

Санкт-Петербургский государственный университет

**ПАЩЕНКО Мария Михайловна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Лингвокультурологические особенности русских переводов У.  
Шекспира (на материале переводов трагедии «Гамлет»)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5713. «Синхронный перевод  
(английский язык)»

Научный руководитель:  
старший преподаватель,  
Кафедра английской филологии и  
перевода,  
Вишаренко Светлана  
Владимировна  
Рецензент:  
доцент, ФГБОУВО  
«Санкт-  
Петербургский  
государственный  
экономический  
университет»,  
Ефремова Мария Павловна

Санкт-Петербург  
2023

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Теоретические аспекты лингвокультурологических особенностей перевода елизаветинской трагедии на русский язык.....</b>	<b>7</b>
1.1 Лингвокультурология и перевод как лингвокультурная адаптация текста .....	7
1.1.1 Переводческие стратегии. Форенизация и доместикация в лингвокультурологическом аспекте.....	10
1.2 Герменевтическая сущность художественного перевода.....	17
1.3 Елизаветинская драма и её лингвостилистические особенности.....	22
1.3.1. О языке и стиле У. Шекспира.....	24
1.3.2. «Гамлет»: идейно-сюжетное своеобразие трагедии.....	27
<b>Выводы по Главе I.....</b>	<b>29</b>
<b>Глава II. Комплексный сопоставительный анализ русских переводов произведения У. Шекспира «Гамлет» в лингвокультурологическом аспекте.....</b>	<b>32</b>
2.1. Лингвокультурные феномены в художественном тексте и способы их передачи.....	32
2.1.1 Культурные феномены, концепты и фразеологические выражения как лингвокультурные единицы.....	32
2.1.2 Стратегии передачи образности лингвокультурных элементов в художественном тексте.....	34
2.1.3. Переводческие трансформации при передаче лингвокультурных единиц на ПЯ.....	37
2.2. «Гамлет» как средоточие лингвокультурных единиц и их передача в переводах Н.А. Полевого, М.Л. Лозинского, Б.Л. Пастернака и В.Р. Поплавского.....	41
2.2.1. Феномены культуры как фактор национального своеобразия трагедии.....	42
2.2.2. Концепт как основополагающий лингвокультурный элемент пьесы .....	55
2.2.3. Особые структурно-семантические единицы в пьесе и их перевод. 68	
<b>Выводы по Главе II.....</b>	<b>75</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>78</b>
<b>Список научной литературы.....</b>	<b>80</b>
<b>Список словарей и справочных материалов.....</b>	<b>85</b>
<b>Список источников материала.....</b>	<b>86</b>
<b>Приложение.....</b>	<b>87</b>

## Введение

Проблема перевода художественных (в особенности поэтических) текстов на протяжении многих десятилетий волнует исследователей, специализирующихся на данной области. Приступая к работе, переводчик неизбежно сталкивается с противоречивыми требованиями: с одной стороны, текст перевода должен быть максимально приближен к тексту оригинала в самых различных аспектах, но с другой, он должен быть хорошо адаптирован к культуре языка перевода, что подразумевает под собой внесение, порой, многочисленных правок и изменений ввиду объективной расхожести культур языка перевода и языка оригинала. По мнению некоторых исследователей, в частности В.Н. Комиссарова, подобная жертва необходима для достижения основной цели художественного перевода, а именно: «порождения на переводимом языке речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя» (Комиссаров 1980: 95). Поскольку речь идет о переводе отрезков художественной речи, основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста перевода к произведениям, обладающим художественными достоинствами. Для того чтобы это художественно-эстетическое воздействие сработало в действительности, переводчику и необходимо работать с учётом различных лингвокультурологических особенностей.

Немаловажно будет заметить, что само понятие культуры претерпевало множество трансформаций на протяжении столетий, и если ранее оно преимущественно охватывало так называемые культурные ценности (разнообразные произведения искусства и проч.), то на сегодняшний день под «культурой» понимается совокупность национальных традиций народов, их образа жизни, специфики поведения и мышления, восприятия окружающего мира (Жукова 2013). В настоящее время наблюдается особое тяготение научного сообщества к подробному изучению вышеописанных особенностей различных культурных феноменов, а следовательно, одной из

наиболее активно развивающихся областей знаний можно назвать лингвокультурологию. Главной задачей этой науки является изучение и описание взаимоотношений языка и культуры, этноса, народного менталитета, благодаря чему становится возможным пронаблюдать как материальную, так и ментальную этническую самобытность (Розенталь, Теленкова 2001: 241).

Тем не менее, художественные тексты обладают собственной спецификой, из-за чего переводчик сталкивается с другой не менее трудной задачей, а именно, необходимостью передать метафоричность и многоплановость таких произведений. Значительный интерес вызывают переводы трагедий одного из величайших англоязычных авторов У. Шекспира, что в первую очередь вызвано своеобразием его стиля, образностью используемого языка, подбором лексических и стилистических средств. Особое внимание среди произведений Шекспира привлекает трагедия «Гамлет, принц датский», наполненная различными культурными явлениями елизаветинских времен. Данное произведение переводилось на русский язык множество раз, и каждый переводчик, сталкиваясь с рядом затруднений, применял собственную стратегию их решения. Таким образом, «Гамлета» можно назвать средоточием переводческого опыта, а благодаря комплексному сопоставительному анализу имеющихся переводов трагедии можно проследить отечественную историю развития переводческой мысли на протяжении значительного периода времени.

**Актуальность данной работы** определяется всё более возрастающим интересом научного сообщества к такому разделу языкознания, как лингвокультурология, охватывающему изучение проблемы отражения национальных культурных особенностей в языке. Более того, ввиду отсутствия единой общепринятой системы переводческих стратегий и методов в современном переводоведении, перевод художественных текстов становится еще более интересным с научной точки зрения и является

уникальным материалом для анализа и структурирования выделенных нами приемов.

