 38-40.
19. Рецкер Я.И. Пособие по переводу с английского языка на русский язык. М. : Издательство «Просвещение», 1982. 216 с.
20. Ривлина А.А., Андреюк И.А. Основные трудности перевода с английского языка на русский и с русского на английский : учебное пособие. Благовещенск : Издательство «БГПУ», 2002. 144 с.
21. Соколова Л.А. Грамматические трудности перевода с английского на русский. М. : Издательство «Высшая школа», 2009. 204 с.
22. Швейцер А.Д. Глазами переводчика. М. : Р.Валент, 2012. 132 с.

#### **Источники иллюстративного материала**

23. Shakespeare W. The Poems and Sonnets of William Shakespeare. Ware : Wordsworth Edition Ltd, 1994. 197 p.