**Министерство образования Российской Федерации**

**Иркутский государственный лингвистический университет**

**Кафедра перевода, переводоведения**

**и межкультурной коммуникации**

**Способы выравнивания когнитивного диссонанса**

**в переводе поэтических произведений**

**(на материале сонетов Шекспира)**

**Дипломная работа**

Выполнила:

студентка факультета

заочного обучения

отделение английского языка Ивлева О.Г.

Научный руководитель:

Куницына Е.Ю.,

Канд.филол.наук

К защите допускаю:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Дата\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Декан факультета

заочного обучения Торунова Н.И.

канд.пед.наук, доцент К защите допускаю:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

# Дата\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Зав.кафедрой перевода Каплуненко А.М.

д.ф.н., профессор

**Иркутск**

**2003**

Оглавление

Оглавление 2

Введение 4

Глава 1. Проблема когнитивного диссонанса при переводе персонального дискурса 6

I.1. Дискурсивные принципы понимания текста 6

I.1.1. Понятия дискурса 6

I.1.2. Типология дискурса 7

I.1.3. Аспекты теории эквивалентности. Взаимоотношение понятий эквивалентности и адекватности перевода 7

I.2. Когнитивный диссонанс как проблема перевода 11

I.2.1. Понятие когнитивного диссонанса 11

I.2.2. Причины когнитивного диссонанса 12

I.2.3. Роль когнитивного диссонанса в переводческой деятельности 12

1.2.4. Уровни когнитивного диссонанса в деятельности переводчика 13

1.3. Поэтический дискурс как разновидность персонального дискурса 17

I.3.1. Особенности поэтического дискурса 17

I.3.2. Характеристика сонета как жанра 20

I.3.3. Особенности сонетов Шекспира 21

I.4 Способы уменьшения когнитивного диссонанса при переводе поэтических произведений 25

Глава II. Когнитивный диссонанс и способы его уменьшения в переводческой практике 30

II. 1. Особенности переводов 116-го сонета Шекспира 30

II.1.1. Коммуникативное намерение и особенности языка и стиля Шекспира в 116-ом сонете 30

II.1.2. Способы достижения функциональной эквивалентности в переводах 116-го сонета Шекспира 32

II.1.3. Трансформации для уменьшения когнитивного диссонанса 37

II. 2. Особенности переводов 74-го сонета Шекспира 41

II.2.1. Коммуникативное намерение автора текста оригинала Особенности языка и стиля 41

II.2.2. Способы достижения функциональной эквивалентности 44

при переводе 74-го сонета (перевод Б. Кушнера) 44

II.2.3. Методы уменьшения когнитивного диссонанса при переводе Б. Пастернака 49

II.2.4. Шаги для уменьшения когнитивного диссонанса в переводе С.Я. Маршака 51

II. 3. Особенности переводов 73-го сонета Шекспира 55

II.3.1. Коммуникативное намерение и особенности языка и стиля Шекспира в 73-ем сонете 55

II.3.2. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе Н. Гербеля 59

II.3.3. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе С. Ильина 63

II.3.4. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе В.Я. Брюсова 67

Выводы по главе 73

Заключение 74

Библиография 77

Приложения: 81

Введение

В теории перевода проблемами перевода поэтических произведений занимались многие лингвисты, языковеды, переводчики, выдающиеся писатели и поэты. Теоретические аспекты поэтического перевода рассматривались Л.С. Бархударовым, С.Ф.Гончаренко, Ю.Н. Карауловым, А.В. Федоровым. Все они отмечают особую специфику поэтических произведений, которая во многом затрудняет работу переводчика. Десятки дискуссий разворачиваются о том, сохранять ли форму произведения или передавать музыку стиха и настроения героев.

Эти вопросы возникают и при переводе сонетов Шекспира. Более двухсот лет существует шекспирология. За это время предложено огромное количество различных толкований отдельных слов, но Шекспир до сих пор является самым «неясным» из писателей своего времени. Шекспир использовал язык своего времени с такой творческой силой, что даже ранний немецкий классицизм и молодой Гете не могли еще выразить того, что сказал Шекспир.

Актуальность данной работы определяется непреходящим характером ценности языка Шекспира. Полным звоном продолжают звенеть его слова. Маяковский написал несколько строчек о силе поэзии, о стихах, побеждающих время.

Но слово мчится, подтянув подпруги,

Звенят века, и подползают поезда

Лизать поэзии мозолистые руки.

Поэзия Шекспира делает людей лучше и чище.[23]

Научная новизна состоит в том, что перевод поэтических произведений будет рассматриваться с позиции новейших лингвистических теорий, с позиции дискурса, кроме того, переводческий процесс рассматривается с позиции когнитивного диссонанса.

Цель исследования – изучить способы выравнивания когнитивного диссонанса в переводе поэтических произведений,

Объект исследования – поэтический перевод.

Предмет исследования – сонеты Шекспира.

Задачи исследования – 1) На основании современных теорий изучить способы достижения эквивалентности при переводе поэзии.

2) Выявить какого уровня когнитивного диссонанса достигли переводчики при переводе сонетов Шекспира, какие методы оказались более результативными.

Методы исследования: теоретический анализ литературы, критический анализ переводов сонетов Шекспира.

Теоретическая значимость – теоретический анализ позволяет нам систематизировать некоторые аспекты проблемы поэтического перевода.

Практическая ценность заключается в том, что данное исследование может быть использовано студентами, занимающимися проблемами поэтического перевода.

Глава 1. Проблема когнитивного диссонанса при переводе персонального дискурса

I.1. Дискурсивные принципы понимания текста

I.1.1. Понятия дискурса

Перевод имеет дело с каким-либо текстом, он является предметом научного анализа. Неотъемлемая часть перевода текста - это анализ дискурса.

Дискурс – связанный текст в совокупности с экстра–лингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания. Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь». Дискурс включает паралингвистическое сопровождение речи (мимику, жесты), выполняющие следующие основные функции, диктуемые структурой дискурса: ритмическую, референтную, связывающие слова с предметной областью приложения языка, семантическую, эмоционально – оценочную, функцию воздействия на собеседника, то есть иллокутивную силу.[28]

Текст рассматривается с нескольких сторон: синтаксической, семантической и прагматической. Когда рассматривают прагматическую сторону, говорят о дискурсе. Для переводчика текст – информация, которую нужно донести до другого коммуниканта. Таким образом, прагматика становится одним из важнейших факторов, которые необходимо учитывать.

Г.Д. Воскобойник [11, с.9] отмечает, что существует множество подходов к дискурсу в современной лингвистике, но при всех различиях можно выделить три его стороны. М.А.К. Хэллидей называет их «поле» («тема»), «участники» («коммуниканты») и «способ выражения» («регистр»). Поле и участники приоритетны для переводчика – они-то и обусловливают прагматическую доминанту профессиональной деятельности, хотя способ выражения также немаловажен для отдельных типов текста.

I.1.2. Типология дискурса

Различают два типа дискурса: институциональный и персональный. Институциональный дискурс составляют тексты, максимально отчужденные от Я-интенции автора – научные статьи, законодательные акты. Персональный дискурс восходит к выраженным Я- интенциям автора – поэтическое произведение, исповедь, разговор. Когда речь идет о переводе институционального дискурса, говорят об «эквивалентности». Соответственно, «адекватность» предпочитают, имея дело с персональным дискурсом.

Институциональные и персональные дискурсы образуют сложные смешанные формы. Например, личное письмо явно можно отнести к персональному дискурсу, но в этом письме может встретиться какое-нибудь научное описание – устройство радиоприемника, к примеру. Значит, мы можем говорить об институциональном дискурсе. Насколько трудно установить границы между отдельными разновидностями институционального и персонального дискурсов, настолько трудно обнаружить систему в использовании терминов «эквивалентность», «адекватность». (Воскобойник Г.Д., 2002).

Таким образом, границы между институциональным и персональным дискурсом размыты, а значит и границы между эквивалентностью и адекватностью весьма несущественны. Впрочем, посмотрим, какого мнения по этому поводу придерживаются разные школы перевода.

I.1.3. Аспекты теории эквивалентности. Взаимоотношение понятий эквивалентности и адекватности перевода

Для общей теории перевода базовыми являются понятия эквивалентности и адекватности - понятия, ориентированные на структуралистскую и поструктуралистскую идеологию языка. Эти идеологии предполагают анализ двух языков – языка источника и языка перевода – и их сравнение. (Воскобойник Г.Д., 2001).

В истории перевода проблема эквивалентности рассматривалась по разному. Найда Ю.Я. в своей книге «К науке переводить» [30, с.115] говорит о том, что нельзя рассматривать принципы соответствий при переводе, не признавая, что существует множество различных типов перевода. Различая в видах перевода можно объяснить тремя основными факторами: 1) характер сообщения; 2) намерение автора; 3) тип аудитории. Существует два основных типа эквивалентности: формальная и динамическая. При соблюдении формальной эквивалентности внимание концентрируется на самом сообщении. При таком переводе необходимо переводить поэзию поэзией, предложение – предложением. С позиций такой формальной ориентации необходимо стремиться к тому, чтобы сообщение на языке перевода как можно ближе соответствовало различным элементам языка источника. Это означает, что сообщение на культурном уровне языка перевода постоянно сравнивается с сообщением на культурном фоне языка оригинала, с целью определить критерий точности и правильности. При таком виде перевода переводчик пытается буквально воспроизвести форму и содержание.

Перевод, цель которого создать не формальную, а динамическую эквивалентность, базируется на «принципе эквивалентного эффекта». При таком переводе стремятся создать динамическую связь между сообщением и получателем на языке перевода, которая была бы такой же, как связь, существующая между сообщением и получателем на языке оригинала. Это естественность способов выражения.

В.С.Виноградов [9, с.18] считает, что эквивалентность перевода подлиннику всегда понятие относительное. Степень сближения с оригиналом зависит от многих факторов – от мастерства переводчика, от особенностей сопоставления языков и культур, характера переводимых текстов.

Эквивалентность – сохранение относительного равенства смысловой, семантической, стилистической и функциональной – коммуникативной информации.

Перевод, осуществляемый на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания при соблюдении норм ПЯ, является переводом эквивалентным. Это определение дает Л.С. Бархударов [6, с.186].

Адекватный перевод обеспечивает прагматические задачи на максимально возможном уровне эквивалентности, не допуская нарушения норм и узуса ПЯ, соблюдая жанрово-стилистические требования и соответствуя конвенциональной норме перевода [24, с.246].

Классическое определение адекватного перевода заключается в том, что адекватным считается семантически и прагматически эквивалентный перевод. Т.о., адекватный перевод шире эквивалентного.

В стихотворном тексте особые законы эквивалентности оригиналу. Перевод может лишь бесконечно сближаться с подлинником. И не более. Потому что у художественного перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой среде, отличающейся от среды подлинника. (В.С. Виноградов, 2001).

Считается, что лучшим поэтическим переводом является тот, который более всего близок к оригиналу. При этом под близостью понимается не текстуальное соответствие, а некая «художественная адекватность». Что это такое? С.Ф. Гончаренко [14, с.81] предполагает, что сюда следует отнести стилевые особенности оригинала и его собственно стихотворные характеристики (размер и рифму). Понятие художественной адекватности должно включать в себя и адекватность соотношений между оригиналом и поэтической традицией его языка и переводом и традицией языка на выходе.

Условию эквивалентности текстов подчинена конечная цель перевода в концепции Дж. Кэтфорда. Эквивалентом можно считать постоянное равнозначное соответствие, не зависящее от контекста. Дж. Кэтфорд предлагает вместо «перевода» термин «передача», он отрицает понятие эквивалентности как возможности воссоздания значения слова исходного языка средствами переводящего языка. Но отсутствие эквивалента, то есть постоянного и равнозначного соответствия, отнюдь не мешает адекватной передаче содержания высказывания другим способом, а именно вариантным соответствием. Вариантные соответствия устанавливаются между словами в том случае, когда в языке перевода существует несколько слов для передачи одного и того же значения исходного слова. Не подлежит сомнению, что в английском языке слово justice не является многозначным. Однако при переводе на русский неизбежно приходится выбирать одно из трех вариантных соответствий: справедливость, правосудие, юстиция (Я.И. Рецкер, 1974).

Термины «эквивалентность», «адекватность» рассматриваются в научных теориях в зависимости от особенностей текстов, с которыми переводчик имеет дело. «Эквивалентность» явно апеллирует к количественной, в то время как «адекватность» - к качественной оценке наблюдателя. «Эквивалентность» оценивает перевод по пропозиции, логико-семантическому содержанию, «адекватность» - по иллокутивной цели, по экспрессивной функции. Интенция эквивалентности – «соответствовать структуре», а интенция адекватности – «соответствовать цели». За терминами «эквивалентность» и «адекватность» раскрывается серьезная, фундаментальная проблема современного переводоведения. Фактически это – вечный поиск межъязыкового тождества. В поисках тождества исследователи перевода исходят либо из интенции «соответствовать структуре», либо «соответствовать цели».

Если опираются на понятие эквивалентности, то сущность текста выражают базовой метафорой «текст – это система». «Адекватность» обычно вводит в когнитивное пространство, определенное концептуальной метафорой «текст – живой организм». (Г.Д. Воскобойник, 2002)

В этой точке исследования целесообразно перейти к исследованию особенностей когнитивного диссонанса, чтобы определить границы эквивалентности, адекватности с позиции этой теории. Также важно определить, какой термин предпочтительней эквивалентность или адекватность при переводе поэтического текста.

I.2. Когнитивный диссонанс как проблема перевода

I.2.1. Понятие когнитивного диссонанса

Эта глава будет посвящена проблемам когнитивного диссонанса, разрабатываемым Г.Д.Воскобойником. [10, 11].

Ученые отмечают, что в наши дни наблюдаются тенденции, когда речемыслительные процедуры выходят из условий лингвистического исследования и пользуются аппаратами психологии и психолингвистики. Возникает трудность междисциплинарных отношений; она преодолевается в результате когнитивной идеологии. Переводчик – практик решает проблемы с точки зрения когнитивной лингвистики.

Основателем теории когнитивного диссонанса считается американский психолог Л. Фестингер. Основой теории когнитивного диссонанса является несоответствия в системе знаний, что ведет к появлению психологического дискомфорта. Это несоответствие и называется диссонанс. Например, человек может осознавать вред курения, но продолжать курить. Привычку курить человек согласует со своими убеждениями: если он бросит курить, он может прибавить в весе. Но люди не всегда успешны в попытке рационализации своего поведения – здесь и возникает противоречие, а это ведет к диссонансу. Поскольку стремление к уменьшению когнитивного диссонанса – это базовый процесс, свойственный человеку, не удивительно, что проявления этого процесса могут наблюдаться в широком диапазоне. (Л. Фестингер, 2000).

I.2.2. Причины когнитивного диссонанса

Перевод уже по роду своей деятельности находится в состоянии когнитивного диссонанса. Знания о расхождениях между ИЯ и ПЯ – это только одна разновидность когнитивного диссонанса. Существуют другие формы, устранения или смягчения которых является одной из главных задач переводческой деятельности. (Воскобойник Г.Д. , 2001).

В целом когнитивный диссонанс возникает в точке, в которой, переводчик должен соединить значение и выражение, пропозицию и иллокуцию. Для институционального и персонального дискурса взаимодействие значения и выражения будут определяться противоположными формулами. В институциональном дискурсе значение, то есть структурно выраженная компонента, является постоянной величиной. Так, текст юридического документа может готовить один эксперт, группа или большой коллектив, но все различия в выражении будут приводится к единой структуре значения. У персонального дискурса всегда один автор, выражения которого – константа, определяющая значение. (Воскобойник Г.Д., 2002).

I.2.3. Роль когнитивного диссонанса в переводческой деятельности

Когнитивный подход к теории перевода требует особых идеологических оснований. Признание важности когнитивных элементов заставляет по-другому взглянуть на технологию перевода и прежде всего на фигуру переводчика, то есть на саму процедуру перехода информации от говорящего к наблюдателю. Когнитивные процессы при переводе усложняются, ведь между говорящим и наблюдателем появляется дополнительный когнитивный элемент – переводчик. Он является уникальной фигурой в коммуникации. В стандартной интерпретации его нельзя рассматривать ни в качестве наблюдателя, ни в качестве говорящего. Переводчик осуществляет этап перехода от источника к переводу.

Когнитивный диссонанс свойствен переводческой рефлексии самостоятельной или направляемой – на всех уровнях переводческой компетенции. На начальных этапах переводческой деятельности когнитивный диссонанс осознается переводчиком как ограниченное понимание дискурса, которому принадлежит переводимый текст. Без постоянного когнитивного диссонанса профессиональный рост переводчика едва ли возможен.

Г.Д. Воскобойник [11, с.14] формулирует определение когнитивного диссонанса в переводческой деятельности: когнитивный диссонанс – это осознание ограничений в выборе средств ПЯ, необходимых для выполнения одной из двух ключевых интенций переводческой деятельности (либо «соответствовать структуре», либо «соответствовать цели») по совокупным параметрам дискурсов ИЯ и ПЯ.