**Научная новизна работы** обуславливается тем, что в ней впервые предпринимается попытка проведения комплексного сопоставительного анализа русскоязычных переводов классического художественного текста с учетом особенностей разных периодов отечественной истории.

**Объектом исследования** данной работы является перевод как средство межъязыковой и межкультурной коммуникации. В качестве **предмета исследования** рассматриваются различные переводческие стратегии, реализующиеся в приемах перевода, в рамках лингвокультурной адаптации текста ранненовоанглийской драмы.

**Целью работы** является исследование особенностей лингвокультурной адаптации англоязычного драматического текста при переводе на русский язык на материале произведения У. Шекспира «Гамлет, принц датский».

В соответствии с целью ставятся и решаются следующие **задачи**:

- определить понятие стратегии перевода и рассмотреть основные стратегии, включая методы их реализации, в рамках лингвокультурной адаптации иноязычного текста;
- изучить лингвистические и стилистические особенности елизаветинской драмы, в частности особенности авторского стиля У. Шекспира;
- рассмотреть разновидности лингвокультурных феноменов и изучить классификации способов их передачи в переводе;
- выполнить комплексный сопоставительный анализ четырех русскоязычных переводов трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский» с целью выявления способов передачи специфических культурных феноменов, являющихся важной составляющей художественного своеобразия трагедии.

Цели и задачи исследования определили выбор используемых **методов**, в число которых вошли следующие: анализ теоретической литературы по

философии и теории перевода, сравнительно-сопоставительный анализ языковых единиц исходного текста и текстов переводов (лексико-семантический, контекстуальный анализ), переводоведческий и количественный анализ.

**Материалом исследования** послужила трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц датский» и ее четыре русскоязычных перевода (Н. А. Полевого (1837), М. Л. Лозинского (1933), Б. Л. Пастернака (1941) и В. Р. Поплавского (2001)). Выбор переводов обусловлен их культурно-историческим своеобразием; все они не раз подвергались обсуждению и критике, а следовательно, мы можем назвать эти работы показательными. В результате исследования было проанализировано 76 примеров перевода лингвокультурных феноменов с английского на русский язык, полный список которых представлен в приложении.

Исследование **опирается на труды** по теории перевода отечественных и зарубежных ученых (Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, Миньяр-Белоручев Р.К, Н.К. Гарбовский, Я.И. Рецкер, F. Schleiermacher, L. Venuti и др.); на труды по художественному и поэтическому переводу (М.Л. Гаспаров, К.И. Чуковский, Т.А. Казакова, Г.Р. Гачечиладзе).

**Практическая ценность работы** состоит в том, что ее положения, выводы и рекомендации могут быть использованы для решения прикладных задач художественного перевода, при рецензировании переводов, а также для подготовки переводчиков и критиков художественного перевода.

**Структура данной работы** определяется спецификой материала исследования, а также поставленными перед нами целями и задачами. Работа состоит из введения, двух глав с последующими выводами, заключения, списка литературы и приложения.

Работа прошла **апробацию** на 26-ой Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ (апрель 2023 г.), а также на I Всероссийской конференции с международным участием «Перевод и иностранные языки в глобальном диалоге культур» (апрель, 2023 г.).

# **Глава I. Теоретические аспекты лингвокультурологических особенностей перевода елизаветинской трагедии на русский язык**

## **1.1 Лингвокультурология и перевод как лингвокультурная адаптация текста**

Проблема взаимосвязи языка и культуры волнует исследователей на протяжении многих лет. Так, в конце XX века возникает принципиально новая пограничная дисциплина – лингвокультурология, находящаяся на стыке языкознания и культурологии. Развитием данного лингвистического направления занималось множество ученых, таких как В. В. Воробьев, С. А. Кошарная, В. И. Карасик, В. В. Красных и др. Несмотря на большое количество фундаментальных исследований, данная дисциплина всё ещё находится на стадии становления, а также нуждается в уточнении категориально-теоретического аппарата. На сегодняшний день существуют различные точки зрения как относительно самостоятельности и обособленности науки лингвокультурологии, так и самого определения данного междисциплинарного явления.

По мнению лингвиста В.В. Воробьева, лингвокультурология является «комплексной научной дисциплиной синтезирующего типа, изучающей взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка» (Воробьев 2008: 36). С.А. Кошарная в своем определении термина делает акцент на процессе «осмысления и отражения в национальном языке элементов материальной и духовной культуры народа» (Кошарная 2002: 24), который лежит в основе данной науки. Похожее определение лингвокультурологии даёт и исследовательница Красных В.В., обозначая, что эта дисциплина изучает «проявление, отражение и фиксацию культуры в языке и дискурсе», а также, что она прямо связана с изучением «национальной картины мира, языкового сознания и особенностей ментально-лингвального комплекса» (Красных 2002: 12).

Особенно значимым статус лингвокультурологии становится в связи с изучением таких единиц языка, которые приобрели символическое, образно-

метафорическое значение в культуре, а именно, мифов, легенд, фольклорных и религиозных дискурсов, а также прозаических и поэтических художественных текстов. Данное утверждение основывается на том, что лингвокультурология позволяет исследовать те области, в которых язык и культура активно взаимодействуют, в их число входят: совокупность фразеологизмов, мифологем и архетипов, стереотипы и символы, речевой этикет и речевое поведение, культурные коды и концепты, а также устоявшиеся культурные ценности.