1.2.4. Уровни когнитивного диссонанса в деятельности переводчика

Г.Д.Воскобойник [10] выделяет разновидности когнитивного диссонанса. Это аксиологический диссонанс, информационно-психологический, личное отношение переводчика к человеку, к идее, самооценка переводчиком собственной профессиональной деятельности, диссонанс вероятностных ожиданий – это несовпадение тезаурусов, ‘’экстренный’ когнитивный диссонанс .

Все диссонантные отношения имеют различную силу и интенсивность. Фактор, определяющий степень диссонанса – это характеристики тех элементов, между которыми возникает диссонантные отношения. Чем более значимы элементы для индивида, тем больше степень диссонантного отношения между ними. (Л. Фестингер, 2000).

Г.Д. Воскобойник [11, с.16-27] рассматривает разновидности когнитивного диссонанса как диалектическое взаимодействие трех сторон вербальной коммуникации: системы (языка), текста (речи), речевой деятельности (дискурс). Он выделяет несколько уровней когнитивного диссонанса.

1-ый уровень когнитивного диссонанса.

Если текст ИЯ принадлежит персональному дискурсу, то есть ориентирует на следование интенции «соответствовать цели», то при переводе поэтического текста на первом уровне когнитивного диссонанса текст перевода далек от оригинала. Зато передается настроение (дух), тональность (атмосфера) эмоциональность целого. На первом уровне переводческой компетенции диссонансы возникают в когнитивном пространстве «дискурс ИЯ – дискурс ПЯ». Обладание анализом дискурса в целях профессиональной переводческой работы – диалектический познавательный процесс, следующий законам расширения первоначального контекста интерпретации. Представление о целостности на уровне концептуальной метафоры «текст есть живой организм», не сопряженное с проработкой его отдельных частей, чревато ошибками интерпретации. Переводчик еще не готов к аналитической работе. Интенция «соответствовать цели» ориентирует переводчика на завершенность интерпретации, ибо цель такого персонального дискурса как поэтический текст воплощается в единообразной субстанции уже в силу единичности уникальности автора. Такова типичная ситуация когнитивного диссонанса первого уровня. Она же обуславливает вольный характер перевода, ибо не обязывает «наивного» переводчика ничем, кроме того, что осознавать «дух» и «атмосферу».

2-ой уровень когнитивного диссонанса.

Здесь возникает попытка переводчика соотнести часть и целое. На этом уровне переводчики могут принять решение, например, проконсультироваться у автора оригинального текста. Это разновидность работы с дискурсом, не текстом, ибо в результате расширяется контекст интерпретации содержания. Есть и более сложный и трудоемкий путь к выравниванию когнитивного диссонанса, к которому вынужден прибегать переводчик, если автор не доступен. Высокопрофессиональный переводчик связал бы текст с реалиями, а чтение специальной литературы позволило бы узнать об этих реалиях.

Самое знаменательное различие между первым и вторым уровнем когнитивного диссонанса заключается в том, что у переводчика нет наивного понимания концептуальной метафоры «Текст есть живой организм».

Г.Д.Воскобойник отмечает, что итоги работы с персональным дискурсом показывают, насколько более сложным представляется последний переводчикам, достигшим второго уровня. Центральным вопросом для переводчиков этого уровня является вопрос о завершенном смысле текста. Они ищут завершенность на пути соотношения части и целого. Эта работа над текстом включает элементы анализа, свидетельствующие об альтернативном включении интенции «соответствовать структуре».

Диссонанс второго уровня формируется преимущественно в когнитивном пространстве «(дискурс (текст)) ИЯ – (дискурс (текст)) ПЯ».

Однако при переводе персонального дискурса обращаются к концептам духа и атмосферы на более высоком, более осознанном уровне когнитивного диссонанса.

3-ий уровень когнитивного диссонанса.

Характерно формирование диссонансов в полном когнитивном пространстве. Для переводчиков персонального дискурса действительна формула «дискурс (текст((система))) ИЯ – (дискурс(текст((система))) ПЯ.

В смысле диалектической многосложности работа высокопрофессионального переводчика над персональным дискурсом – особенно над поэтическим текстом – прослеживается намного труднее.

Необходимо рассматривать поэтический текст в 3-х аспектах: смысловом (что сказано), стилистическом (как сказано) прагматическом (какую реакцию вызывает сказанное у читателя). Не трудно увидеть близость этих трех аспектов с тремя сторонами дискурса у М.А.К. Хэллидея. Поэтому дискурс- начало и конец переводческой деятельности, связанной интенцией «соответствовать цели». (Воскобойник Г.Д, 2002).

Рассмотрим центральное понятие в теории – эстетическую информацию, которая по определению С.Ф. Гончаренко, «есть сложный информационный комплекс, складывающейся из пяти составляющих: собственно эстетической, катартической, гедонистической, аксиологической, суггестивной информации. Первая из них это оценка и переживание реципиентом соответствия содержания форме и наоборот. В ее наивной разновидности эта информация характеризует первый уровень когнитивного диссонанса. Катартическая и гедонистическая разновидности информации характеризуют взаимодействие двух аспектов – дискурса и текста, ибо речь идет о напряженном противоречии «между разными уровнями художественной структуры текста», то есть о соотнесении части и целого, и о наслаждении получаемом «от приобщения к таинству поэтического кода и от виртуозного мастерства автора». [15, с.110]

О том, как срабатывает когнитивный диссонанс на уровне системы, можно заключить из еще одного наблюдения С.Ф. Гончаренко: «поэтический контекст в отличие от прозаического устроен таким образом, что отнюдь не снимает, как в прозе, словарную полисемантичность каждой вокабулы, а напротив - усиливает ее, так что всякое слово в стихе одновременно означает все, что за ним закреплено в лексиконе и сверх того еще массу окказиональных смысловых обертонов». [там же – с.111].

Г.Д. Воскобойник [11, с.27] отмечает, что попытки «разнесения» единого поэтического произведения по этапам возникновения и выравнивания переводческого когнитивного диссонанса – чисто научное предприятие. Возможно, в переводе поэзии когнитивный диссонанс – вечное и неизбежное обстоятельство. Может ли переводчик поэзии добиться столь полного выравнивания когнитивного диссонанса, что и сам не сможет указать на различия между оригиналом и переводом по духу, по чувству, по мироощущению?

1.3. Поэтический дискурс как разновидность персонального дискурса

I.3.1. Особенности поэтического дискурса

Поэзия объясняется терминами, которые сами требуют объяснения, а часто и вовсе необъяснимы. Поэзия представляет сущность предметов, их идеи не отвлеченно, а конкретно, то есть в образе посредством слова. (А.А. Потебня, 1990) .

Образы, их структура и взаимодействие несут львиную долю информации поэтического текста. Потому изменение образного строя текста при переводе должно приводить к изменению информационного содержания текста, его смысла. (А.Ю. Патрикеев, 1989).

Общая формула поэзии есть «А(образ)<Х(значение)», то есть между образом и значением всегда существует такого рода неравенство, что А<Х.

Установление равенства между А и Х уничтожило бы поэтичность, то есть превратило бы образ в научный факт. В поэзии образ неподвижен, значение изменчиво, определимо лишь в каждом конкретном случае. (А.А.Потебня, 1990).

Поэзия характеризуется стройным ритмом, выраженным в законах стихотворения – в метрических единицах и в их разнообразных соединениях. Ритмическая структура образует «скелет» поэтического смысла, это «плоть и кровь» стихотворения. «Плоть и кровь» поэтического произведения – это специфическое мировидение, тот особый угол зрения на действительность, который избирает поэт. (О.А. Алякринский, 1984).

Интонации стиха присущ оттенок музыкальности. Она связана со смыслом и выразительной силой слова. Музыка стиха рождается в соединении звучания и смысла, в слитности звуков и выражаемой мысли. Поэтическая музыка опирается на ритмический строй, а ритм зависит не от синтаксиса, а, наоборот, он сам воздействует на синтаксический строй посредством метра.

В поэтическом переводе важно сохранить существенное и заменить несущественное. Существенное – характерные черты эпохи, национальная и социальная специфика, творческая индивидуальность автора и достижение аналогичного оригиналу художественного впечатления в целом. (Гиви Ганчечиладзе, 1980).

Информация, передаваемая с помощью поэтического текста, может быть расчленена на две категории: смысловая информация – это содержащиеся в тексте сведения, позволяющие установить его соотнесенность с некоторыми сегментами реальности, с некоторой внеязыковой ситуацией, то есть как система денотатов. Смысловую информацию материализует в тексте система вербальных сигналов, ориентированных на то, чтобы вызвать в сознании Реципиента соотнесенность этого текста с внеязыковой ситуацией.

Эстетическая информация – ею можно назвать весь тот сложный информационный комплекс, который передается в процессе поэтической коммуникации помимо смысловой информации.

Смысловая информация в поэтическом тексте носит двухуровневый характер:

Фактуальная смысловая информация – это сообщение о фактах, событиях, процессах, происходящих в окружающем мире. Эта информация объективируется в тексте вербальными сигналами. Она сохраняется при перефразировании поэтического текста.

Концептуальная информация – это сообщение авторского понимания отношений между фактами, это авторская концепция мира.

Передача сложного информационного комплекса с помощью текста, состоящего из нескольких высказываний, возможно только в силу того, что поэтический текст есть текст особого рода, а поэтическая речь есть специфическая разновидность речи. Если, передавая фактуальную информацию, она функционирует как вполне обычная речь, то концептуальную и эстетическую информацию она материализует и передает, принимая совсем иное качество – качество поэтического речетворчества, где все языковые элементы взаимосвязаны и значимы. Поэтическая речь являет собой последовательность символов кода, не выводимого непосредственно из символики «практического» языка. Все эти метаморфозы происходят с речью благодаря ее организации по моделям особых стихотворных структур: метрико–ритмических, фонических, металогических (то есть структур, обеспечивающих полисемантичность поэтического слова).

Гиперсвязанность и гиперсемантизация всех элементов текста исключает возможность сохранения в переводе всего информативного комплекса, воплотившегося в оригинале. Поэтому переводчик поэзии вынужден жертвовать тем или иным аспектом информации.

Поэзия тесно связана с языком и зависит от него, строгие формальные требования и ограничения, накладываемые на поэтический текст и выразительные средства поэзии целиком носят языковой характер и неразрывно связаны с системой именно данного конкретного языка.

В стихотворении на первый план выдвинуты именно те элементы речи, которые передают субъективно-оценочное, индивидуальное отношение говорящего к интересующим его сторонам жизни, отсюда роль, которую играет в этой речи ритм, звук, интонация, придающая лексике стихотворения повышенно эмоциональную окраску, все эти элементы речи внутренне связаны, образуют целостную выразительную систему. Эта система речи обусловлена стоящими за ней переживаниями, состоянием характера героя.

А. Фет: « В искусстве правда всего заключается в тоне. Отдельные явления и предметы и даже персонажи не являются самостоятельными образами, они подчинены задаче раскрытия переживания, как состояния лирического героя, оно и есть непосредственное содержание стихотворения». (Л.И. Тимофеев, 1976).

Поэтому при переводе поэзии переводчик должен учитывать следующие моменты:

1. Учитывать национальные особенности образных традиций ИЯ и ПЯ.
2. Опираться в интерпретации образа на все творчество поэта в целом. (М.П. Кизима, 1981).

Действительно, мы видим, что поэтический текст имеет специфические особенности, которые вызывают затруднения при переводе. Некоторые авторы говорят даже о непереводимости поэтического текста. Однако в свете современных подходов к переводу, которые выходят за рамки лингвистики, количество затруднений при переводе может быть снижено. Одним из таких новых подходов к переводу является теория когнитивного диссонанса.

I.3.2. Характеристика сонета как жанра

Сонет – особая форма стихотворений, созданная в начале XIII в., вероятно, провансальскими трубадурами. От них этот вид поэтических произведений перешел в Италию, где получил применение у разных поэтов, усовершенствовавших его форму. В числе великих мастеров поэзии, создававших сонеты, был Данте. Следом за ним обратился к форме сонета его соотечественник – первый поэт – гуманист Франческо Петрарка. От итальянских поэтов форму сонета переняли в XVI в. испанцы, французы и англичане.[40, с.295].

Сонет был введен в английскую поэзию еще в царствование короля Генриха VIII. В 1557г. издатель Ричард Тоттель выпустил антологию “Песен и сонетов”. Однако на настоящую высоту сонет на английском языке поднялся вместе с расцветом Ренессанса в Англии. В 1592г. появился сборник сонетов поэта Даниеля, оказавший несомненное влияние на молодого Шекспира. В 90-е года XVI века сонет становится наиболее распространенной поэтической формой в Англии. В XVII и XVIII вв. форма сонета почти исчезла из поэзии. Интерес к ней возродился в начале XIX в. в эпоху романтизма [35, с.188].

Сонет – твердая стихотворная форма – это стих из 14 строк, образующих 2 катрена (на 2 рифмы) и 2 терцета (на 2 или 3 рифмы). Рекомендовались некоторые “правила” для содержания сонета – строфы должны заканчиваться точками, слова – не повторятся, последнее слово быть «ключевым»; 4 строфы соотносится как тезис – развитие – антитезис – синтез или как завязка – развитие – кульминация – развязка и прочее. [27, с.412].

Сонет предъявляет поэту строгие формальные требования. Английский сонет, как и классический итальянский, состоит из 14 строк, написанных 5-тистопным ямбом (отступления от метрической формы очень редки). В отличие от итальянского сонета, в английском сонете рифмы первого четверостишия обычно не повторяются во втором. Итальянский сонет строится либо из двух строф (в 8 или 6 строк), либо из двух четверостиший и двух трехстиший. Английский сонет чаще всего состоит из трех четверостиший и одного двустишия. В завершающем сонет двустишии как бы подводится итог его содержанию. Правила сонетной поэзии требовали, чтобы каждое стихотворение было посвящено одной теме. Считалось желательным, чтобы она была выражена уже в первой строке. Далее поэт развивал свою тему, усложнял контрастными мотивами или окружал ее рядом параллельных образов.[35, с.188]

Далее необходимо рассмотреть особенности сонетов Шекспира, который отдал щедрую дань самой строгой и стройной из стихотворных форм.

I.3.3. Особенности сонетов Шекспира

Считаем целесообразным рассмотреть композиционные особенности сонетов Шекспира, соответствуют ли они той жесткой форме, которая свойственна сонетам как жанру; рассмотрим языковые особенность сонетов и основные сюжетные линии.

В 1609 году издатель Томас Торп напечатал «Сонеты Шекспира, никогда ранее не печатавшиеся». Больше «Сонеты» Шекспира при его жизни не выходили. Лишь в 1640 году поэт Джон Бенсон выпустил в свет новое издание сонетов. В обращении к читателям Бенсон отмечает, что среди произведений Шекспира «Сонеты» имели успеха меньше, чем пьесы. Дело в том, что лирика Шекспира еще проникнута духом гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения. А в начале XVII в. появляется новое направление в поэзии, крупным представителем, которого является Джон Донн. Он порвал с традициями ренессанской лирики. Его поэзия лишена той идеализации, которая была свойственна сонетистам.

Бенсон, характеризуя поэтические произведения Шекспира, писал: «Прочитав их, вы убедитесь, что они чисты, ясны и отличаются изящной простотой. Их благородный тон порадует и не утомит ваш ум. Здесь нет запутанного или туманного содержания, которое способно поставить в тупик. Наоборот, вы найдете тут блестящее красноречие».[40, с.23]

Джон Китс писал другу в 1817 году: «Я взял с собой три книги, одна из них – лирика Шекспира. Никогда прежде я не находил столько красот в «Сонетах», они полны прекрасных вещей, сказанных как бы непреднамеренно, и отличаются глубиной поэтических образов». [там же, с.22]

В наши дни «Сонеты» по общему мнению знатоков принадлежат к числу величайших явлений поэзии позднего Возрождения.

Как отмечает исследователь творчества Шекспира А.Аникст, главная трудность для современного читателя связана с поэтической формой «Сонетов». Как всякое истинное произведение искусства, «Сонеты» Шекспира имеют несколько пластов. Первый – наиболее всем доступный – это сюжетный пласт. В целом «Сонеты» Шекспира распадаются на две группы: первые 126 сонетов посвящены другу, сонеты 127 – 152 – Смуглой даме.

«Сонеты» Шекспира – гимн дружбе. Преклонение перед красотой и величием человека составляет важную черту гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения. Для Шекспира это не абстрактный идеал.

Первые 19 сонетов рассказывают об одном и том же: друг должен жениться для того, чтобы его красота ожила в потомках. Через всю группу сонетов проходит противопоставление бренности Красоты и неутолимости Времени.

Если вначале друг изображался как воплощение всех совершенств, то начиная с 33 по 96 сонет, его светлый образ омрачается. Завершается весь цикл проклятиями той любви, которая принижает человека, заставляет мириться с ложью и самому быть лживым. Платоническая идея любви, как чувства духовного, одерживает в Сонетах полную победу.

В драме, разворачивающейся перед нами в сонетах три персонажа: друг, Смуглая дама и поэт. Первых двух мы видим глазами поэта. Из описаний чувств поэта мы видим большой и сложный образ главного лирического героя сонетов. Лирический герой возникает перед нами еще не очень искушенным в жизни, полным идеалов и иллюзий. Затем он проходит через испытания, его дух закаляется, обретая понимание действительности во всей ее сложности и противоречиях. Он сознается в своих слабостях, но не замыкается в мире личных переживаний. Ему открывается зрелище бедствий, оскверняющих всю жизнь.

То, что сонеты начинаются гимном жизни, а завершаются настроениями, близкими к трагизму, отражает в этом цикле всю духовную, реальную историю эпохи. Сонеты - лирический синтез эпохи Возрождения.

Одна из красот поэзии – яркая образность. Основу образной системы поэзии английского Возрождения и Шекспира составляет метафоричность. Теория поэзии эпохи Возрождения считала, что нельзя просто назвать предмет. Всякая мысль, событие, переживание должны быть выражены посредством сравнения, уподобления одного предмета другому. С первых же стихотворений, составляющих шекспировский цикл, читатель сразу сталкивается с этой особенностью поэзии Шекспира. Их тема проста – Шекспир бесконечно изобретателен в создании все новых сравнений и метафор. Многие из них принадлежат к возвышенному поэтическому стилю, тогда как другие удивляют своим прозаизмом и низменностью (А.А. Аникст, 1963).

Рассмотрим композиционные особенности сонетов Шекспира. Шекспир писал сонеты, состоявшие из трех четверостиший и заключительного куплета (двустишия). Шекспир придерживался единообразной системы рифм: abab cdcd efef gg. Но он мог резко нарушить плавное течение мысли и заключительное двустишие вступает в противоречие со сказанным раньше.

Как показывают наблюдения, структура сонета у Шекспира имеет ряд существенных особенностей. При анализе смысловой структуры сонетов выяснилось, что взаимосвязь частей сонета как высказывания понимается отдельными издателями в разные периоды по-разному. Композиция сонетов как бы колеблется между двумя тенденциями. Первая выражается в подчинении внутренней смысловой и синтаксической структуры сонетов их внешне архитектонической структуре. Вторая тенденция, отражая традиции классического сонета делит тематическое наполнение сонета на октаву и секстет.

Некоторые сонеты являются сочетанием четырех катренов и одного двустишия. В данной группе сонетов чаще всего употребляются предложения со сложной структурой. Это сложносочиненные предложения, с подчинением.

Сонет является сжатой, экономной стихотворной формой, а при небольшом, строго регламентированном линейном объеме он должен охватить большой, определенным образом организованный тематический материал. Соблюдение сложных законов внутренней композиции в небольшом по объему стихотворении достигается за счет структурной организованности произведения. В среднем сонет содержит всего 154 слога. Ясно, что количество слов в нем относительно невелико. Передача темы и эмоционального фона произведения зависит от определенной организации этих единиц, от характера связей между ними. Поэтому наиболее выгодно употребление такой синтаксической структуры, которая гарантирует возможность выразить как можно больше при использовании ограниченного числа элементов. Такому требованию отвечают сложные синтаксические структуры.

Во всех сонетах встречается следующий композиционный рисунок: в начале произведения имеется предложение со сложной синтаксической структурой, которое несет всю нагрузку введения и развития темы сонета. Следующее предложение менее сложно – оно развивает представленную в начале сонета тему. Заключение сонета – последнее двустишие – укладывается в рамках еще более простой синтаксической структуры. В ряде

сонетов композиция идет по обратному пути. После простого в синтаксическом отношении начала структура высказывания усложняется с развитием и уточнением мысли. (Пашковска-Хоппэ К.,1970).

# 

I.4 Способы уменьшения когнитивного диссонанса при переводе поэтических произведений

Обзор литературных источников позволяет утверждать, что, несмотря на то, что каждый переводчик пользуется своими методами перевода, можно выделить общие методы перевода поэтического текста.

Обращают на себя внимание шаги, предпринимаемые выдающимися поэтами, переводчиками, шаги, которые направлены не только на передачу содержания, но и на ритмико-мелодической и композиционно-структурной стороны подлинника.

И.Бунин, например, писал: «Я всюду старался держаться возможно ближе к подлиннику, сохранить простоту и музыкальность речи, сравнения и эпитеты, повторения слов, расположения стихов». Так Бунин говорит о переводе поэмы Лонгфелло «Песнь о Гайавате». [8, с.18]

Посмотрим, сколько слов удалось сохранить Бунину в переводе.

Should you ask me whence Если спросите - откуда

these stories? Эти сказки и легенды

Whence these legends and traditions, С их лесным благоуханьем

With the adours of the forest, Влажной свежестью долины,

With tne dew and damp of meadows. Голубым дымком вигвамов

With the curling smoke of wigwams, Шумом рек и водопадов

With the rushing of great rivers.

- Полные лексические соответствия.

\_\_\_ - Частичные лексические соответствия.

Расхождения не выделены.

В стихотворении 307 знаменательных слов – 202 слова из них полные лексические соответствия. В ряде случаев применение полного лексического соответствия сопровождается грамматической трансформацией. Это замены части речи – of the forest – «лесным». В некоторых случаях глагол заменяется на существительное, встречается замена числа, а также изменение порядка слов. Повторение в поэтической речи играет роль выразительного средства – создает колорит народно-эпического повествования.

Частичные лексические соответствия. При них имеет место сужение, расширение или смещение значения слова по сравнению с подлинником.

Таким образом, переводчики пользуются грамматическими и лексическими трансформациями при переводе поэтического текста. Искусство переводчика в том, чтобы производить разного рода языковые трансформации там, где этого требуют нормы русского языка или стихосложения, без ущерба для содержащейся в тексте семантической информации. (Л.С. Бархударов, 1964г.)

Ледовская Т.А. [26] предлагает некоторые методы компрессии английской поэтической строки:

1. «Механическое исключение», единица оригинала никак не восполняется в переводе.
2. Метод «творческого исключения», компрессия английской поэтической строки достигается с помощью переводческой трансформации.

Проблема сохранения равнострочия решается «механическим исключением». Используются:

1)«Механические исключения» эпитетов.

Dabbling its sleek Ты холеные руки обагрил

young hands in Erin’s gore. В крови Ирландии.

2) Один из однородных членов предложения.

Silent and pensive, idle, restless, slow. Задумчивый, тревожный, молчаливый. 3) Целое предложение.

So, as I said, I’ll take my friend Don Juan. И предпочел я все же Дон Жуана.

2) «Творческое исключение».

При переводе переводчик не просто опускает те или иные лексические единицы, но изменяет структуру последних, не нарушая общего смысла и поэтического звучания произведения автора. Переводчик «уплотняет» строку подлинника, прибегая к следующим способам компрессии текста:

1. Замена главного словосочетания оригинального стиха глаголом или менее сложным словосочетанием при переводе.

At first he tried to hammer an excuse Он даже попытался извиняться…

1. Замена субстантивных словосочетаний оригинала существительными или прилагательными, которые полностью несут на себе нагрузку переводимых компонентов.

Dead scandals form good Шумиха только славу

Subjects for dissection. создает.

1. Способ прономинализации, то есть замена словосочетаний оригинала различными типами местоимений:

The bard I quote from does not Стихи поэта этого

sing amiss. сильны.

1. Приём лексико-семантического уплотнения:

Besides, the prince is all for Великих адмиралов имена

the land-service, забыл король, забыла. Forgetting Duncan, Nelson, Howe and Jervis. вся страна!

5. Замена сложных предложений простыми:

What then? – I do not know, no more do you. Ну что потом!

Ни вы, ни я не знаем.

То, какой метод применяется, зависит от художественных особенностей оригинала, от ритмики и строфики последнего. (Т.А. Ледовская, 1981г.)

Каплуненко А.М.[20] считает, что главная функция переводчика, это передача интонации, поэтому им были разработаны некоторые принципы, которые могут быть использованы при переводе стихов:

1. Восприятие всего сонета в целом, строгое сохранение смысла и структуры каждой строки.
2. Сохранение всех междометий, вводных слов, оборотов.
3. Строгое следование всем знакам пунктуации.

4. Сохранение ритмико-интонационной структуры оригинала, использование авторских типов рифм.

5. Отказ от «облагораживания» лексики. (Каплуненко А.М., 1999г.)

Как известно, поэтическому тексту свойственна определенная мера избыточности – это превышение необходимого минимума языковых средств, требуемых для передачи той или иной информации. Это дает возможность переводчику, устраняя те или иные избыточные элементы текста подлинника и, соответственно, добавляя те или иные элементы избыточного характера в текст перевода, в целом достигнуть определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту подлинника. Рассмотрим, какие переводческие трансформации использует Л.С. Бархударов при переводе стихотворения Лонгфелло «Поэт и его песни» (текст оригинала и перевода см. в приложении №1).

Можно отметить, что в переводе прослеживаются те же самые переводческие трансформации, что и в переводе прозы, а именно:

1. Синонимические замены: from the depths of the air → «из тьмы»; verge - «в океане голубизны»; unknown – «загадочный»; praise – «честь»; pride – «почет»; pursue, haunt → «теснят».

2. Конкретизация: fruit – «слива», tree – «ветви слив», a name – «званье-поэт».

3. Генерализация: to the pine – «в рощу»; the angel – «некий дух».

4. Добавления: «(звездный) рай»; «в грозу»; «вдруг», «волшебный звук», «густой»; «(в ночной) тиши».

5. Опущения: suddenly, white of ships. (Бархударов Л.С., 1984)

Все эти методы применены на уровне системы и текста, то есть они характеризуют высокие уровни переводческой компетенции. Чтобы этих уровней достичь переводчику необходимо раскрыть системные связи слов в поэтическом произведении, например, отношения синонимии, антонимии, семантическую производность слов. Безусловно, как мы отмечали ранее, невозможно адекватно передать текст без обращения к дискурсу.

Таким образом, мы видим, что эквивалентный («адекватный») перевод вполне возможен, несмотря на объективно существующие трудности, вызванные прежде всего, языковыми расхождениями.

Глава II. Когнитивный диссонанс и способы его уменьшения в переводческой практике

II. 1. Особенности переводов 116-го сонета Шекспира

II.1.1. Коммуникативное намерение и особенности языка и стиля Шекспира в 116-ом сонете

Для того, чтобы проанализировать несколько переводов сонета, необходимо разобраться в тексте оригинала. Что представляет из себя целостная образная система сонета? Необходимо разобрать отдельные составляющие образного ряда, какие символы они несут, к какому выводу подводят; какую мысль хотел передать автор ТО? Считаем целесообразным рассмотреть речевые особенности, использованные автором, чтобы передать свое коммуникативное намерение, то есть что было заложено в основу сообщения и стало стимулом к реализации коммуникативного акта.

В своем анализе мы пользуемся положениями Ю.Н. Караулова [21].

Текст оригинала прилагается к работе и находится в приложении № 2.

Коммуникативное намерение ТО состоит в том, что любовь в течение жизни не меняется и выдерживает все испытания. Как известно, язык обладает несколькими коммуникативными функциями, одна из них когнитивная – определяется с ориентацией на источник и получателя информации и результат ее реализации должен быть единым. Шекспир описал ситуацию – какой он видит любовь – неизменной и неподвластной преградам. Когнитивную функцию этого сонета можно выразить в виде пропозиции: «Все в мире ложь, если любовь не выдержит измены и испытание временем». Когнитивная функция передается внутренней речью, поэтому эту пропозицию можно выразить кратко: «Любовь – испытания – стихи».

Чтобы подтвердить правильность понимания нами смысла сонета нужно всмотреться в язык произведения.

1. В лексике можно заметить частое повторение слова love – оно является ключевым. Также, можно встретить слова, которые по мнению автора могут расцениваться как показатели испытаний любви – tempests, alteration, Time, doom, impediments.
2. Текст Шекспира насыщен метафорами – любовь уподобляется звезде, которая освещает путь человека, но сила ее влияния непостижима. Время уподобляется шуту.
3. Текст 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. И.В.Арнольд [5, с. 173] говорит о том, что отрицание в целом более эмоционально и экспрессивно, чем утверждение. В данном случае, отрицание позволяет усилить впечатление о всепоглощающей любви, которой не страшны измены, которая придаст смысл жизни. Нельзя отрицать, что эти элементы являются показателями сильной выразительности и повышают эмоциональность. Эти средства передают экспрессивную функцию языка.
4. Обращают на себя внимание повторения. На фонетическом уровне замечаем обилие звуковых повторов – аллитераций – Let… love… love, remover – remove, alters – alteration. Наблюдается и синонимический повтор – love’s not Time’s fool и love alters not with brief hours and weeks. Эти повторы призваны вскрыть тему сонета – автор пытается доказать постоянство любви.
5. Шекспир использует пятистопный ямб; первые три четверостишия рифмуются перекрестной рифмой, а заключительный куплет – смежной. Благодаря этому последние две строчки оказываются выделенными и подводят итог сказанному. В первой строчке наблюдаем перенос сказуемого на вторую строку, это заставляет обратить внимание читателей.
6. Автор пользуется сложными конструкциями с многочисленными союзами: which, that; whose.
7. 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. План выражения, то есть словесная форма, тоже имеет большое значение. Хотя, по мнению М.П. Кизимы [22], «словесная» эквивалентность не обеспечивает эквивалентности образной, семантической.

Посмотрим, все ли образы, данные в ТО, проработаны переводчиками и удалось ли им передать коммуникативное намерение автора ТО.

II.1.2. Способы достижения функциональной эквивалентности в переводах 116-го сонета Шекспира

Рассмотрим три перевода 116-го сонета, сделанных Д. Кузьминым, Д. Щедровицким, С.Я. Маршаком. Их переводы находятся в приложениях № 3, № 4 и № 5 соответственно, то есть перевод Д. Кузьмина (приложение № 3) мы будем называть – текст перевода 1 (ТП1), перевод Д. Щедровицкого (приложение №4) будем называть ТП2 и перевод С.Я. Маршака (приложение № 5) называем ТП3.

Рассмотрим, соответствуют ли переводчики цели, передают ли они смысл сонета, его атмосферу, эмоциональность.

В ТП1 автор передает коммуникативное намерение оригинала достаточно полно – любовь проходит через все преграды и даже время ей не страшно. Но переводчик вводит дополнительные понятия, которых нет в оригинале: сойти на нет, превратность, девятый вал, чувства лгут, мир.

В ТП2 коммуникативное намерение оригинала отражено полностью. Однако переводчик вводит свои понятия, которые либо перекликаются с семантическими полями оригинала, либо отсутствуют вообще. При всем этом, переводчик передает систему образов; любовь проходит через испытания, через которые она должна пройти, по мнению автора ТО. В ТП2 подчеркивается и повторяется мысль о бессилии времени перед любовью, как это было сделано в ТО, то есть эта мысль автора выдержана достаточно точно. Таким образом, несоответствия, возникающие в дискурсивном пространстве, убираются.

ТП3 сохраняет мысль оригинала, и здесь переданы все препятствия, с которыми может столкнуться любовь, но переводчик вводит свои понятия, которые отсутствуют в оригинале.

В ТП2, 3 мы встречаем метафоры, где любовь уподобляется маяку. Все переводчики сохраняют образ любви – звезды.

Судя по трем переводам, можно сказать, что достигнута прагматическая адекватность, то есть переводчикам удалось достичь цели – передать коммуникативное намерение автора, проанализировав дискурс, и достичь разнозначного эмоционального воздействия на читателей. Как эта цель достигнута? Какими словесными формами пользуются переводчики, чтобы передать настроение автора ТО? Когнитивный диссонанс возник на уровне «дискурс ИЯ – дискурс ПЯ», но мы можем убедиться, что когнитивный диссонанс осознается переводчиками, и далее об этом мы можем судить уже потому, что во всех трех переводах сохранены перекрестные рифмы первых трех четверостиший и смежная рифма последнего двустишия. Всем переводчикам удалось сохранить пятистопный ямб. Таким образом, когнитивный диссонанс снимается на уровне текста.

Проследим, как авторы переводов используют характерные особенности ТО, то есть как они стремятся соответствовать структуре.

1. ТП1 содержит такое же количество отрицательных конструкций, что и ТО – ничто, сойти на нет, нипочем, не подобает, не изменяет, когда не так, я не писал, не знал любви. То есть, эти отрицательные конструкции не только передают дух произведения, но и сохраняют форму.

ТП2 также сохраняет отрицательные конструкции: не стану, не настоящая любовь, незыблемо, не жалкий, нет над любовью…, нет влюбленных, нет строк.

ТП3 – не намерен, не знает, не меркнущий, не кукла, не страшны, не прав, нет любви.

1. ТП1 практически не содержит аллитераций, нет синонимических повторов, которые присутствуют в ТО. ТП3 стремится сохранить образы ТО – rosy lips and cheeks – розы на пламенных устах и на щеках. ТП3 содержит и синонимические повторы – любовь не кукла в руках у Времени и ей времени угрозы не страшны, равно как и ТП2 также говорит о действии Времени два раза.
2. В ТП1 автор пошел по пути формального соответствия, он сохраняет сложные конструкции с союзами. Количество слогов также сохраняется. В ТП2 используются сложные конструкции, но в его тексте много причастий, которые удобны для русских читателей.
3. Примечательно, что в русских переводах нет аллитераций, вероятно из-за того, что русской поэзии они менее свойственны. Чтобы передать эстетическую функцию, переводчику необходимо придать сонету поэтическую окраску, сюда относится и рифма, и ритм, и размер, и построение всего сонета. Каждый переводчик адекватно передает размер сонета и паузы в конце первой строчки и перед заключительными двумя.