Стоит обозначить, что к одному из основных понятий, лежащих в основе лингвокультурологии (культуре) существуют разные научные подходы. Культура может пониматься как мировой, глобальный феномен или же как явление, неповторимость и индивидуальность которого обусловлены социальными и культурно-историческими обстоятельствами. В нашем исследовании будет использоваться второй подход, поскольку в выбранном нами художественном произведении отображается культурно-исторический опыт европейцев елизаветинских времен.

Таким образом, несмотря на существование разных определений данной научной дисциплины, большинство исследователей считают лингвокультурологию результатом взаимодействия языка и культуры, а также отмечают, что она специализируется на изучении различных проявлений культуры того или иного народа, закрепившихся на языковом уровне, с ориентацией на современные приоритеты и культурные установки (Маслова 2004: 34).

Немаловажный вклад в развитие теории перевода в рамках межкультурной коммуникации внёс американский лингвист Ю. Найда. В своей работе «К науке переводить» исследователь подчёркивал, что основными трудностями для переводчика являются лингвистические и культурные различия между ИЯ и ПЯ, при этом культурные факторы являются, по его мнению, гораздо большей проблемой при переводе (Nida 1964). Так, исследователь считал, что переводчику следует в первую очередь

ориентироваться не на формальные особенности оригинала, а на реакцию получателей перевода – данный принцип лежит в основе выведенной им динамической эквивалентности, о которой мы поговорим несколько позже.

Итак, главной задачей перевода является создание такого текста на переводящем языке, который является полноценной коммуникативной заменой оригинала. А поскольку в процессе перевода происходит столкновение не только языков, но и культур, переводчику необходимо принять ряд решений для преодоления этого лингвокультурного барьера. Особо острой данная проблема становится в отношении перевода художественных текстов, зачастую наполненных теми или иными национальными и культурными особенностями. Чтобы создать «замещающий» оригинал текст, переводчик начинает фильтровать те его элементы, которые говорят о принадлежности текста к иной культурной среде. Так, он может оставить эти элементы без изменений или же попытаться адаптировать их к культуре языка перевода. Для этого переводчику необходимо обладать обширными экстралингвистическими знаниями, ведь ему необходимо правильно истолковать обозначения различных явлений, описываемых в исходном тексте, причем для успешности коммуникации ему понадобятся и знания о принимающей культуре.

Следует отметить, что сама лингвокультурная адаптация может осуществляться в двух направлениях: ориентироваться на принимающую лингвокультуру, или же на лингвокультуру оригинала (Гарбовский 2004). При этом деформация исходного текста, по мнению многих исследователей, просто неизбежна. Так, Н.К. Гарбовский считает, что к этому ведет определенная переводческая концепция, которая «предполагает осознание цели перевода и выбор в соответствии с этой целью определенной стратегии перевода» (Там же: 508). В переводоведении выделяется две переводческие стратегии, за счет которых может выполняться лингвокультурная адаптация текста: форенизация и доместикация.

### 1.1.1 Переводческие стратегии. Форенизация и доместикация в лингвокультурологическом аспекте

Термин «переводческая стратегия» давно закрепился в переводоведении, однако даже на современном этапе развития этой науки данное понятие является довольно расплывчатым и понимается разными исследователями достаточно широко. Немаловажным будет заметить, что во многих научных справочниках чёткого определения «стратегии перевода» не даётся. Для того чтобы составить представление об объёмности данного понятия, рассмотрим определения, данные ведущими теоретиками переводоведения.

Швейцер А. Д., одним из первых сформулировавший определение стратегии перевода, понимает под данным термином процесс принятия переводческих решений на отдельных уровнях языка, а именно, разработку и претворение в жизнь ряда «рациональных операций, включающих в себя выбор между буквальным, дословным, точным и вольным видами перевода» (Швейцер 1988: 24).

В.Н. Комиссаров, в свою очередь, уточняет, что «конкретная стратегия переводчика и технические приёмы, применяемые им в процессе перевода, во многом зависят от соотношения иностранного языка и языка перевода и характера решаемой переводческой задачи» (Комиссаров 1990: 179). В то же время исследователь определяет стратегию как «своеобразное переводческое мышление, которое лежит в основе действий переводчика» (Там же: 206). Более того, он выделяет пять групп принципов осуществления перевода, лежащих в основе любой переводческой стратегии и включающих в себя совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов. Среди данных принципов выделяются: 1. осмысление оригинала как обязательное условие осуществления переводческого процесса; 2. требование переводить «смысл, а не букву» (необходимость правильной интерпретации языковых единиц в контексте); 3. навык выделения наиболее важных и релевантных для перевода элементов текста, а также готовность к компенсации и

опущению некоторых смыслов; 4. изменения, которые вносит переводчик, способствуют передаче смысла сообщения в целом, поскольку «значение целого важнее значения отдельных частей»; 5. необходимость чёткого соответствия нормам языка перевода (Там же: 213).

Примечательно, что Н.К. Гарбовский, давая определение стратегии перевода, исходит из неизбежности переводческих опущений при переложении текста оригинала на язык перевода и считает, что данное понятие подразумевает под собой некую «деформацию» исходного текста, осуществляемую под влиянием конкретной генеральной линии поведения переводчика (Гарбовский 2004: 508).

Приведем также и определение, данное Т.А. Казаковой в работе «Практикум по художественному переводу», в которой автор пишет о том, что переводческая стратегия является «системой взаимодействий когнитивно-эмоциональных факторов понимания и переводческой установки, направленных на решение практических задач по созданию художественного подобия оригиналу на другом языке» (Казакова 2002: 18). Принципиально важно, что исследовательница принимает во внимание специфику художественного текста и упоминает два типа информации, воздействующих на переводчика – объективной и субъективной (психологически зависимой). Казакова Т.А. уточняет, что при переводе таких текстов переводчик будет руководствоваться набором определенных «эвристик» (совокупностью правил, целесообразность которых определяется эмпирическим путем) или же «алгоритмов» (устойчивыми системами приёмов, гарантирующих однозначное решение), причем выбор будет зависеть от стоящих перед ним переводческих задач.