Пропозиция «любовь – испытания - стихи» присутствует во всех трех переводах. Мы можем посмотреть, есть ли схожие семантические поля в оригинале и текстах переводов.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| ТО | ТП1 | ТП2 | ТП3 |
| 1. marriage of true minds | влеченье душ | союз двух умов | соединенье двух сердец |
| 2. star | звезда | звезда | звезда |
| 3. - |  | тьма | мрак |
| 4. fool | шут | шут | кукла |
| 5. rosy lips and cheeks | краса лица | губы и щеки | уста и щеки |
| 6. this be error | чувства лгут | от истины далек | я неправ |
| 7. I never writ | я не писал | нет строк | нет стихов |

В ТП2 наблюдается дословный перевод – the marriage of true minds – союз двух умов. Но вряд ли мы можем говорить об уме применительно к любви. В ТП1 «minds» переведено как «душа». Но minds # душа (межкультурные различия). Перевод «сердце» (ТП3) представляется весьма удачным, как не противоречащий авторской интенции, с одной стороны, и не усугубляющий межкультурный разрыв, с другой.

Переводы Д.Кузьмина и Д.Щедровицкого читаются труднее маршаковских, но это является следствием стремлений переводчиков передать все образы, как они выстраиваются в оригинале и стремления как можно полнее передать всю многосложность лирики Шекспира. Д. Кузьмин и Д.Щедровицкий пытаются передать и синтаксис Шекспира, то есть пользуются длинными, сложными предложениями, в то время как у Маршака короткие предложения, слова односложные, простые, строки короче. С.Я. Маршак пишет просто, без всяких штампов. В ТП3 переводчик отступает от прямых, вещественных значений слов, меняет их расположение, однако, ему удается передать индивидуальное своеобразие подлинника. Переводчик ищет более широкие фундаментальные соответствия целым словесным комплексам (Может ли измена любви безмерной положить конец? Любовь не знает убыли и тлена и так далее). Так как длина строк в английском варианте и русском существенна, переводчику приходится сжимать текст, прибегать к компрессии, поэтому каждое слово несет большую образную нагрузку, каждое слово конденсирует значение нескольких английских. Мы видим, что степень смысловой близости с ТО у С.Я. Маршака очень значительна. Смысловые соответствия есть, но специфичность в использовании значений слов исчезает.

Д. Кузьмин ищет максимально приближенный синтаксический вариант, даже на уровне слов: ever – fixed mark, bears, I never write. С. Маршак жертвует близостью к оригиналу для того, чтобы выиграть на дополнительно введенных образах.

Переводы не смогли избежать некоторых несоответствий, они обусловлены ограничениями, налагаемыми на перевод в силу специфики поэтического произведения.

В ТП1 автор вносит некоторые субъективные суждения, выражая их в восклицательных репликах, которых нет в ТО (краса лица! И все превозмогает до конца!). Таком образом, несколько меняется интонационный рисунок. В ТП2 много противопоставлений – любовь, которая изменит – это уже не настоящая любовь; Пусть губ соцветья Время скосит, - но у Времени нет власти над любовью; Если я далек от истины – то нет строк. В ТО нет таких противопоставлений. Шекспир использует предложения с союзами, а не тире. В ТП3 переводчик использует вопросительные и восклицательные предложения, которым нет соответствия в ТО. Возможно, автор перевода сам рассуждает о том, какая она – настоящая любовь и задает себе вопрос.

«Коды», то есть языки различаются в оригинале и в переводах. Они противопоставляются строем, историей и массой других параметров. Наблюдается несовпадение тезаурусов, присутствует диссонанс вероятностных ожиданий.

Рассмотрим строки:

It is the star to every wandering bark, Whose worth’s unknown, although his height be taken.

Аникст А.А. [2], поясняя эту строку, говорит о том, что значение ее таково: «Положение звезды на небе точно известно, но мы не знаем, каково ее влияние на судьбу человека».

«Worth» - это постоянство звезды, ее определенная высота, незнание которой собьет капитана с нужной широты. Слово «height» употреблялось в поэзии того времени не только в значении «высота», но и «ценность», поэтому здесь может иметь двойной смысл: «высота звезды» и «ценность любви». Поэтому получается, что звезды указывают путь, но неизвестно, каково их влияние на человека. То же самое можно сказать о любви – она озаряет нам путь, но какова ее сила?

Наиболее точное значение этих строк передал Д. Щедровицкий – «Но, хоть, плывущим видима звезда, от них сокрыто начертанье рока». Правильно передает эту мысль и Д. Кузьмин – «Звезда морей, чья высота ясна, но чье значенье ведомо едва ль». У С.Я. Маршака более абстрактный образ – «любовь, звезда, которую моряк определяет место в океане». У него нет намека на то, какое влияние оказывает любовь.

Таким образом, в ТП1, 2 когнитивный диссонанс, возникший на уровне словарных данных, уменьшается с помощью обращения к словарям и реалиям времени создания сонета.

Можно сказать, что во всех трех переводах достигнута прагматическая, семантическая и стилистическая адекватность. Когнитивные диссонансы выравниваются и на уровне дискурса, и текста, и системы. Какие и сколько трансформаций используют переводчики рассмотрим далее.

II.1.3. Трансформации для уменьшения когнитивного диссонанса

Рассмотрим, какие лексические соответствия есть в переводах.

В ТП1 – 55 знаменательных слова, из них 20 полных лексических соответствий, 4 частичных соответствия. Полные лексические соответствия сопровождаются грамматическими трансформациями: это замены частей речи – impediments – воспрепятствует (сущ. - глагол). Переводчик применяет и лексические трансформации – генерализация - lips and cheeks - лицо. Наблюдается изменение порядка слов.

1 2 2

Let me not / to the marriage of true minds / Admit impediments

1 3 2

Ничто / не воспрепятствует извне / Влеченью душ

Наблюдается перестановка слов из одного предложения в другое – Не подобает ей удел шута

У Времени – Love’s not Time’s fool.

Переводчик использует добавления: and upon me proved – чувства мои; no man ever loved – мир не знал любви; звезда морей;

Опущения: wandering bark, brief hours and weeks.

Если принять во внимание замечания А.М. Каплуненко [20] о том, что главное для переводчика поэтического дискурса – это сохранить интонацию, а для этого нужно сохранять структуру каждой строки, пунктуацию, междометия, союзы, то можно заметить, что некоторые из этих элементов не сохраняются.

В ТП2 45 знаменательных слова, из них полные лексические соответствия – 17 слов, причем некоторые из них подвергаются лексическим и грамматическим трансформациям, в частности, антонимическому переводу – is never shaken - тверда; unknown - сокрыто; замене частей речи – writ строки (глагол - сущ.).

Частичные лексические соответствия – impediments – камень преткновения; ever – fixed mark – маяк; wandering – плывущим.

Есть и расхождения, то есть присутствует лексика, которой нет соответствия в ТО – мгновенье, настоящая, горит во тьме незыблемо, жалкий, соцветье, власть, приговор выносит, истина. Все эти добавления призваны передать систему образов, они довольно точно передают нарисованную Шекспиром картину.

Наблюдаем изменение порядка слов и строк – в 1-ой и 2-ой строке поменялись местами to the marriage of true minds и Admit impediments, 4-ая строка исчезла, 6-ая строка переместилась и вошла в 5-ую. Rosy lips and cheeks перемещаются в 10-ую строку, 12-ая строка никак не отражена.

Переводчик производит некоторые «механические исключения» - remover to remove, bark, edge of doom, то есть, они не восполняются в ТП. Эпитет brief hours исчезает, остаются просто минуты.

Вообще, переводчик пользуется преимущественно «творческими исключениями» - это лексические единицы, не находящие соответствия в ТП, они трансформируются в такие лексические единицы, которые не нарушают смысла подлинника, а придают ТП оригинальное звучание, соответствующее нормам русского языка. Поэтому переводчику удается достигнуть функциональной эквивалентности ТО.

В ТП3 переводчик свободно перемещает отдельные строки и видоизменяет их.

В переводе 46 знаменательных слов, из них 13 полные лексические соответствия, 9 частичных лексических соответствий, 19 несовпадений.

Переводчик пользуется грамматическими трансформациями – существительные преобразуются в глаголы – impediments – мешать; rosy – розы (прилагательное - существительное); loved – любовь (причастие - существительное); writ – стихи (глагол – существительное).

Переводчик вводит очень много эпитетов, отсутствующих в оригинале – безмерная любовь, жалкая кукла, пламенные уста. Сложные предложения заменяются у Маршака простыми. Маршак смело добавляет образы, которых нет в ТО.

Таким образом, переводчик убирает некоторые элементы ТО и добавляет необходимые, чтобы передать мысль, достигает функциональной эквивалентности.

Анализируя переводы, очень трудно судить о том, как переводчик работал, что заставляло его использовать те или иные языковые формы. Мы попытались рассмотреть три перевода одного сонета и понять, что руководило автором перевода в передаче коммуникативного намерения автора. Мы увидели, что все переводчики адекватно передали мысль сонета. Это невозможно было бы сделать без обращения к дискурсу, без обращения к тем реалиям, в которых сонет был написан. Мы считаем, что переводчики творчески переработали образы и донесли их до русского читателя. Образы невозможно передать адекватно без обращения непосредственно к самому тексту, не воспринимая его как целостный организм, не воспринимая образы как единую систему. А они трансформируют главное, основную идею. Мы убедились, что во всех трех переводах образы выстроились в одну систему, в единый ряд и подводят читателя к основной идее произведения. Что касается раскрытия самих значений слов, их связей, то мы увидели, что диссонанс возникает у переводчиков и на этом уровне, каждый стремится использовать словарные дефиниции по-разному. Переводчик 1 передает слова, близкие к оригиналу, переводчики 2, 3 стремятся более отвлеченно использовать значения слов, их речь звучит более плавно, но они вводят дополнительные понятия. Д.Кузьмин и Д.Щедровицкий передают образ, нарисованный Шекспиром, довольно точно(где любовь сравнивается со звездой), а для этого они обращаются к элементу системы и дискурсу, что раскрывает высший уровень переводческой деятельности, им удается снять диссонанс на уровне дискурса, текста, системы.

Как бы бережно не относились переводчики к тексту, им не удается избежать многочисленных трансформаций. Это нормальное явление при переводе поэзии, как мы сами смогли убедиться, потому что конечная цель перевода достигнута, несмотря на лексические и грамматические трансформации. Мы смогли заметить, что доминирующая роль все же принадлежит грамматическим трансформациям, так как все переводчики пользуются заменами, опущениями, добавлениями, перестановками. Это вполне объяснимо, так как «коды» совершенно разные. Они обусловливают и использование переводчиками лексических трансформаций: конкретизация, антонимический перевод.

Считаем, что переводчикам удалось добиться выравнивания когнитивного диссонанса на уровне дискурса, текста и системы.

II. 2. Особенности переводов 74-го сонета Шекспира

II.2.1. Коммуникативное намерение автора текста оригинала Особенности языка и стиля

Первые строчки вводят основную тему стихотворения: уверенность, что лучшую часть себя поэт оставит в своих стихах. То, что это основная тема, легко подтвердить, поскольку наше внимание фиксируется на определенных словах, повторяющихся несколько раз – это, во-первых, слово «смерть», автор выражает его метафорически «arrest», затем мы обнаруживаем связь этого слова со всем контекстом стихотворения arrest – dead – carry away. Ключевое слово «смерть» может ассоциироваться с разными словами, многие из которых присутствуют в сонете: a wretch’s knife, earth, memorial, prey of worms, dregs of life. Следующим ключевым словом является слово «line» - стих в данном случае; оно является тематическим, так как обнаруживает лексические связи с другими словами сонета. Поскольку стихи связаны с выражением ментальности, с выражением душевного состояния человека, мы можем обнаружить связь этого слова с такими словами, как spirit, the better part of me, memorial, the worth. Ассоциативно можно провести связь между этими двумя ключевыми словами – смерть и стихи. Следующее важное слово «spirit», оно встречается в тексте стихотворения несколько раз, но автор его заменяет словом part - part of me – часть меня, которая не предается земле, лучшая часть меня, лучшее, что есть в моем теле. С этим словом ассоциируются глаголы – они относятся к нему – stay, remain, contain, consecrate. Есть еще одно слово, которое обращает на себя внимание, так как выражено архаически и потому даже придает пафос повествованию слово «thee, thou» (ты, тебя, тебе). Они повторяются в тексте 7 раз.

Имея эти ключевые слова arrest – line – spirit – thee, можно говорить о содержании и идеях сонета – после того, как я умру, у тебя останутся мои стихи, в которых будет увековечена моя душа, а моя душа посвящена тебе. Мы не знаем, кому именно посвящена душа поэта, потому что сонеты, как мы уже отмечали, посвящены и другу, и Смуглой даме, а так как английский язык не содержит родовых окончаний, остается неясным, обращается ли автор к мужчине или женщине.

Для того, чтобы обосновать коммуникативное намерение автора, недостаточно только вглядываться в слова, нужно знать социальную, культурную обстановку времени, на фоне которой был написан сонет. Кое-что нам может подсказать исследователь творчества Шекспира – А.А. Аникст [2, с. 334], он дает объяснение одной из строк сонета «The coward conquest… knife». Может быть, эта строка заключает в намек на убийство драматурга Марло, вызвавшее в Шекспире опасение, что его может постигнуть такая же участь. Поэтому Шекспир пишет о том, что жизнь зависит от случайностей и тело можно убить, но дух никак нельзя, он воплощается, например, в стихах и будет жить вечно.

Содержание произведения воплощено в сложном комплексе его элементов, в их системе. Информация преобразуется в композиции, системе образов. Шекспир обращается к мыслям о том, что останется после него и облекает их в сонет, состоящий из трех катренов и куплет с несколькими метафорами и обобщающую концовку. Три образа занимают три катрена. В первом катрене смерть сопоставляется с арестом без выкупа и отсрочки. Во втором речь идет о душе, которая останется после смерти. В третьем – тело воспринимается как оболочка, не стоящая сожаленья, способная погибнуть случайно.

Целостность тексту придают сходные элементы, раскрывающие единство формы и содержания.

Семантическое сходство проявляется в наличии синонимичных глаголов: stay, remain. Remember и memorial имеют одинаковые морфемы. На фонетическом уровне замечаем сходные элементы – earth… earth, reviewest… review. Повторы несут значительную дополнительную информацию. Встречаются звуковые повторы в виде аллитераций: contented, that, arrest, without; still… shall… stay; that… that, that… this… this… thee. Характерно, что образы раскрываются уже на фонетическом уровне: в первых двух строках, где говорится о смерти, мы слышим повторяющиеся звуки [t], [d] – contended… arrest… without. Эти звуки не слишком благозвучны и передают скорее недобрые ощущения, чем связанные с чем-то хорошим. Они создают жесткий артикуляционный рисунок. Четыре строки сонета рифмуются на [t], [d]. Эти звуки воспринимаются жестко, и мы видим, что они несут тревожные мысли.

Наблюдается повтор слов и морфем: line и life, coward и conquest, contains и remains.

Ритм является носителем значения. Ритм является стилистически релевантным, он вычеркивает границы смысла и эмоции автора, но информация в ритме не всегда может быть выражена в словах. Скорее ритм усиливает действие других элементов. Мы не видим в сонете резко обрывающихся фраз, замедлений, пауз. Автор спокойным, уверенным тоном рассказывает нам о том, что он воскреснет в своих стихах. Ритм помогает передать эти интонации.

Рассмотрим развитие основной идеи с точки зрения структурно-синтаксических черт текста. Предложения связываются с помощью союзов и относительных местоимений. Каждый присоединенный элемент оказывается выделенным, а это придает экспрессивность и ритмичность.

Автор противопоставляет бренную оболочку тела ( body) душе (spirit), для этого он использует слова разной окраски – отрицательную – arrest, dregs of life, worms, dead, the base, a wretch’s knife, the coward – все они относятся к слову «body» и слова, имеющие светлый оттенок – line, interest, consecrate, the better part – они относятся к слову «spirit».

Интересное выражение «dregs of life». Словарь В.К. Мюллера [4] дает следующую дефиницию слова «dreg» - 1. осадок, отбросы 2. небольшой остаток. Вероятно, Шекспир подразумевает под этим словом бренное тело, так как текст подсказывает нам именно это значение: «My spirit is thine, the better part of me: So then thou hast but lost the dregs of life». (Моя душа – это лучшая часть меня, поэтому ты будешь ей обладать, но ты потеряешь отбросы – добычу червей и так далее).

II.2.2. Способы достижения функциональной эквивалентности

при переводе 74-го сонета (перевод Б. Кушнера)

Текст перевода находится в приложении № 7.

Проведем анализ лексики перевода Б. Кушнера, чтобы определить близость семантических полей с оригиналом и выявить основную тему перевода.

Arrest – нет соответствия, line – строки, life – живой, earth - земля, memorial - память, prey of worms – червей добычу, dregs of life – мусор бытия, due – обречено, spirit – душа, hast – останется, body – тело, remember – память, base – низкий прах.

Основные ключевые слова сохраняются, но немного непонятен перевод первых строчек – «не терзайся, когда за мной придут, чтоб взять без лишней канители». «Куда взять?» - возникает у нас вопрос. Хотя потом мы понимаем, что автор перевода говорит о смерти – на это есть такие указания, как «земля возьмет», «пусть в земле истлеет низкий прах». Образ смерти не передан в первых строчках, поэтому завязка сонета непонятна, тема не задана, у читателя остается вопрос. Первый катрен перевода немного не вписывается в первый катрен оригинала. Во втором катрене автор перевода адекватно передает мысль автора ТО о том, что тело – ничего не стоит. Переводчик многократно подчеркивает эту мысль – тело у него и «мусор бытия», и «простая плоть», и «низкий прах», таким образом, переводчику удалось сохранить все синонимические повторы ТО, но не всегда его образы звучат адекватно для русского читателя, например, «мусор бытия» или «низкий прах»? Перевод сохраняет мысль, дух, но не обладает легкостью и естественностью, а значит и не вызывает равнозначного впечатления.

В тексте перевода встречаются еще несколько ключевых слов – «стихи» - два раза, «душа» - два раза. У переводчика, как и у Шекспира, получился монолог поэта, обращенный к близкому другу или возлюбленной. Здесь также довольно трудно понять, к кому конкретно обращен монолог – нет родовых окончаний: «не терзайся, отыщешь, останется с тобою, утратишь ты».

Автор ТО сообщает свое эмоциональное состояние через произведение. Может быть, на уровне бессознательного, он хочет подчеркнуть социальные проблемы, существующие в обществе. Убийство драматурга заставило Шекспира обратить внимание на случайность человеческой жизни, и он вводит строку, где словосочетание «wretch’s knife» показывает этот намек на возможность умереть в результате убийства. В переводе Б. Кушнера этого нет.

Итак, мы видим, что в тексте перевода сохраняется тематическая сетка (понятие, используемое И.В.Арнольд [5]), только меняется порядок ключевых слов – «стихи – смерть - душа». Следовательно, атмосфера сонета передана адекватно, коммуникативное намерение автора понятно и совпадает с коммуникативным намерением автора ТО. Анализ дискурса позволил переводчику адекватно переработать систему образов и уменьшить когнитивный диссонанс на этом уровне.

Ритм, рифмовки, то есть выразительные средства, даже на фонетическом уровне имеют огромное значение для передачи мыслей, чувств автора ТО. Посмотрим, удалось ли переводчику сохранить эти особенности.

Б. Кушнер использует пятистопный ямб, сохраняет перекрестную рифму в первых трех катренах и смежную рифму в последнем куплете. Таким образом, он следует интенции «соответствовать структуре». В первых двух строчках переводчик использует аллитерации – «придут… лишней… канители» - много раз повторяется звук «и», он придает речи плавность, но никак не мрачные мысли, созданные звуками [t], [d] у Шекспира. Но ведь языки оригинала и перевода совершенно разные, поэтому переводчику приходится жертвовать выразительными средствами, которые использовал автор ТО, но компенсировать эти жертвы своими находками переводчику необходимо. Удалось ли это переводчику?

Б. Кушнер стремится, чтобы его сообщение ближе соответствовало различным элементам языка источника, перевод близок к оригиналу по форме (мы найдем лишь несколько несовпадений). Но из-за некоторой буквальности перевода и возникают странный «мусор бытия» и «низкий прах».

Таким образом, когнитивный диссонанс, возникший в пространстве текста, убирается. Переданы стилистические характеристики (размер, рифма), что свидетельствует о работе в пространстве текста. Но все ли системные связи слов оригинала вскрыты автором текста перевода?

Мы уже говорили о том, что образ смерти сразу не вводится переводчиком и слова «arrest» и «bail» поняты может и верно, но переданы неадекватно. Слово «bail» у Шекспира подразумевает намек на слова, которые произносятся при аресте «without bail and mainprize». Эти слова имеют неприятный оттенок, а у переводчика слово «канитель» никак не может быть воспринято как нечто неприятное. Скорее оно носит положительный оттенок – «приятная канитель» говорят русские, когда готовятся к какому-нибудь празднику.

Строка «The coward conquest of a wretch’s knife» передается как «разбой» - мысль понята правильно, но все предложение вместилось в одно слово, а где указание на случайности, от которых зависит человеческая жизнь? Кроме того, эта строка звучит у Шекспира грубо и жестко: сочетание звуков [k], [t], [d] этому способствует, а у переводчика – всего лишь одно слово «разбой».

Телесную оболочку переводчик характеризует, как «жалкий плод разбоя», но уместно ли тут слово «плод»? Разве может быть плод разбоя? «Плод» воспринимается как нечто драгоценное - плод – будущий ребенок; плод – фрукт или овощ; плод фантазии, плод любви. А что такое плод разбоя?

У Шекспира неоднократно подчеркивается, что душа – это лучшая часть человека (spirit… the better part of me; the worth of that is that which it contains), а у переводчика, напротив, очень много обращений к телу. Сравним, у Шекспира тело – это dregs of life, body. У Б. Кушнера – мусор бытия; жалкий плод; простая плоть; низкий прах. Хотя обращение к душе тоже есть в переводе. Сравним,

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Шекспир | Б. Кушнер |
| 6 строка | - | Высший дух |
| 8 строка | My spirit | Моя душа |
| 13-14 строки | Подразумевается душа | Моя душа |

Таким образом, сохраняется противопоставление «тело - душа».

Переводчик пытается воссоздать слова, близкие оригиналу. Вместе с тем, мы знаем, что ассоциации, вызываемые словом, множественность его значений не допускают лексического перевода. Переводчик пытается сохранить лексику автора ТО, утрачивая некоторые элементы образного ряда и выражаясь словами, несколько непривычными для русского читателя, у которого могут возникнуть ассоциации совсем другого порядка, нежели те, которые имел в виду Шекспир.

Таким образом, диссонанс на уровне системы не снят.

Посмотрим, что способствовало снятию диссонансов при переводе.

1. Во-первых, основные настроения сонета переданы, система образов проработана. Работа на уровне «дискурс ИЯ – дискурс ПЯ» наблюдается.
2. Сонет звучит благозвучно, ритмика и рифма переданы адекватно, это свидетельствует о работе в пространстве «дискурс (текст) ИЯ – дискурс (текст) ПЯ».

При этом переводчик пользуется некоторыми трансформациями:

1). Замены – life – живой (сущ. – глагол); to be remembered – память (глагол – сущ.).

2). Добавления – 5-ая и 13-ая строчки добавлены целиком. 5-ая строчка вводит отсутствующую в первых строках причину ухода лирического героя, которая у Шекспира прослеживается уже в первых двух строках. 13-ая строка повторяет те же мысли, что были уже высказаны в 7-ой, 9-ой, 11-ой, 12-ой строках.

Автор перевода вводит большое количество эпитетов: живая память; высший дух; жалкий плод; простая плоть; низкий прах.

3). Опущения – arrest – ключевое слово; reviewest… review, consecrate, the better part of me; the worth of that.

Перейдем к лексическим трансформациям.

4). Метонимический перевод – life – память.

Итак, трансформаций использовано не так уж много, это еще раз подчеркивает, что автор текста перевода сохраняет лексику оригинала. И, наконец, ответим на наш вопрос: «Удалось ли переводчику компенсировать не восполненные образы своими оригинальными образами, соответствующими пределам заданной темы? » Очевидный ответ – нет.

II.2.3. Методы уменьшения когнитивного диссонанса при переводе Б. Пастернака

Обратимся к следующему переводу 74-го сонета, сделанного великим поэтом Б. Пастернаком. Текст его перевода находится в приложении № 8.

Обратимся к анализу лексико-синтаксического строя текста. Поражает, что переводчику удалось с такой точностью сохранить лексический состав текста и одновременно воссоздать образно-стилистическую сторону оригинала. Сравним лексику Шекспира и Пастернака.

Arrest – острог, carry me away – буду взят, line – строки, still – еще, review – перечитать, the very part – лучшая моя частица, earth – земля, my spirit – мой дух, dregs of life – прах, не стоящий сожаленья, wretch’s knife – головорез, worth – ценно.

Переводчик создает образы предельно точно – fell arrest without all bail – в острог Навек я смертью буду взят под стражу. Dregs of life - прах, не стоящий нисколько сожаленья. Шекспир прямо не говорит о том, что ценное останется после него, он вводит множество повторяющихся слов. Переводчик также прямо не говорит об этом, но его строки звучат необычайно красиво и плавно: ценно одно посвящено только тебе теперь. Слово «посвящено» сохраняется только в этом переводе.

ТП2 несет мысль о том, что человеческая жизнь может быть жертвой случайных обстоятельств, этот образ вписывается в систему рассуждений о том, что бренное тело ничего не стоит: «только прах исчез, Не стоящий нисколько сожаленья, то, что отнять мог головорез, Добыча ограбленья, жертва тленья». Переводчик не стал вводить слово «черви», но «добыча» у него осталась. Действительно, для слуха и восприятия слово «черви» не совсем красивое и тем более никак не соответствует таким красивым образам, которые нарисовал Б. Пастернак.

Переводчик передает настроение сонета, в котором противопоставляются образы светлого и темного – души вечной и жизни быстротечной. В переводе это видно – острог, смерть, прах, сожаленье, жертва, тленье – живая память, лучшая частица, дух. Таким образом, образно-семантический строй сонета создан близко к оригиналу. Перевод Б. Пастернака – это сохранение всех элементов образного ряда Шекспира. Коммуникативное намерение автора ТО, то есть прагматическая сущность, зримо отражается в ТП. Достигнута динамическая эквивалентность, перевод звучит естественно для русского читателя.

Перейдем к рассмотрению фонетических особенностей перевода. Перевод написан пятистопным ямбом, система рифм соответствует оригиналу: abab cdcd efef gg. Переводчик сохраняет консонансные рифмы первых строк, передающих мысль о смерти (оСТРоГ навеК СТРажу СТРоК). Аллитерации также присутствуют в переводе – earth… earth – в землю мой земной… Переводчик стремится даже фонетически быть адекватным оригиналу.

Если мы посмотрим на перевод с точки зрения синтаксиса, то в нем мы не найдем никаких авторских знаков препинания, переводчик четко придерживается интонации автора ТО. Сохраняются сложные предложения. Переводчик вводит причастия и деепричастия, которые лучше звучат для русского читателя, да и к тому же они являются способом компрессии русской строки, которая, как известно, намного длиннее английской.

Переводчику удается вскрыть лексические связи между словами, он уловил смысл понятий, включенных в одно слово, как это было с «dregs of life». Переводчик обращается к словарной дефиниции слова «dreg» и раскрывает на ее основе образ – «прах, не стоящий сожаленья». Автор перевода рисует этот образ, установив связь между словом «dreg» и строчкой – «The coward conquest of a wretch’s knife», таким образом, тело воспринимается переводчиком, как отбросы. Оно может быть уничтожено совершенно нелепо, ударом ножа, в то время как душа будет жить вечно – в стихах поэта. С нашей точки зрения, переводчик подбирает очень точное понятие «головорез», оно передает смысл слова «knife».

В данном переводе диссонансы сняты на уровне дискурса, текста и системы. Переводчику удается раскрыть связи между словами, передать образы последовательно. Эти образы органически отражаются в единой системе сонета. Таким образом, переводчик находится на высшем уровне переводческой компетенции

II.2.4. Шаги для уменьшения когнитивного диссонанса в переводе С.Я. Маршака

Текст перевода находится в приложении № 9.

Рассмотрим перевод с точки зрения получателя речи: бросаются в глаза многочисленные образы, метафоры. У С.Я. Маршака появляются элементы, которых нет в оригинале.

Проанализируем перевод с лексико-синтаксической стороны; присутствуют ли в нем ключевые слова оригинала и, соответственно, узнаем, передается ли коммуникативное намерение автора ТО. Сравним, есть ли общая лексика.

Arrest – арест, bail – выкуп, залог, отсрочка, memorial – памятник, dead – смерть, line – строчки, spirit – душа, the better part of me – лучшее во мне, dregs of life – осадок, остающийся на дне, the coward – бродяга встречный.

Все ключевые слова сохранены, однако, Маршак свободно переставляет их на другие места, не стремясь следовать за образами автора ТО. Так, первые две строчки, вводящие тему, не содержат намека на смерть, слово «аrrest» переводится буквально – «арест», а само слово «смерть» вводится только в 10-й строчке. Однако читателю понятно, куда поэта отправят под арест, так как далее содержатся такие слова, как «глыба камня», «могильный крест», которые не оставляют сомнений в правильности понимания ситуации. Затем переводчик сообщает, что в стихах поэта можно найти «все, что во мне тебе принадлежало», «с тобою будет лучшее во мне». Читатель из довольно пространного сообщения понимает о том, что останется после смерти. Но ведь у каждого ассоциации разные. Только в последней строчке автор сообщает, что останется после смерти – это душа. У Шекспира «душа» появляется уже в 8-й строке. Возможно, переводчик хотел усилить эмоциональность и поэтому вводит ключевое слово только в конце, но получилось, что вся эмоциональная напряженность оказывается на слове – «мое вино», а потом уже на «душе», так как перед словосочетанием «мое вино» находится тире, то есть пауза. Вероятно, «вино» появилось по ассоциации от слова «dreg» (осадок), а получилось, что на него падает основное лексическое ударение.

С тобою будет лучшее во мне

А смерть возьмет от жизни быстротечной

Осадок, остающийся на дне,

Ей – черепки разбитого ковша

Тебе – мое вино, моя душа.

Образ, построенный на словосочетании «dregs of life» занимает четыре последние строки. У читателя возникает вопрос: «Почему бродяга может похитить осадок?» Непонятно русскому читателю, не знающему оригинального текста. При чем здесь черепки разбитого ковша? Хотя, конечно, если человеческое тело рассматривать как бокал, его содержание – вино – это наша душа; сам бокал может легко разбиться, но в переводе нет намека на то, что кто-то может этот бокал разбить. Вино останется после разбитого ковша. Может ли такое быть? Во-первых, из ковша вино не пьют, вероятно, ковш появляется для рифмы. Во- вторых, вино испаряется, а значит присутствует не вечно. Шекспир же подчеркивает, что душа сохранится в стихах и будет вечной памятью. Образ, нарисованный переводчиком, недостаточно точно передал мысль автора ТО. Хотя метафора – тело – бокал, а вино в нем – душа – необычайно красива.

Рассмотрим строчку «То, что похитить мог бродяга встречный». Опять нет намека на то, что подразумевает Шекспир (случайность человеческой жизни). У Шекспира «a wretch’s knife» дает четкое представление об убийстве от рук злодеев, у Маршака более нейтральный образ – «бродяга». Он ассоциируется с чем-то, что вызывает жалость, а совсем не опасения за свою жизнь. «Бродяга» не страшный, как «нож», поэтому значение этой строчки, понятное у Шекспира, совсем непонятно у С.Я. Маршака. Снова образ теряется в переводе.

Распределение по строфам основных смысловых единиц в переводе совпадает с распределением соответствующих единиц исходного текста, однако, структуры основных образов и их заполнение в тексте перевода отличаются от аналогичных структур оригинала. Переводчик выделяет существенное.

Автор ТП сохраняет пятистопный ямб, систему рифмовки, используется консонансные рифмы (оТПРавяТ ПоД аРеСТ, оТСРочка). Автор перевода стремится использовать повторы, там где они есть в оригинале, например, в 5-ой строке: reviewest – review – вновь и вновь. Сонет сохраняет звучание, мелодию.

Таким образом, сохранение в тексте перевода образной системы оригинала при существенном изменении некоторых элементов этой системы приводят к изменению воздействия текста на читателей. Диссонансы, возникающие на уровне дискурса и текста, снимаются. Переводчик передает общее настроение сонета адекватно, придерживается интенции «соответствовать структуре», но заботясь о красоте русского языка, переводчик не воспроизводит некоторые скрытые подтексты оригинала и не добивается адекватного воздействия на читателей. Получается, что переводчик вскрыл системные связи между словами, правильно связал слова в образы, но передал их в какой-то другой, отличной от Шекспира форме. Наверное, это можно объяснить тем, что перевод сделан великим поэтом, хорошо знающим традиции русского языка, имеющим опыт нескольких поколений мыслителей и писателей. Великий поэт неизбежно нарисует свои образы, вкропит их в элементы ТО. Если не отражаются элементы системы, то и часть дискурса будет не раскрыта, не проработана.

Посмотрим, какие трансформации использовал автор перевода:

1). Добавления – 3-я строка полностью; в 7-ой строке есть добавления.

2). Перестановки – очень много; порядок элементов образного строя не сохраняется.