Итак, основываясь на вышеприведенных определениях, данного термину «стратегия перевода», можно прийти к выводу, что под этим понятием скрывается любой приём, последовательно и целенаправленно используемый переводчиком в отношении единиц одного класса и зависящий от типа решаемой коммуникативной задачи перевода, в частности жанровой

принадлежности текста оригинала, адресата перевода, собственных предпочтений переводчика и проч.

Поскольку наша работа посвящена исследованию лингвокультурологических аспектов ряда русскоязычных переводов, мы рассмотрим основную пару переводческих стратегий релевантных данной теме, именуемых «доместикация» и «форенизация».

Впервые о способах адаптации иноязычного текста заговорил немецкий философ и лингвист Ф. Шлейермахер. В своей лекции «О разных методах перевода» он отмечает: «переводчик либо оставляет в покое писателя и заставляет читателя двигаться к нему навстречу, либо оставляет в покое читателя и тогда идти навстречу приходится писателю» (Шлейермахер 1813: 133). Развил эту мысль другой выдающийся лингвист Л. Венути, назвавший понятия, о которых говорил Шлейермахер, стратегиями «доместикации» и «форенизации». По мнению исследователя, доместикация основывается на этноцентрическом подходе: приоритет отдаётся культуре языка перевода, а «автор, таким образом, приближается к читателю» (Venuti 1995: 75). В результате переведенный текст кажется читателю близким и понятным. Стратегия форенизации, напротив, подразумевает, что переводчик будет делать акцент на культуре языка оригинала, тем самым приближая читателя к автору. При этом в тексте перевода могут возникать определенные нормативные нарушения в рамках практически полного сохранения черт оригинала (Там же: 76).

Итак, стратегия доместикации подразумевает целенаправленное подавление языковых и культурных особенностей оригинального текста, благодаря чему у читателя создаётся ложное впечатление о том, что текст изначально создавался на языке перевода. Следует отметить, что сам Венути утверждал, что любой перевод в какой-то степени есть результат доместикации, поскольку именно родная культура является его (перевода) инициатором. В этой связи следует также отметить ещё одну категорию, введённую Л. Венути, а именно «невидимость» переводчика (Там же: 122).

Если транслят излагается комфортным и естественным для чтения языком, то создаётся так называемая «иллюзия прозрачности» и читатель не замечает того факта, что текст является переводом.

Стратегия форенизации заключается в максимальном сохранении языковых и культурных особенностей исходного текста. При этом «присутствие» переводчика особо ощутимо для читателя, поскольку множество несвойственных культуре перевода реалий часто требует пояснений и комментариев (Там же: 130). Как правило, данный подход используется для погружения читателя в незнакомую для него среду, в которой он осознаёт наличие культурных и лингвистических различий.

Примечательно, что и Венути, и Шлейермахер считали стратегию форенизации более целесообразной, поскольку в процессе доместикации переводчику приходится избавляться от уникальных черт исходного текста с целью наполнить транслят более близкими и знакомыми для целевой культуры выражениями. И действительно, при адаптации текста перевода появляется необходимость или опускать различные явления и понятия, незнакомые культуре-реципиенту, или заменять их на более привычные реалии, что, разумеется, ведет к содержательным изменениям оригинала. По мнению Венути, форенизация, в свою очередь, является неким сопротивлением активно развивающимся процессам глобализации и стирания всяких культурных границ (Там же: 145).

Ранее упомянутый нами исследователь Ю. Найда разработал несколько иные направления в переводе, затрагивающие ту же проблематику и именуемые формальной и динамической эквивалентностью.

Под формальной эквивалентностью понимается такой принцип перевода, при котором переводчик ориентируется на форму и содержание исходного сообщения (Nida 1964: 240). Обязательным при таком подходе является сохранение частей речи при переводе, калькирование идиоматических выражений и т.д.

Динамическая эквивалентность в своей основе имеет принцип ориентации на «реакцию рецептора» (Там же: 255). При использовании такого подхода переводчик должен оказать тот же коммуникативный эффект на читателя перевода, какой достигается при чтении оригинала носителями исходного языка. Соответственно, динамическая эквивалентность предполагает адаптацию лексической и грамматической составляющих, что сближает данный принцип с доместикацией Венути.

По мнению автора, динамическая эквивалентность более предпочтительна при переводе, поскольку позволяет добиться равенства реакций получателей информации, тогда как формальная эквивалентность приводит к ощущению неестественности текста перевода.

Французский лингвист Антуан Берман, напротив, считает, что переводчики зачастую злоупотребляют доместикацией текстов, что приводит к потере их уникальности и заложенного авторами коммуникативного эффекта. При этом исследователь выделяет ряд тенденций, «деформирующих» исходные тексты, которые сопоставимы с принципами доместикации и включают в себя: рационализацию (адаптация синтаксической структуры оригинала), избыточные пояснения, расширение (безосновательное увеличение объема текста перевода), качественное обеднение (замена выражений оригинала неэквивалентными словами), количественное обеднение (потеря в переводе лексической вариативности оригинала), облагораживание (замена нейтральной/ сниженной лексики на более возвышенную), нарушение ритма и определяющих контекст элементов и лингвистического структурирования, нарушение системы местных диалектов и идиоматической системы, а также сглаживание наложения языков (в отношении различных диалектных форм в художественных произведениях) (Берман 2011: 98).