3). Опущения – довольно много: consecrate, the prey of worms, but be contented, the coward conquest of a wretch’s knife, the worth.

Итак, переводческая компетенция таких выдающихся поэтов, как Б.Л. Пастернак и С.Я. Маршак очень высокая, об этом свидетельствуют их переводы, завораживающие своей красотой и притягивающие взгляд читателей. Они способны снимать диссонанс в полном когнитивном пространстве. Об этом свидетельствует одно высказывание Б.Л. Пастернака о его работе над переводами Шекспира: «Переводить Шекспира – работа, требующая труда и времени. Это каждодневное движение по тексту ставит переводчика в былые положения автора. Он день за днем воспроизводит движения, однажды проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближается с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящается». [39, с.178]. Нельзя сблизиться с тайнами автора, не проработав текст на уровне дискурса, речи и тем более языка. Мы видели, что переводчику это вполне удалось

С.Я. Маршак учитывает две переводческие интенции («соответствовать структуре» и «соответствовать цели») и делает анализ на уровне вербальных коммуникаций – дискурса и текста. Маршак – поэт превалирует над Маршаком – переводчиком, и он выстраивает свои образы, достойные восхваления, но отличные от образов Шекспира. Так, Андрей Зорин [40, с. 284] приводит цитату из одной статьи, вышедшей в 1969 году: «Спокойный, величественный, уравновешенный и мудрый поэт русских сонетов отличается от неистового, неистощимого, блистательного и страстного поэта английских сонетов».

Б. Кушнер пытается быть ближе оригиналу и переводит слова, передает стиль подлинника, не заботясь о ясности русского языка. В результате, мысль понятна, но слух режут слова, не совсем адекватные для русской речи.

Адекватный перевод возможен только при анализе дискурса, текста, системных связей слов.

II. 3. Особенности переводов 73-го сонета Шекспира

II.3.1. Коммуникативное намерение и особенности языка и стиля Шекспира в 73-ем сонете

Текст 73-го сонета находится в приложении № 10.

Рассмотрим коммуникативное намерение автора, какие средства помогли ему донести его до читателей. Семантически, тематически и стилистически наиболее существенными являются повторяющиеся в тексте значения; в плане обозначающего особенно важны редкие слова и слова, выступающие в необычных сочетаниях. Для раскрытия содержания мы будем рассматривать семантическую структуру, то есть лексико-семантические варианты, тематическую принадлежность, коннотации и ассоциации слов, обращая особое внимание на повторяющиеся значения и редкие слова.

Первая строчка раскрывает тему сонета: он рассказывает о последовательной смене времени года, времени суток и последовательном течение человеческой жизни. Слово «time» проходит через весь сонет, сочетаясь, с одной стороны, со словами, обозначающими увядание природы, с другой стороны, оно относится к рассказу об угасании человеческой жизни. Тема времени повторяется в словах: year, day, youth, night, sunset. Мы обнаруживаем лексические связи слова «time» с последующими словами. Шекспир рисует осенний пейзаж, мерцание сумерек, предвосхищающих темную ночь, угасающий огонь – все это последовательные картины действия времени – оно движется вперед: осень (желтые листья), то есть день – сумерки – темная ночь – сон (двойник смерти).

Слова второй строки вводят тему природы: yellow leaves. Слов этой группы в дальнейшем много: boughs, cold, cold, bare, birds. Е.Ю. Куницына [25, с.104] отмечает, что образы, связанные с природой, являются наиболее распространенными в произведениях Шекспира. Оказывается, образ yellow leaf встречается еще в одном произведении Шекспира и принадлежит самому поэтичному его персонажу – Макбету. Макбет ассоциирует старость с желтым листом – это один из наиболее емких образов поэта.

То, что в сонете говорится об угасании жизни, мы определяем по словам, которые несут значение законченности, конца, последнего срока: yellow leaves – желтые листья (жизнь их коротка), ruin’d choirs – разрушенные церковные хоры, boughs which shake against the cold – ветви, дрожащие от холода (вызывают ощущения жалости, тоски), twilight – сумерки (переход от светлого к темному – от жизни к смерти), sunset – заход солнца (снова жизнь уходит), black night – темная ночь, death’s second self - здесь, вообще, слово «смерть» проговаривается, ashes – пепел (то, что остается от когда-то крепкого дерева, то есть жизнь угасает по мере того, как уходят силы молодости). То, что жизнь уходит, мы узнаем из глаголов: hang, shake, fade, seal up, expire, take away, leave.

Мы наблюдаем общие компоненты в семном составе значений слов и в коннотациях.

Обратимся к редким словам и необычным сочетаниям. Во-первых, в сонете много повторов: thou mayst in me behold (1-ая строка), in me thou see (5-ая строка), in me thou see’st (9-ая строка). Но зачем поэт в первой строке употребил слово «behold» вместо обычного глагола «see»? Вероятно, он хочет сделать на этом слове логическое ударение и подчеркнуть его. Во всех повторах употребляется необычный порядок слов, то есть инверсия – это придает особую выразительность речи поэта. Подлежащие, следующее в результате нарушенного порядка слов за сказуемым, оказываются выделенными и получают коннотации эмоциональности. К предметно-логической информации ничего не добавлено этими повторами, но внимание читателей обращается на то, как происходит процесс увядания.

В данном случае повтор является анафорическим (in me thou see’st), так как повторяющиеся элементы расположены в начале строки. Повтор лексических значений представлен синонимами: behold, see и preceive. Повтор объединяет в одно целое перечисление элементов природы. За этими повторами, охватывающими весь сонет, то есть три его катрена, следуют образы угасания жизни. В конце каждого из трех катренов представлены образы, связанные с их началом. В первом катрене, начинающемся с желтых листьев, логически завершают катрен голые ветви деревьев. Второй катрен начинается с сумерек жизни и заканчивается темной ночью, в которую приходит сон, как двойник смерти. И третий катрен говорит о пепле, на котором гаснет огонь; пепел подобен смертному одру (the death-bed). Получается, что образы, нарисованные в начале каждого катрена, логически завершены в его конце, и сонет, начинающийся с описания осени, заканчивается угасанием жизни, так как слово «смерть», в конце концов, произносится.

Поведем итог сказанному. Итак, основная тема сонета – угасание жизни, размышления о смерти. Образы осеннего пейзажа, мерцающих сумерек, темной ночи и угасающего огня создают поэтическую картину увядания человеческой жизни. Сонет рассматривают как пример высокого поэтического мастерства Шекспира. Язык его высоко метафоричен. Шекспир нашел три образа (осень, сумерки, угасающий огонь), которые разворачивают перед нами картину грусти, так как жизнь уходит. И снова то, что волнует поэта в жизни, вплетается в его стихи. «Bare ruin’d choirs, where late the sweet birds sang» - поэт ведет речь о разрушенных церковных хорах, которые напоминают сплетенные вверху в виде арок ветви огромных деревьев. Оказывается, что в Англии XVI в. происходил процесс секуляризации типичной картиной того времени, и это заставило Шекспира сравнить голые осенние ветки со сводами готических разрушенных храмов.

Стремление к эмоциональной экспрессивности приводит к обилию инверсии. Поэт использует предложения с придаточными, которые поддержаны анафорой. Структуры с придаточными предложениями, вводимыми словами: when, as, which, that позволяют раскрыть процесс угасания жизни в достаточно коротком произведении.

Рассмотрим сонет с точки зрения использованных фонетических средств.

Общая фонетическая окраска текста создается выделяющимися на общем фоне повторами. Повторы, кроме их функции, которую мы уже отметили, выполняют и ритмическую функцию. Ощущение грусти, ожидание кончины создается образами и ассоциациями со смертью, но и на фонетическом уровне эти ассоциации поддерживаются частыми повторениями звуков [d], [t], [s] = time, behold, boughs, cold, sweet, see, twilight, such, second, death, bed, must, strong и так далее. Создается минорная тональность звучания.

И в конце, мы хотели бы в схематичном виде показать все элементы образной системы Шекспира, для того, чтобы в дальнейшем сравнивать ее со схемами, которые получатся у нас при анализе переводов 73-го сонета. Схема эта удобна, потому что сразу будет видно, какой элемент образа утратил тот или иной перевод.

1-ый катрен 2-ой катрен 3-ий катрен

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| желтые листья - yellow leaves | сумерки – twilight | огонь –fire |
| голые ветки – boughs | заход солнца – sunset | пепел – ashes |
| опустошение – ruin | темная ночь – black night | смертный одр – the death-bed |
| сон (смерть) – Death’s second self | | |

Если мы сведем все эти элементы трех катренов в один, у нас получится следующая схема:

День Сумерки Ночь Сон (двойник смерти) Смертный одр

II.3.2. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе Н. Гербеля

Рассмотрим 73-ий сонет в переводе Н. Гербеля (текст его перевода находится в приложении № 11).

Этому переводчику принадлежит заслуга первого полного издания переводов сонетов. В 1865 – 1868 г. Н. Гербель подготовил первое в России полное собрание драматических произведений Шекспира. Именно он по-настоящему познакомил русского читателя с сонетами. Проанализируем сонет с точки зрения содержания, а именно рассмотрим лексико-семантическую структуру сонета, его композицию.

Перевод состоит из трех катренов и заключительного куплета, которые так же, как в ТО передают картину увядания. Первый катрен рисует осеннюю непогоду. В переводе исчезают «yellow leaves», которые в сонете являются показателем дня (а это элемент образного ряда). Слово «желтые» по ассоциации связывается с солнцем; «день» является первым образом в цепочке образов Шекспира, поскольку далее идут «сумерки» и «ночь». Поэтому «желтые листья» убирать было неправомерно. Шекспировский образ уходящей жизни в первом катрене передается с помощью слов: shake, hang, boughs, bare, ruin’d choirs – все они подразумевают и вызывают в подсознании тревожное состояние обреченности, беззащитности, открытости всем бедам и напастям. Здесь, Шекспир, в маленьком катрене описывает кусочек жизни, но сколько много труда вмещается: желтые литья висят (человеческая жизнь теплится, но она скоро уйдет, как желтые листья облетят с деревьев) – голые ветви (последние силы ушли от человека, как облетели листья). Вот, только, что здесь пели песни птицы, а сейчас разрушения, хаос, опустошение. У Н.Гербеля получилась такая картина: дерево осталось с несколькими листочками, но и их скоро уже не будет, а еще совсем недавно дерево было мощным, в тени ветвей его пели соловьи. Т.о, здесь мы также ощущаем угасание – от крепкого стержня до постепенно исчезающих жизненных сил. Мы видим в первой строчке и ключевое слово «time», только оно трансформировалось в слово «пора», таким образом, переводчик начал вести свой отсчет времени о том, как угасает жизнь. Шекспировские глаголы «hang» и «shake» очень точные для передачи беспомощного состояния человека, который чувствует близкую кончину и поэтому уже как бы «висит» между жизнью и смертью и трясется от малейшего дуновения, потому что ждет, что оно и будет последним. У Шекспира эти глаголы сочетаются с желтыми листьями и ветками, а у переводчика с листьями сочетается лишь один глагол «бьется» - он очень хорошо передает ситуацию; второго глагола в переводе нет. Правда, есть глагол «щиплет», он сочетается со словом «непогода», то есть в переводе показано, как внешние факторы действуют разрушительно, а не сам организм увядает.

Мы не видим в переводе намека на разрушенные церковные хоры, то есть никак не отражается, во-первых, намек на разрушенные монастыри, во- вторых, на процесс угасания жизни. Катрен начинается с голых деревьев и ими и заканчивается.

Рассмотрим второй катрен. Перевод начинается с повтора: «Во мне ты видишь…», то есть сохраняется сцепление, логически продолжается тема. Исчезают красивые шекспировские «сумерки», символизирующие переход от жизни к смерти. У Н.Гербеля получились сразу потемки. Строчка «В котором солнце лик свой клонит на закат» передана очень точно. В следующей строке Шекспир двумя одинаковыми словами by and by передает динамику - ночь мчится быстро, чтобы унести день, она хочет захватить власть над днем. У Н.Гербеля очень хорошо получается передача этого образа, он говорит: «А ночь уже спешит над жизнию сурово Распространить свой гнев, из черных выйдя врат». Но, увлекшись образом ночи, переводчику не хватает места, чтобы рассказать о том, что ночью приходит сон – двойник смерти. В переводе нет упоминания о смерти, то есть центральное понятие потеряно.

Центральный образ третьего катрена – угасающий огонь. Н.Гербель нарисовал красивую картину, метафорически уподобив героя костру, который едва пылает и лишился уже всех сил. Н.Гербель хорошо связывает этот образ со временем – костер зажгли утром, то есть в начале жизни он пылал, а к вечеру (к концу жизни) лишился сил, так и человеческая жизнь пылает, прогорает и потухает. В этом катрене не сохранился пепел, нет смертного одра, которые подводят к логическому завершению жизни человека. Вместе с тем, «пепел» как нельзя лучше передает образ завершенности чего-то, что раньше жило, развивалось, пылало, стремилось к жизни, но лишившись сил, превратилось в золу, которая и является могилой пылающего раньше огня. У Н.Гербеля нет движенья, у него красиво нарисованный образ, понятный и соответствующий шекспировскому, за исключением потерянных элементом.

Таким образом, мы можем выстроить схему нарисованных Н. Гербелем образов и посмотреть, соответствует ли она схеме, построенной по ТО.

1-ый катрен 2-ой катрен 3-ий катрен

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| несколько листьев | потемки дня | зажженный огонь |
|  | закат солнца | едва пылаю |
|  | черная ночь | Потухаю (не доживаю) |

Листья Потемки Ночь Смерть.

Некоторые элементы образной системы выпали и из-за потерянных элементов общая картина сонета выглядит немного нелепо. При чем здесь листья, а потом потемки? Таким образом, невозможность вместить все элементы образного ряда в короткую форму сонета не позволили переводчику адекватно отразить образную картину постепенного угасания жизни.

Переводчик пытается следовать структуре ТО. Мы видим, что шекспировская инверсия в первом предложении передается и у Н. Гербеля в виде авторского тире. Однако Н.Гербель убирает сказуемое из второй строчки в третью – получается, что снова внимание концентрируется, но никаких дополнительных смысловых оттенков там нет, а просто чувствуется ненужная пауза, которая мешает восприятию.

Если посмотреть на композицию перевода, мы видим, что переводчик пытается сохранить все повторы – анафорические и синонимические, то есть каждый катрен начинается одинаково, но элементы, следующие за этими повторами, не соответствуют элементам Шекспира.

Посмотрим на фонетическое оформление перевода. В данном случае, мы видим, что переводчик пользуется шестистопным ямбом и не везде сохраняет перекрестную систему рифм. Так, первые два катрена написаны перекрестной рифмой, последний катрен – опоясывающей, заключительный катрен – смежной рифмой.

В переводе Н.Гербеля встречаются слова, часто употребляемые в разговорной речи. Так, «дерева», «щиплет», «потемки» являются неподходящими для данного контекста.

Посмотрим, какие трансформации использует переводчик:

1). Добавления: вводит обращение (милый друг) – нет в оригинале; вводит дополнительные элементы для раскрытия образов (3-ий катрен состоит из сплошных добавлений).

2). Опущения: boughs, ruin’d choirs, Death’s second self, that seals up all the rest, ashes, the death-bed. Некоторые опущения неправомерны, они важны для воссоздания образного ряда.

3). Генерализация – boughs – деревья.

4). Конкретизация – birds – соловьи; cold – непогода.

Итак, переводчику не всегда удается соответствовать структуре оригинала, он выкидывает элементы из цепочки образного ряда и не пытается связать части в целое. Завершенной интерпретации не получается. Следовательно, диссонанс не снят на уровне текста и системы. Но, безусловно, передана основная мысль, и она понятна.

II.3.3. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе С. Ильина

Текст перевода находится в приложении № 12.

Переводы С.Ильина, опубликованные в 1902 г., интересны главным образом с точки зрения метрической. Впервые такой большой массив шекспировской лирики был переведен размером подлинника [40, с.275]. Учитывая, что английские слова много короче русских, нельзя не отметить, что переводчик, отказавшийся от лишних 28 слогов, которые давала замена пятистопного ямба шестистопным, сделал достаточно трудный шаг.

Рассмотрим перевод с точки зрения лексического состава и в плане сохранения всех элементов образной системы ТО.

Первая строка передана почти дословно, видим здесь ключевое слово «time». Первый катрен начинается с желтых листьев и заканчивается непогодой. Переводчик смещает акцент с желтых листьев, дрожащих от холода (здесь и заключается основная мысль о том, что жизнь постепенно начинает угасать) на то, что эту жизнь отнимает. В частности, у переводчика получается, что ветер «рвет», непогода «стонет». Глагол «стонет» очень хорошо вписывается в ситуацию, так, «непогода стонет» как и нездоровье в конце жизни дает о себе знать и заставляет человека стонать. Точно так же, как болезни отбирают последние силы у человека, как будто ветер рвет листья. Желтые листья не получают продолжения в голых ветках и опустошение. У С.Ильина получается красивый образ, но не уходящей жизни, как в ТО, а просто ситуации, которая характеризует состояние обессиленного старостью человека. В плане сохранения лексики характерно, что переводчик приводит полные лексические соответствия с некоторыми трансформациями.

Итак, образ нарисован, но движение, которое так важно в ТО потеряно.

Второй катрен начинается с прощального света погаснущего дня, плавно перемещается к полночи и заканчивается смертью. Движение жизни к концу ощущается. Причем элементы образной системы адекватны ТО. «Сумерки» трансформировались в «свет» уходящего дня. Мы ощущаем свет, но он уже прощальный, то есть элемент перехода от светлого к темному есть. Затем переводчик говорит, что «тот свет – предвестник полночи печальной» - элемент точный, только нет стремительного движенья темноты, расползающейся в пространстве, чтобы захватить в свою власть день. Мы видели, что у Н.Гербеля лучше передается движение ночи, «ночь» у него спешит, а у С.Ильина «ночь» не совершает никаких действий. У Шекспира: «In me thou see’st the twilight of such day which by black night doth take away», - ночь уносит день, побеждает его, как и смерть, в конце концов, всегда побеждает жизнь.

Далее в переводе С.Ильина говорится о том, что смерть – близкая родня полночи. Это очень близко оригиналу, только нет никакого указания на сон, поэтому у читателя может возникнуть вопрос: «Почему ночь – родня смерти?». Вопрос закономерен, так как переводчик упустил важный элемент в образной системе – это сон – вот он и является двойником смерти. Потерянный элемент ведет к ошибке интерпретации, и у читателя нет правильного понимания ситуации.

Посмотрим на лексические соответствия во 2-ом катрене. Переводчик вводит множество эпитетов: свет прощальный, гаснущий день; полночь печальная, угрюмая смерть, близкая родня. Все они соответствуют настроению сонета. Действительно, какие еще эпитеты можно подобрать к описанию ситуации, когда жизнь угасает? Но в данном катрене ТО как раз нет этой меланхоличности и статичности; в этом катрене ситуация обостряется, нагнетается, потому что автор ТО подходит к образу, который завершает жизнь – это сон (двойник смерти), и передает он его динамично, стремительно.

Третий катрен перевода рисует огонь, который уже угасает, и пепел становится его могилой. Все элементы образа передаются. Здесь присутствуют и огонь, и пепел, и мертвый слой пепла (то есть могила). Но переводчик не совсем адекватно передает общее настроение катрена: у него появляется мысль, что огонь борется за жизнь, хочет вырваться из-под золы, но его душит могила и ничего не удается. В ТО этого нет. Зачем переводчик вводит эту мысль? Разве она соответствует общей картине сонета? Разве сонет говорит о стремлении человека преодолеть и победить смерть? Ничего этого нет в ТО. Впрочем, этой мысли нет и в предыдущих катренах перевода. Оправдано ли введение ее в кульминации сонета? Тем более, что развязка соответствует настроениям первых двух катренов. В третьем катрене немного лексических соответствий, совпадают лишь два ключевых слова: fire (огонь), ashes (пепел).

Заключительное двустишие адекватно передает мысль двух последних строчек сонета, при чем написаны они у переводчика очень поэтично и красиво.

Итак, посмотрим, что получается в цепочке образов 73-го сонета в переводе С. Ильина:

1-ый катрен 2-ой катрен 3-ий катрен

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| желтые листья | свет погаснущего дня | огонь |
| непогода | полночь | пепел |
|  | смерть | Подразумевается могила |

День Свет Полночь Смерть.

Итак, основные элементы образной системы сохранены, но немного видоизменились, в частности, в начале не восстановлена цепочка, начинающаяся с листьев, нет сна; конечная схема передает адекватную систему образов с незначительными изменениями, поэтому читатель получает уже не полноценный вариант, написанный гением. Диссонанс, уменьшенный на уровне дискурса, присутствует на уровне текста.

Синтаксическая структура в переводе соответствует таковой в оригинале. Автор перевода пользуется сложноподчиненными предложениями с придаточными. Третий катрен, который больше всего не соответствует в образном плане и в лексическом оригиналу, не соответствует ему и в построении. Так, мы видим здесь несколько авторских знаков: двоеточие, многоточие; во втором катрене, где добавляются дополнительные элементы, сразу появляется авторский знак – тире.

Все повторы сохраняются в ТП.

Редкие слова, которые использует Шекспир (behold и perceivest) для того, чтобы обратить внимание, в первом случае на то, что увядание сравнивается с временем года, в последнем случае для того, чтобы усилить эмоциональность в развязке, передаются и переводчиком. В первом случае вводится обращение «друг», в другом случае после слова «видишь» идет пауза, так как стоит запятая и наше внимание приковывается к слову «разлука».

Прочитав сонет, легко заметить, что перевод звучит плавно, эту плавность придает повторяющийся звук «а» - года, непогода, сладко, прощальный, печальный, погаснущий, угасанье, старанье. У Шекспира же больше встречаются тревожные звуки [d], [t], [s]. Эти звуки являются лейтмотивом в музыкальной теме сонета.

Таким образом, перед нами разворачивается противоречивая ситуация. Переводчик передает коммуникативное намерение автора, и отдельные составляющие образного ряда подводят к выводу, то есть переводчик работает с дискурсом, следует интенции «соответствовать цели». Интенция «соответствовать структуре» также преследуется (сохранение синтаксических особенностей оригинала), но все же он теряет некоторые элементы образного ряда, не передает специфические особенности оригинального текста. Метафорические образы оригинала в переводе несколько утрачивают свою поэтическую силу и искажают реальность подлинника. Переводчик стремится сохранить форму, но она не позволяет ему отразить все содержание. Однако, «художественная адекватность» достигнута, то есть переданы стилистические особенности и стихотворные характеристики. Перевод С.Ильина передает смысл, обладает естественностью изложения, но не производит равнозначного впечатления по сравнению с ТО, так как переводчик вплетает свои образы, не совсем соответствующие содержанию сонета.

II.3.4. Методы уменьшения когнитивного диссонанса в переводе В.Я. Брюсова

Текст находится в приложении № 13.

А. Зорин [40] исследует историю русских переводов сонетов Шекспира и говорит о том, что итог русскому освоению Шекспира в XIX в. подвело пятитомное издание его сочинений, редактором которого был С.А. Венгеров. Туда были включены 17 старых переводов и 137 новых, для работы над которыми С.А. Венгеров привлек как поэтов – К. Случевского, К. Фофанова, В. Брюсова, - так и ведущих переводчиков того времени: Н. Холодковского, В. Лихачева, В. Мазуркевича, А. Федорова.

В. Брюсова больше всего беспокоила коллективность работы. Его тревожила мысль о том, что его работа окажется диссонансом в ряду других переводов. Это побудило В. Брюсова использовать пятистопный ямб и правильное чередование мужских и женских рифм. Приступая к работе, В. Брюсов говорил о том, что он будет заботиться при переводе выражений не столько о воспроизведении стиля подлинника, сколько о правильности и ясности языка.

К трехсотлетию смерти Шекспира В. Брюсов вновь берется за его лирику и, стремясь в соответствии со своими новыми взглядами на перевод к максимальной буквальности, переводит 61, 55 и 73 сонеты. Если сравнить новые брюсовские переводы со старыми, то сразу бросится в глаза куда большая лексическая точность и прежде всего куда большая приближенность к усложненному синтаксису подлинника.

Посмотрим, передает ли перевод Брюсова коммуникативное намерение подлинника.

Первая строчка воспроизводится условно. Ключевое слово «время» отражено и в этом переводе. Образ угасающей жизни, который напоминают желтые листья продолжается и находит свое логическое завершение в оголенных ветках. На этом первый катрен заканчивается. Таким образом, получается такая картина: жизнь – желтые листья – голые ветви. «Церковные разрушенные хоры» потеряны, на их месте встречаем в переводе слова «там где птицы пели…».

Посмотрим, что происходит во 2-ом катрене. Он начинается, как и у Шекспира, с сумерек того дня, что гаснет после заката, затем наступает ночь, которая приносит смерть. Переводчик сохраняет практически всю лексику 2-го катрена.

Остаются неясными последние строчки:

Ночь темная, к покою всех клоня

(Двойник твой, Смерть!), его влечет куда-то!

Трудно определить, кого она (смерть) влечет или кого он (двойник) влечет?

Видимо, переводчик слишком старался сохранить слова подлинника и передать всю цепочку образного строя оригинала, но, следуя букве, а не смыслу, этот смысл потерял. Русскому читателю не понятен конец этого катрена. Уместнее было бы употребить слово «сон», который приходит ночью и является прообразом смерти. В переводе нет нагнетания обстановки, когда ночь спешит объять день своей чернотой и захватить в плен сна, чтобы изолировать от всего остального мира. У переводчика «ночь» клонит к покою. Итак, дословно придерживаясь ТО, переводчик передает один из элементов образной системы неадекватно, просто непонятно и затрудняет восприятие.

Лексика 3-го катрена сохранена снова с буквальной точностью.

Ситуация этого катрена передана правильно. У В. Брюсова получилось, что огни молодости сгорели, отблески былых огней окончат жизнь на ложе пепла (death-bed) и уничтожит их то, что раньше питало. В. Брюсов – единственный из переводчиков, кто сохранил слово «youth», а это находится в поле «время» - это ключевое слово в сонете. Таким образом, Брюсов проводит время через весь сонет, начиная с угасания сил до могилы. Переводчик очень точно и красиво передает образ огня, заканчивающего свою жизнь в пепле, а, следовательно, он передает последний образ данного сонета – смертный одр.

Совсем непонятны последние две строчки сонета, которые должны логически завершить сонет. Во-первых, не совпадают рифмы. Во-вторых, смысл не ясен. У Шекспира после длинного монолога о скорой кончине, поэт говорит, что любовь должна быть крепче, потому что жизнь скоро уйдет и ничего не вернешь. У Брюсова потерян повтор: «во мне ты видишь», поэтому и логического конца не получается. Нет обобщения сказанному в сонете, слова переводчика звучат несколько странно:

И потому, что день, ты любишь строже,

Спеша любить то, что почти прошло!

Посмотрим, какая цепочка образов получается у В. Брюсова:

1-ый катрен 2-ой катрен 3-ий катрен

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| желтые листья | сумерки | огонь |
| голые ветви | закат | пепел |
|  | смерть | ложе из пепла |

День Сумерки Ночь Смерть Ложе, где заканчивается жизнь.

Цепочка образов идентична шекспировской.

Рассмотрим работу переводчика в пространстве текста и системы.

Глаголы первого катрена подобраны правильно и соответствуют ситуации: «желтые листья стали редки», «оголены, дрожа от стужи ветви». Глаголы «желтеет» и «дрожат» очень верно соответствуют смыслу подлинника, тем более, что «дрожат» переведено дословно из ТО. В. Брюсов правильно подбирает и вектор действия: тепло угасает потому, что время пришло, а не так, как получилось в предыдущих переводах: «непогода щиплет» и Н. Гербеля и «ветер рвет» у С. Ильина.

В. Брюсов нарушает форму сонета, у него получается не четверостишие, а трехстишие. Для того, чтобы передать смысл ТО, сохранив при этом лексику, В. Брюсову потребовалась радикальная перестройка всей фонетической структуры. В последнем катрене нет перекрестных рифм. Зато продолжает жить информационная система сонета. Хотя вся лексика Шекспира присутствует в тексте перевода, образы не понятны читателю. Тогда какой толк в буквальности, если мысль передана недостаточно точно, если не чувствуется атмосфера уносящей день ночи, если к логической развязке читателей не подвели?

Мы говорили, что поэтический перевод должен быть адекватны. Значит переводчик должен начинать с целого и соотносить с ним каждую его часть. Анализируя перевод В. Брюсова, складывается ощущение, что он делал наоборот – начинал с частей, а целое? Как получится? Все-таки получился целый образ – образ уходящей жизни. Только читателю нужно догадываться, прикидывать, делать выводы. А они могут быть неправильными, не соответствующими реальной ситуации сонета Шекспира.

Перевод В. Брюсова сохраняет смысл и передает дух, производит равнозначное впечатление, но в некоторых местах вызывает затруднение при восприятии. Переводчик правильно воспринимает составляющие образного ряда, понимает, какие символы они несут. Эти образы подводят к выводу о том, какую мысль хотел автор передать. Видно, что из составляющих образного ряда В. Брюсова можно сделать логический вывод, сделанный Шекспиром, значит перевод на уровне дискурса получился. Переводчик понимает завершенный смысл текста, так как пропозиция «день – сумерки – ночь – смерть – смертное ложе» сохраняется в его переводе, то есть переводчик работает с текстом, сохраняет сложные предложения, соответствует структуре сонета на синтаксическом уровне. Но перевод В. Брюсова хоть и точно воспроизводит все контуры шекспировских образов, оказывается немного суховат в интонации. Есть непонятно выраженные мысли в нескольких строчках; образ веток в виде готических арок тоже потерян, а он важен, так как намекает еще и на социальную ситуацию того времени.

Итак, достичь высшего уровня переводческой компетенции, то есть снять все диссонансы в пространстве дискурс – текст – система ИЯ - дискурс – текст – система ПЯ очень сложно, и мы не можем поставить переводчиков на тот или иной уровень когнитивного диссонанса, потому что видим, что в одном случае, у одного переводчика получается учесть все параметры ТО (понять ситуацию текста, его дух, проработать все элементы образного строя и раскрыть системные связи слов), в другом случае, язык русской поэзии не позволяет переводчику выразить мысль ТО и найти адекватную форму в русском языке. Поэтому получается, что переводчики либо вводят свои образные элементы, уйдя в сторону от мысли оригинала (как у Н. Гербеля и С. Ильина), либо выражают мысль оригинала замысловато и непонятно (как у В.Брюсова). Бесспорно, какие-то части переводов этих трех рассматриваемых нами переводчиков, которые внесли большой вклад в дело знакомства русского читателя с Шекспиром, являются успешными, и если бы мы попробовали скомбинировать части этих трех переводов, у нас получился бы идеальный перевод. Перевод, где, повторимся, диссонанс был бы снят в полном когнитивном пространстве дискурс – текст – система, который бы сохранил и дух, и атмосферу, и вскрыл скрывающиеся за словами понятия и ситуации, передал ритмику и мелодию стиха. Нельзя сказать, что переводчикам не удалось прочувствовать мысли сонета, им это удалось, но шекспировские настроения передать трудно, слишком многим приходится жертвовать или, наоборот, сохраняя его настроение, приходится жертвовать правилами русского языка.

Что может быть труднее перевода поэзии?

Выводы по главе

Анализ девяти переводов трех сонетов Шекспира позволил прийти к следующим выводам:

1. Все переводчики передают коммуникативное намерение автора оригинала. Но далеко не всем удается сохранить все элементы образного ряда. Если переводчику не удается проработать отдельные части текста, то все содержание текста получается неверным. Возникают ошибки интерпретации. Это произошло с переводами С.Я.Маршака, Н.Гербеля, С.Ильина.
2. Все переводы сохраняют мысль, но дух и настроение иногда искажаются, вследствие того, что язык русской поэзии не позволяет передать нужную тональность.
3. Не все переводчики сохраняют форму сонета – В.Брюсову, Н.Гербелю это не удается, им не удается сохранить пятистопный ямб и систему рифмовки. Таким образом, эти переводчики не следуют интенции «соответствовать структуре». Хотя, В.Брюсов передает все элементы образного ряда и завершенная интерпретация у него получается. Во всех остальных переводах наблюдаем размер подлинника и завершенность на пути части и целого, таким образом, все переводчики, кроме Н.Гербеля достигают 2-го уровня переводческой компетенции.
4. Очень трудным оказывается снятие диссонансов на уровне системы(языка). Лексические, фонетические связи между словами трудно и порой невозможно раскрыть. По нашему мнению, диссонансы в пространстве «(дискурс(текст((система)))ИЯ – (дискурс(текст((система)))ПЯ удается выравнить только Б.Пастернаку в переводе 74-го сонета.
5. Даже если системные связи между словами открыты, переводчикам не удается найти адекватных средств передачи этих связей на русский язык.
6. Некоторые преследуют цель передать лексическую точность и приближаются к синтаксису подлинника (В.Брюсов, Б.Кушнер), но при этом пользуются лексикой, неадекватной для контекста конкретного сонета, содержание оказывается облеченным в замысловатые формы, неудобочитаемые на русском языке.
7. Поэты-перводчики доминируют над переводчиками как таковыми, т.к. добавляют множество образов, отсутствующих в оригинале, хотя при этом иногда теряется интонация оригинала.

Проанализировав девять переводов различных переводчиков, живших в разное время и обладая различными представлениями об эпохе Шекспира и о нем самом, мы можем сказать, что переводчики (кроме Н.Гербеля) достигают 2-го уровня переводческом компетенции, уменьшая диссонансы в когнитивном пространстве «(дискурс(текст))ИЯ – (дискурс(текст))ПЯ». Они добиваются «художественной адекватности», передают стилистические особенности оригинала и стихотворные характеристики.