Итак, оба переводческих метода обладают рядом достоинств и недостатков. Так, стратегия форенизации, хоть и приводит к созданию точного в языковом отношении перевода, но «слабого» с точки зрения

художественности. Используя стратегию доместикации, переводчик стремится передать смысл в ущерб форме, что приводит к стиранию авторского «я» и созданию совершенно нового текста. Тем не менее, наиболее предпочтительный для переводчика вариант невозможно идентифицировать. Как правило, используются сразу обе стратегии, причем успешность перевода будет зависеть от того, удалось ли переводчику найти так называемую «золотую середину» между двумя этими подходами.

Следует уточнить, что «золотая середина» не является как таковой стратегией перевода, это скорее достигнутый переводчиком компромисс между стратегиями форенизации и доместикации при помощи особого использования инструментов, присущих этим стратегиям.

О необходимости придерживаться принципа «золотой середины» заговорил ещё в 17 веке английский критик и поэт Джон Драйден, считавший, что переводчику следует придерживаться «среднего пути» между такими видами перевода, как метафраз (буквальный перевод) и парафраз (вольный перевод) (Dryden 1992). Автор выводит некоторые правила, которые позволят достичь желаемой цели, среди них выделяются следующие: необходимость сохранения смысла оригинала, соблюдения современных норм языка перевода, отказ от буквального перевода и сохранение в переводе достоинств оригинала без ущерба его смыслу.

Одним из первых отечественных лингвистов и теоретиков перевода, давших определение понятию «адекватности перевода», является А.В. Федоров. Под адекватностью (или «полноценностью») он понимает «исчерпывающую передачу смыслового содержания оригинала», а также полноценное функционально-стилистическое соответствие текста перевода подлиннику (Федоров 1983: 127). По мнению исследователя А.А. Смирнова, адекватным перевод можно считать в том случае, если он отражает все намерения автора, а также оказывает на читателя то же «идейно-эмоциональное художественное воздействие», что и оригинальное произведение, с учетом сохранения всех применяемых автором «ресурсов

образности, колорита, ритма и т.п.» (Смирнов 1934: 520). А.В. Федоров же считает, что в случае, если переводчик имеет дело с переводом художественного произведения, то его полноценности он может достичь лишь путем отступления от дословной передачи текста оригинала.

Я.И. Рецкер, в свою очередь, вводит понятие «целостности перевода» и описывает его как «целостную и точную передачу содержания подлинника средствами другого языка», подчеркивая необходимость сохранения «стилистических и экспрессивных особенностей» оригинала (Рецкер 1974: 17).

Другой исследователь, И. Мостицкий делает акцент на «художественной точности» перевода и пишет, что только художественно точный перевод «даёт читателю войти в круг мыслей и настроений автора, а также наглядно представить себе его стилевую систему во всём её разнообразии» (Мостицкий 2002). Автор также утверждает, что буквальный перевод не совместим с переводом художественно точным.

Итак, опираясь на труды некоторых лингвистов и переводоведов, мы можем наблюдать, что так называемая «золотая середина» между вышеописанными стратегиями – явление крайне расплывчатое. Многие исследователи считают недопустимым буквальный перевод в отношении художественных текстов, а также рекомендуют переводчикам делать упор именно на передачу художественно-эстетических качеств оригинала. Однако возможно ли в целом достижение этого баланса и полноценная передача всех элементов исходника? Ответ на данный вопрос попытался дать М.Л. Гаспаров, который считает, что «золотая середина есть вещь недостижимая» (Гаспаров 1988: 58). Он также пишет, что переводчику следует выбрать одну из возможных стратегий и придерживаться её принципов до самостоятельно установленных пределов. Об этом же писал и Ф. Шлейермахер, отмечая, что лавируя между противоположными методами, переводчик создаст такой текст, в котором «писатель и читатель могут вообще не встретиться» (Шлейермахер 1813: 133).

Очевидно, что в процессе работы переводчик использует различные переводческие стратегии. Необходимость в их комбинировании проистекает из различий языков и культур оригинала и перевода, своеобразия понимания и передачи авторской идеи, наличия определенных переводческих предпочтений и т.п. Потери некоторых смысловых или стилистических элементов, в особенности когда речь идет о художественном переводе, практически неизбежны, однако в большинстве случаев подобные изменения позволяют переводчику добиться необходимой структурной и смысловой схожести с исходным текстом, а также передачи коммуникативных интенций автора. Таким образом, переводчики могут отдавать предпочтение одной из стратегий, однако всё равно будут пользоваться инструментарием другой в той или иной степени.

## **1.2 Герменевтическая сущность художественного перевода**

Художественный перевод, как и любой другой вид перевода, направлен на воспроизведение средствами переводящего языка информации, изложенной на языке оригинала. Однако особенности данного вида перевода определяются спецификой самого художественного текста. Лингвист Г. Гачечиладзе считает, что художественный перевод занимает «промежуточное положение между дословно точным, но художественно неполноценным, и художественно полноценным, но далеким от оригинала» (Гачечиладзе 1980: 184). В первую очередь исследователь связывает это с тем фактом, что как правило, для выражения одной и той же идеи в разных языках используются совершенно разные средства, а следовательно, дословная передача оригинала невозможна. Таким образом, точность перевода и его «художественность» находятся в постоянном противоречии.

В нашей работе мы решили придерживаться точки зрения В.Н. Комиссарова, заключающейся в том, что переводчику в действительности необходимо вносить в текст оригинала определенного рода правки ввиду объективной расхожести норм и культур языка перевода и языка оригинала, а

следовательно, главной целью художественного перевода должно быть «порождение на переводимом языке речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя» (Комиссаров 1980: 95). Одним из подходов, позволяющих достичь этой цели является перевод с точки зрения герменевтики.