Заключение

Проведенное нами исследование позволило нам убедиться, что когнитивный диссонанс имеет очень большое значение в теории и практике перевода. Каждый переводчик неизбежно сталкивается с некими диссонансами в своей работе. Когнитивный диссонанс – это несоответствие в системе знаний, оно ведет к появлению психологического дискомфорта, а он в свою очередь побуждает к действию. В теории перевода когнитивный диссонанс определяется как осознание ограничений в выборе средств ПЯ, необходимых для адекватного воспроизведения подлинника. Переводчик осознает, что не может перевести важные элементы текста, но ему это сделать надо и он ищет выход из ситуации, уменьшая или устраняя когнитивный диссонанс. Когнитивный диссонанс динамичен. Он существует на всех уровнях переводческой компетенции. Очевидно, что нельзя стать профессиональным переводчиком без когнитивного диссонанса. Теория когнитивного диссонанса по-другому заставляет взглянуть на понятие непереводимости. Чтобы перевести, переводчик должен найти способ выравнивания когнитивного диссонанса в пространстве “(дискурс(текст))система)))” для ИЯ и ПЯ.

Поэтический текст со всеми своими особенностями – метрическими, фоническими, фонетическими, синтаксическими, мелодическими формирует основу для когнитивного диссонанса, который и следует уменьшить в переводе. Методы по уменьшению когнитивного диссонанса следует положить в практику. Когнитивный диссонанс возникает, когда переводчик должен соединить значение и выражение, а в персональном дискурсе, к которому относится поэтический текст, выражение определяет значение. Главенствующая роль принадлежит выражению всего текста, а отдельные слова и части текста проникаются духом целого. В переводах Д.Кузьмина, Д.Щедровичкого, С.Маршака, Б.Кушнера образы выстраиваются в одну систему и подводят читателей к восприятию идей сонета.

Поэтический перевод накладывает множество ограничений, которые не все переводчики способны вынести. Мы не намерены судить переводчиков за те или иные упущения, а выводы, следующие из нашего анализа могут быть подвергнуты критике, но следует отметить, что в некоторых переводах (В.Брюсова, Н.Гербеля) буквальность нарушила поэтический текст в смысловом и стилистическом плане. Потеря элементов образного ряда в переводах Н.Гербеля, С.Ильина привела к тому, что у читателей складывается неполноценная картина образов сонета. Сохранить исходные аллитерации не получается и там, где нужно передавать тревожные ноты, в переводах чувствуются спокойные и плавные. Таким образом, переводчики не раскрывают системных связей слов, поэтому нарушается тональность оригинала. Трудности вызывает и передача специфических особенностей политической и социальной обстановки, затронутых Шекспиром.

Цель переводчика прочувствовать переживание автора ТО и передать его, а для этого он анализирует дискурс, текст, систему. Очень трудно поставить переводчиков на тот или иной уровень переводческой компетенции, так как в пространстве одного сонета переводчику удается в одной его части уменьшить диссонансы в полном когнитивном пространстве, в другой же его части исказить смысл и не отразить форму. В ходе анализа было установлено, что переводчикам удается достигнуть второго уровня переводческой компетенции, при этом можно выделить общие методы уменьшения когнитивного диссонанса. Это:

1. Творческие исключения
2. Синонимические замены
3. Добавления
4. Опущения

Предполагается, что теория когнитивного диссонанса будет использоваться наряду с другими теориями перевода. Она рассматривается как одна из тех, которые позволят повышать уровень квалификации переводчиков.

Библиография

1. Алякринский О.А. Поэтический текст и поэтический смысл// Тетради переводчика. – М.: 1984. – с.20-32.
2. Аникст А.А. Творчество Шекспира Изд-во “Художественной литературы”. – M.: 1963. – 615с.
3. An anthology of English and American verse. Progress Publishers. Moscow, 1972. – 719p.
4. Англо-русский словарь. Сост.Мюллер В.К. Гос. изд-во Иностранных и национальных словарей. – М.: 1956. – 699с.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – M.: “Просвещение”, 1990. – с.300
6. Бархударов Л.С. Язык и перевод Изд-во “Mеждународные отношения”. – М.: 1975. – 237с.
7. Бархударов Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык//Тетради переводчика. – М.: 1984. – с.38-48.
8. Бархударов Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе// Тетради переводчика. – М.: “Международные отношения”, 1964. – с.18-23.
9. Виноградов В.С. Введение в переводоведение. – М.: Изд-во ИОСО РАО, 2001. – 221с.
10. Воскобойник Г.Д. Когнитивный диссонанс и теория перевода// Вестник ИГЛУ Вопросы теории и практики перевода. Вып.3 Серия Лингвистика №6. – 2001.
11. Воскобойник Г.Д. Когнитивный диссонанс как проблема теории и практики перевода: Основные концептуальные положения. Иркутск, 2002. – 31с.
12. Гачечиладзе Гиви Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М. : «Советский писатель», 1980. – 253с.
13. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. Изд-во "Наука" М., 1975. – 470с.
14. Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе// Тетради переводчика. – 1976. – вып.9. – с.81-91.
15. Гончаренко С.Ф Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность// Тетради переводчика,-М.:1999. – вып.24.
16. Гончаренко С.Ф Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации// Тетради переводчика. – М.: 1987. – вып.22 с.38-49.
17. Дранов А. Монолог Гамлета «Быть или не быть». Русские переводы 19 века.// Тетради переводчика. – М.: 1987. – вып.6. – с. 32-41.
18. Зарубежная поэзия в переводах В. Я. Брюсова. – М.: А/о Изд-во «Радуга», 1994. – 894с.
19. Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. – М.: Изд- во «Радуга», 1990. – 639с.
20. Каплуненко А.М. Некоторые проблемы репродукции поэтической интонации при переводе с английского на русский (на материале сонетов Шекспира)// Вопросы теории и практики перевода. Сб. науч. трудов. - вып. 2. – Иркутск, 1999.
21. Караулов Ю.Н. О способах достижения функциональной эквивалентности в переводе// Сборник Лингвистика – поэтика – перевод.
22. Кизима М.П. Художественный образ и поэтический смысл// Тетради переводчика. – М.: 1981. – вып.23. – с. 131-139.
23. Козинцев Г. Наш современник В. Шекспир. Изд-во «Искусство» Ленинград. Москва,1962. – 316с.
24. Комиссаров В.Н.Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: «Высшая школа», 1990. – 252с.
25. Куницына Е.Ю. Историко-функциональный аспект шекспиризмов: Дис. … канд.филол.наук. 10.02.04/ ИГЛУ. – Иркутск, 1998. – 212с.
26. Ледовская Т.А. Некоторые способы достижения эквилинеарности в поэтической строке// Тетради переводчика. – М.: 1981. – вып.18.
27. Литературный энциклопедический словарь//Под ред. В.М.Кожевникова. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 750с.
28. Лингвистический энциклопедический словарь// Под редакцией В.К. Ярцева. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – 685с.
29. Морозов М. Шекспир 1564-1616 Изд-во ЦК ВЛКСМ "Молодая гвардия", 1956. – 213с.
30. Найда Ю.Я. К науке переводить// Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Сборник статей. – М.: «Международные отношения»,1978.
31. Пашковска-Хоппэ К. Некоторые структурно-композиционные особенности сонетов Шекспира. – М.: 1970. – 16с.
32. Патрикеев А.Ю. Структура образа как критерий выбора замены при поэтическом переводе// Сборник научных трудов. – вып.331. – Семантика перевода. – М.:1989.
33. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: «Высшая школа», 1990. – 342с.
34. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: «Международные отношения», 1974.
35. Сонеты Шекспира в переводах С.Маршака. – М.: Изд-во «Сов. Писатель»,1948. – 196с.
36. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: «Прсвещение»,1976. – 332с.
37. Фёдоров А.В. Введение в теорию перевода. – Изд-во «Литературы на иностранных языках». – М.:1953. – 333с.
38. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса «Речь» Санкт-Петербург,2000. – 317с.
39. Шекспировские чтения 1976// Под ред. А.А Аникста. – Изд-во « Наука». – М.: 1977. – 284с.
40. Шекспир У. Сонеты. – М.: «Радуга»,1984. – 365с.

Приложения:

#### *Приложение №1*

##### Стихотворение “Поэт и его песни” Лонгфелло

As the birds come in the spring,

We know not from where,

As the stars come at evening

From the depth of the air;

As the rain comes from the cloud,

And the brook from the ground,

As suddenly, low or loud,

Out of silence a sound;

As the grape comes to the vine,

The fruit to the tree;

As the wind comes to the pine,

And the tide to the sea;

As come the white sails of ships

O'er the ocean's verge;

As comes the smile to the lips,

The foam to the surge;

So come to the Poet his songs,

All hitherward blown

From the misty realm, that belongs

To the vast Unknown.

His, and not his, are the lays

He sings; - and their fame

Is his, and not his; - and the praise

And the pride of a name.

For voices pursue him by day,

And haunt him by night,

And he listens, and needs must obey,

When the angel says: “Write!”

### ***Стихотворение “Поэт и его песни”***

***Перевод Л.С.Бархударова***

Когда птицы летят к нам весной,

Откуда – не знаем мы;

Как звездный является рой

Вечерами из тьмы;

Как из туч осыпается дождь;

Как родник выбегает на луг;

Как слабый – иль в полную мощь

Из тиши возникает звук;

Как приходит гроздь на лозу,

Или слива на ветви слив;

Как ветер – в рощу в грозу,

Или в море – прилив;

Как парус является нам

В океане голубизне;

Как приходит улыбка к устам,

Или пена к волне –

Так приходит к поэту вдруг

Из загадочных стран

Его песен волшебный звук

Сквозь густой туман.

Те песни, что он поет –

И его, и нет;

И слава, и честь, и почет,

И званье – поэт.

Ибо звуки теснят его слух

И днем, и в ночной тиши,

И покорен он, когда некий дух

Ему скажет: “Пиши!”.

***Приложение №2***

# ***Sonnet CXVI***

## Let me not to the marriage of true minds

Admit impediments. Love is not love

Which alters when it alteration finds,

Or bends with the remover to remove:

O, no! it is an ever-fixed mark

That looks on tempests and is never shaken;

It is the star to every wandering bark,

Whose worth's unknown, although his height be taken.

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks

Within his bending sickle's compass come;

Love alters not with his brief hours and weeks,

But bears it out even to the edge of doom.

If this be error and upon me proved,

I never writ, nor no man ever loved.

***Приложение №3***

## Перевод Д. Кузьмина

# ***Сонет 116***

## Ничто не воспрепятствует извне

Влеченью душ. Любовь – не есть любовь,

## Коль может изменить, сойти на нет

Под действием превратности любой.

Любовь – как веха вечная дана,

Которой нипочем девятый вал;

Звезда морей, чья высота ясна,

Но чье значенье ведомо едва ль.

Не подобает ей удел шута

У Времени; что ей – краса лица!

Любовь не изменяет никогда

И все превозмогает до конца!

Когда не так, и чувства лгут мои, -

Я не писал. А мир – не знал любви.

***Приложение №4***

***Перевод Д.Щедровичкого***

### ***Сонет 116***

## Нет, я не стану камнем преткновенья

Для брачного союза двух умов:

Любовь, что нам изменит на мгновенье, -

Уже не настоящая любовь.

Любовь – маяк, она, средь бурь тверда,

Горит во тьме незыблемо, высоко,

Но, хоть плывущим видима звезда,

От них сокрыто начертанье рока.

У времени любовь – не жалкий шут,

Пусть губ и щек соцветье Время скосит, -

Нет над любовью власти у минут,

Она годам свой приговор выносит.

А если я от истины далек –

То ни влюбленных нет, ни этих строк.

#### *Приложение №5*

***Перевод С.Я Маршака***

***Сонет 116***

## Мешать соединенью двух сердец

Я не намерен. Может ли измена

Любви безмерной положить конец?

Любовь не знает убыли и тлена.

Любовь – над бурей поднятый маяк,

Не меркнущий во мраке и тумане.

Любовь – звезда, которую моряк

Определяет место в океане.

Любовь – не кукла жалкая в руках

У времени, стирающего розы

На пламенных устах и на щеках,

И не страшны ей времени угрозы.

А если я неправ и лжет мой стих, -

То нет любви и нет стихов моих!

***Приложение №6***

# ***Sonnet LXXIV***

But be contented: when that fell arrest

Without all bail shall carry me away,

My life hath in this line some interest,

Which for memorial still with thee shall stay.

When thou reviewest this, thou dost review

The very part was consecrate to thee:

The earth can have but earth, which is his due;

My spirit is thine, the better part of me:

So then thou hast but lost the dregs of life,

The prey of worms, my body being dead,

The coward conquest of a wretch's knife,

Too base of thee to be remembered.

The worth of that is that which it contains,

And that is this, and this with thee remains.

#### *Приложение №7*

***Перевод Б.Кушнера***

### ***Сонет 74***

Но не терзайся, и когда за мной

Придут, чтоб взять без лишней канители,

Пусть эти строки сохранят живой

Ту память, что у нас отнять хотели.

И если быть нам вместе не дано,

Мой высший дух отыщешь за строкою –

Земля возьмет, что ей обречено,

Моя душа останется с тобою.

И потому лишь мусор бытия,

Червей добычу, жалкий плод разбоя

Утратишь ты, когда погибну я, -

Простую плоть, что памяти не стоит.

Пускай в земле истлеет низкий прах, -

Моя душа с тобой – в моих стихах.

#### *Приложение №8*

***Перевод Б.Л.Пастернака***

### ***Сонет 74***

## Но успокойся. В дни, когда в острог

Навек я смертью буду взят под стражу,

Одна живая память этих строк

Еще переживет мою пропажу.

И ты разыщешь, их перечитав,

Что было лучшею моей частицей.

Вернется в землю мой земной состав,

Мой дух к тебе, как прежде обратится.

И ты поймешь, что только прах исчез,

Не стоящий нисколько сожаленья,

То, что отнять мог головорез,

Добыча ограбленья, жертва тленья.

А ценно было только то одно,

Что и теперь тебе посвящено.

#### *Приложение №9*

***Перевод С.Я.Маршака***

### ***Сонет 74***

## Когда меня отправят под арест

Без выкупа, залога и отсрочки,

Не глыба камня, не могильный крест –

Мне памятником будут эти строчки.

Ты вновь и вновь найдешь в моих стихах

Все, что во мне тебе принадлежало.

Пускай земле достанется мой прах, -

Ты, потеряв меня, утратишь мало.

С тобою будет лучшее во мне.

А смерть возьмет от жизни быстротечной

Осадок, остающийся на дне,

То, что похитить мог бродяга встречный.

Ей – черепки разбитого ковша,

Тебе - мое вино, моя душа.

***Приложение №10***

# ***Sonnet LXXIII***

That time of year thou mayst in me behold

When yellow leaves, or none, or few, do hang

Upon those boughs which shake against the cold,

Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

In me thou see'st the twilight of such day

As after sunset fadeth in the west,

Which by and by black night doth take away,

Death's second self, that seals up all in rest.

In me thou see'st the glowing of such fire

That on the ashes of his youth doth lie,

As the death-bed whereon it must expire

Consumed with that which it was nourish'd by.

This thou perceivest, which makes thy love more strong,

To love that well which thou must leave ere long.

#### *Приложение №11*

***Перевод Н.Гербеля***

### ***Сонет 73***

Ты видишь – я достиг поры той поздней года,

Когда на деревах по нескольку листков

Лишь бьется, но и те уж щиплет непогода,

Тогда как прежде тень манила соловьев.

Во мне ты видишь, друг, потемки дня такого,

В котором солнце лик свой клонит на закат,

А ночь уже спешит над жизнию сурово

Распространить свой гнев, из черных выйдя врат.

Ты видишь, милый друг, что я едва пылаю,

Подобно уж давно зажженному костру,

Лишенному того, чем жил он поутру,

И, не дожив, как он, до ночи, потухаю.

Ты видишь – и сильней горит в тебе любовь

К тому, что потерять придется скоро вновь.

#### *Приложение №12*

***Перевод С.Ильина***

### ***Сонет 73***

Во мне ты видишь, друг, то время года,

Когда рвет ветер желтый лист ветвей,

Когда уныло стонет непогода,

Где прежде пел так сладко соловей.

Во мне, мой друг, ты видишь свет прощальный

На западе погаснущего дня.

Тот свет – предвестник полночи печальной,

Угрюмой смерти близкая родня.

Во мне огня ты видишь угасанье…

Он умереть не хочет под золой,

Но вырваться смешны его старанья:

Его задушит пепла мертвый слой.

Во мне ты это видишь, и разлуку

Предчувствуешь, и крепче жмешь мне руку…

#### *Приложение №13*

***Перевод В.Брюсова***

### ***Сонет 73***

То время года видишь ты во мне,

Когда, желтея, листья стали редки,

И там, где птицы пели о весне,

Оголены, дрожа от стужи, ветки.

Во мне ты сумерки находишь дня,

Что гаснет после яркого заката;

Ночь темная, к покою всех клоня

(Двойник твой, Смерть!), его влечет куда-то!

Во мне ты видишь отблески огней,

Лежащих в пепле юности своей.

Они окончат жизнь на этом ложе,

Снедаемые тем, что их зажгло.

И потому, что день, ты любишь строже,

Спеша любить то, что почти прошло!