Герменевтика представляет собой науку о понимании и интерпретации текста; учение об истолковании какого-нибудь произведения, установлении подлинного его смысла и точного понимания его содержания (Литературный энциклопедический словарь 1987).

Как пишет Гарбовский Н.К., отчасти именно переводчик в современном переводоведении выполняет роль расшифровщика и интерпретатора исходного речевого сообщения (Гарбовский 2004: 35). Герменевтика затрагивает отношения понимания между двумя его субъектами: интерпретатором и интерпретируемым, причем оба из них зачастую принадлежат разным культурам, а соответственно, обладают разными установками и ориентациями (Борев 2002: 320). Герменевтическая интерпретация, по мнению Шлейермахера, призвана устранить всякое непонимание при помощи методичного размышления над всем «чуждым», что это самое непонимание и вызывает (Шлейермахер 1813: 138).

Стоит отметить, что проблемами понимания в теории перевода занимаются и другие дисциплины, например, когнитивная лингвистика. Герменевтический подход отличается тем, что в его основе лежит принцип поиска смысла, причем от результата этого поиска и зависит успех понимания. Сам же смысл – не имманентный компонент текста, а трансцендентный, то есть в ходе процесса понимания происходит произведение и создание смыслов, а не просто их воспроизведение (Рузавин 1985: 164). Более того, согласно герменевтической традиции, в процесс понимания вовлекаются не только познавательные способности человека, но и эмоциональные, такие как воображение и «вчувствование» (Там же: 167).

Одним из основоположников герменевтики является немецкий философ Ганс-Георг Гадамер. В своем подходе к толкованию произведений искусства Г.-Г. Гадамер исходит из того, что произведение само по себе является «некой реальностью и событием, а не просто их описывает» (Гадамер 1988: 397). Он считает, что полная интерпретация текста невозможна и смысл никогда не может быть исчерпан. Художественное произведение, согласно Гадамеру - это не есть «нечто завершенное и объективно данное, а это нечто меняющееся и динамически развивающееся». Всякий перевод, по его мнению, всерьез относящийся к своей задаче, «представляет собой мастерское подражание оригиналу» (Там же: 429).

Итак, основываясь на трудах Г. Гадамера, можно сделать предположение о том, что особый интерес для герменевтической интерпретации представляют именно тексты произведений художественной литературы, что связывается с особыми задачами, стоящими перед такого рода текстами, ведь сама художественная коммуникация «начинается с творческого акта и авторского самовыражения, а завершается пониманием художественного текста» (Борев 2002: 450).

Рябцева Н.К. пишет, что смысл художественного произведения многослоен, причем достигается это с помощью различных стилистических приемов. Смысл в художественном тексте «рекурсивен», а следовательно, одна лексическая единица способна породить целый ряд коннотаций и ассоциаций в сознании реципиента (Рябцева 2013: 29).

Так, для того чтобы выполнить свою задачу и передать все достоинства оригинала, переводчику необходимо «создать полноценное художественное произведение на языке перевода» (Комиссаров 1990: 65). Чтобы достичь этой цели, переводчик должен целиком и полностью понимать авторскую идею и исходный смысл, заложенный в тексте. Но вместе с тем, в процессе перевода и вторичном порождении текста происходит его субъективация, а именно, в него внедряется как собственная личность переводчика, так и его культурный

фон. По итогу получается некий «метатекст осуществленного понимания» (Пшеницын 1998: 191).

Согласно теории герменевтической интерпретации, для понимания текста необходимо разрешить проблему герменевтического круга, в основе которой лежит утверждение о том, что сам процесс понимания цикличен. Ф. Шлейермахер пишет о том, что в данной концепции целое должно пониматься через части, а части постигаться из целого (Шлейермахер 1813: 134). В отношении художественных текстов эта теория будет выглядеть следующим образом: если рассматривать текст как часть, а культуру, в рамках которой он был создан, как целое, то понимания отдельной мысли и всего произведения можно достичь путем изучения культурного и когнитивного опыта автора. Исследователь В. Дильтей также отмечает, что текст как одно из проявлений творческой личности автора может быть понят только путем постижения духовного мира той эпохи, во времена которой жил автор (Дильтей 2000: 455).

Сдобников В.В. отмечает крайне интересный факт, который заключается в следующем: для того чтобы воспроизвести смысл авторского произведения, переводчик нуждается в понимании той внеязыковой действительности, в которой был порожден исходный текст, а также той, что в этом тексте представлена (Сдобников 2006: 179). Вспомним о том, что переводчик вынужден играть несколько ролей сразу, а следовательно, он является и интерпретатором художественного произведения, который исследует текст в том числе как языковое явление, учитывая факторы, способные повлиять на его содержание, например, личность и условия жизни автора, исторически обусловленное содержание языка и историческое своеобразие эпохи в целом и т.д. Важно понимать, что авторы зачастую впитывают идеи и традиции своего времени, не отдавая себе в этом отчет (например, в процессе воспитания), включая их в свои произведения, а значит, переводчик-интерпретатор, выполнивший исследование своеобразия эпохи автора, особенности создававшихся тогда текстов в целом, может знат

ь больше самого автора и даже вычленишь те моменты, которые для него остались неосознанными. По словам В. Кузнецова, интерпретатор в таком случае действительно может понимать как самого автора, так и его труд, гораздо глубже, чем автор понимал свое произведение (Кузнецов 1991: 58).

Принимая во внимание то, что переводчик в процессе своей работы должен не только воспроизвести текст на языке оригинала, но и понять его смысл, обозначим, что согласно П. Рикёру, это понимание можно условно разделить на дистанцирование и апроприацию (что соотносится в какой-то степени со стратегиями форенизации и доместикации) (Рикёр 2002).

Итак, дистанцирование представляет собой осознание расхожести культур языка оригинала и языка перевода, в то время как апроприация, наоборот, призвана освоить те моменты, которые кажутся переводчику-интерпретатору незнакомыми и чужими. Рикёр также отмечает, что сам процесс интерпретации наделен глубоким смыслом, ведь принимая чужеродные культурные особенности в свою систему мировоззрения, переводчик «включает смысл текста в то понимание, которое он имеет о самом себе» (Рикер 2002: 56).

В связи с вышеупомянутым, еще раз обозначим, что принципы герменевтического перевода художественных текстов в первую очередь основываются на адекватной интерпретации оригинала и его адаптации на языке перевода (что несколько разнится с основными задачами, которые перед переводчиком ставит классическое переводоведение – достижение максимальной эквивалентности текста перевода исходному тексту). Г.-Г. Гадамер также упоминает, что перевод будет сопровождаться различными «компромиссами», на которые должен пойти переводчик, ведь ему необходимо выразить «чужое» через «свое» и сделать это так, чтобы первое оставалось всё таким же уникальным и самобытным (Гадамер 1988: 137).

Итак, герменевтика имеет прямое отношение к процессу перевода, ведь основной его задачей является не только передача языковых единиц с одного языка на другой, но и изложение идей авторского текста, для чего

необходимо этот текст сначала интерпретировать. При использовании герменевтического подхода к переводу художественных произведений переводчику-интерпретатору важно не только глубоко понимать авторские интенции и внеязыковое окружение текста, но и обладать определенной творческой самобытностью, что в какой-то степени выводит понимание перевода как эквивалента оригиналу на задний план.

### **1.3 Елизаветинская драма и её лингвостилистические особенности**

Елизаветинская драма возникла в эпоху расцвета драматического театра в Англии, затрагивающую период с конца XVI - начала XVII века. Именно в это время происходит становление театра как полноценного и самобытного вида искусства. Своим названием этот период обязан королеве Елизавете, которая внесла в развитие культуры и драматургии огромный вклад. Елизаветинская драма характеризуется сочетанием несочетаемого: в ней переплетается грубый фарс и утонченный юмор, реализм и романтизм – что, несомненно, отражало ход социально-политического развития Англии, подъем национального и гражданского самосознания, а также значительный рост экономической и политической мощи государства.

В связи с разрушением феодально-крестьянских основ страны, а также кризисом европейского гуманизма литературные деятели начали стремиться к всестороннему изображению человеческих конфликтов, постановке неразрешимых философских вопросов и широкому охвату исторического времени и пространства в своих произведениях.

Елизаветинская эпоха охватывает творчество множества выдающихся писателей и поэтов, активно развивавших драматический жанр. Безусловно, именно в творчестве Шекспира ранненовоанглийская драматургия достигла своего пика. В основе его произведений лежит универсальный взгляд на человека, природу, историю, отражение общественных катаклизмов, что стало в какой-то степени революционным для литературы данного периода (Мокульский 1956: 392). Такие величайшие произведения, как «Генрих IV»,

«Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», не только оказали и продолжают оказывать значительное влияние на литературу в целом, но и навсегда запечатлелись в истории.

Ещё одной особенностью елизаветинской драмы является её структура – так, в основе её лежит народная драма с элементами средневековых мистерий и моралитэ, что в корне отличало её от академической придворной драмы (Там же: 401). У мистерий елизаветинцы заимствуют национально-реалистический характер произведений: «чужое» непременно превращается в «своё», близкое простому англичанину (Стороженко 1872: 131). Жанр моралитэ, в свою очередь, оказывает влияние на конкретизацию аллегорических образов, побуждает авторов изображать индивидуальные характеры и личности персонажей, а также связывать происходящее на сцене с реалиями современности (Там же).

Не чужды произведениям елизаветинской драмы и заимствования, источником которых зачастую служат античные авторы. Так, мифологическими образами и отсылками пестрят речи драматических героев Шекспира (Морозов 1954).

Что касается стилистических особенностей драмы рассматриваемого периода, стоит отметить обилие тропов и частое использование такого приема, как гиперболизация, обусловленного необходимостью подчеркнуть острые противоречия классового противостояния. Для достижения максимального эмоционального воздействия на зрителя, авторы начали включать переходы от рифмы к белому стиху, позволявшие более свободно развивать интригу и душевные терзания героев (Смирнов, Алексеев 1934: 512-520). В сущности, такое сочетание рифмы и прозы также является отражением характерного смешения трагического и комического в елизаветинской драме.

Рассмотрим некоторые лингвостилистические особенности драматических произведений елизаветинской эпохи. Языковая норма,

берущая своё начало от римской ораторской традиции, часто использовалась драматургами для достижения высокого стиля речи – так, реплики персонажей изобиловали заимствованиями из классической латыни, а также сложными синтаксическими структурами (Погребная 2013: 151). Более того, используемые героями языковые единицы зачастую были крайне метафоризированы, то есть обладали потенциалом к семантическому расширению. Наряду с высоким стилем активно использовался сниженный, наполненный вульгаризмами и другими неформальными элементами, имитирующими разговорную речь (Морозов 1954). Так, например, Шекспир в своих произведениях нередко создавал имитацию возвышенного стиля при помощи включения множества малапропизмов в речи персонажей.

Высоким и сниженным стилем речи наделялись различные персонажи. Исходя из того, что согласно традициям моралитэ, в произведении четко выделялись положительные и отрицательные герои, первым, как правило, присваивался возвышенный стиль (или нейтральный), а вторым – разговорный (Мокульский 1956: 402). Таким образом, сам выбор стиля выполнял семиотическую функцию и позволял зрителю разграничивать типы персонажей.

### **1.3.1. О языке и стиле У. Шекспира**

У. Шекспир смог вобрать в свои произведения и довести до совершенства все то, что было разработано творческими усилиями его предшественников. В центре внимания автора стоит человек, а также его разнообразные чувства и эмоции - от радости и страсти до страданий и душевных терзаний. Характеры, созданные автором, целостны и конкретны и вместе с тем довольно диалектичны. Шекспир рисует образы, в которых раскрывается человек всех времен, оттого его произведения не теряют своей актуальности с течением времени.

Образы У. Шекспира нельзя назвать статичными, несмотря на их целостность, они динамично развиваются в различных противоречиях. Вся

драматическая техника автора направлена на «изображение диалектики жизни, начиная от деталей стиля <...> и заканчивая такими драматическими категориями, как пространство и время» (Литературный энциклопедический словарь 1987).

Язык Шекспира в действительности является революционным – так, по мнению критика Эдуарда Доудена, в его произведениях находят отражение все сферы жизни елизаветинского общества: обычаи, особенности речи и одежды, различные виды искусства, ремесла, законы, представления о природе, наука и народные верования (Dowden 1962: 87).

Невозможно не упомянуть о том, что именно Шекспир ввёл множество новых слов в английский литературный язык. Он нередко сам создавал новые языковые единицы и выражения – зачастую прибегая к их образованию при помощи добавления суффиксов и префиксов или словосложения. Так, в пример можно привести слова типа "eye-drop" (слеза), "heaven-kissing" (целующий небо), "smilet" (улыбочка) и многие другие (Морозов 1954: 20). Не обошли стороной произведения Шекспира и различного рода заимствования – например, из французского языка или немецкого языков (Там же).

Богатство языка Шекспира, по мнению М.М. Морозова, отражается скорее в разнообразии значений и оттенков, а не их количестве. Так, например, слово «free» он употреблял в таких значениях, как «свободный», «добровольный», «готовый что-либо сделать», «несдержанный», «щедрый», «счастливый», «невинный», «благородный» и т.д (Там же: 23). Шекспир жил в ту эпоху, когда современный английский литературный язык еще не сформировался окончательно, а следовательно, значения слов еще не были ограничены словарными дефинициями, а грамматические нормы устоявшимися правилами.

Благодаря овладению семантикой языка Шекспир активно использовал такой феномен, как игра слов. Так, речи его персонажей полны каламбуров, особенно ярким представителем таких героев как раз и является Гамлет,

который за маской сумасшедшего экспериментирует не только с грамматической составляющей, но и полисемантичностью слов. Подобная многозначность безусловно является одной из основных трудностей для переводчика, ведь ему приходится отсекать одно из значений, и русскоязычный в нашем случае читатель может узнать о нем лишь из лингвистического комментария к переводу.

Следует так же отметить ещё одну характерную черту стиля Шекспира – насыщенность его произведений образностью, причем образностью материальной (Там же: 24). Так, когда Гамлет узнаёт от Призрака о преступлении Клавдия, он раздосадованно восклицает: "The time is out of joint!" (Hamlet, I, 5, 189-190). То есть "век вывихнут", как бывает вывихнута коленная чашечка. По замечанию М. Морозова, с точки зрения образности в "Гамлете" чаще всего встречаются именно слова о болезнях – в частности тех, что тайно разрушают здоровое тело человека (Там же) – данная деталь несомненно соотносится с общим настроением и посылом пьесы.

Шекспировские образы трудны для понимания современного читателя и своим многогранным отражением елизаветинской действительности, о которой мы зачастую не располагаем достаточным количеством информации. Например, когда героиня комедии «Как вам это понравится» говорит: "Good wine needs no bush", то чтобы понять, что она имеет в виду, необходимо знать, что частенько во времена Шекспира рядом с дверьми винных лавок сажали куст плюща, служивший своеобразной вывеской. Посетители театра «Глобус», разумеется, об этом знали и потому могли оценить шуточное высказывание автора (Там же: 28).

Не стоит обходить стороной и ещё одну характерную черту стиля У. Шекспира, а именно, использование и порождение различных идиоматических выражений. Так, в трагедии «Отелло» впервые звучит выражение, впоследствии вошедшее в общее употребление, «to wear one's heart on one's sleeve», что означает «ходить с душой нараспашку» (Там же: 31). Вероятно, данный образ связан с обычаем рыцарей носить на рукавах

эмблемы своих дам. В силу национально-культурной специфики произведений автора, в его текстах так же нередко встречаются и уже существовавшие на момент написания фразеологические единицы, придающие речи героев особый колорит – о них мы поговорим в практической части нашей работы.

Итак, выдающийся английский поэт и драматург Уильям Шекспир внес важнейший вклад не только в формирование и становление английского театра, но и в развитие английского языка в целом.

### **1.3.2. «Гамлет»: идейно-сюжетное своеобразие трагедии**

Трагедия «Гамлет, принц датский», являющаяся самой длинной и известной из пьес У. Шекспира, была написана и впервые поставлена в лондонском театре «Глобус» в 1600-1601 годах. Именно «Гамлетом» открывается «трагический период» в творчестве писателя (Пинский 1971), в ходе которого Шекспир изобличает пороки ренессансного гуманизма и подводит итоги эпохи Возрождения.

Сюжетная линия пьесы на первый взгляд позволяет отнести её к жанру трагедии мести, ведь главной целью Гамлета становится восстановление справедливости и свержение незаконного правителя Клавдия (Погребная 2013: 185). Действия героя соответствуют представлениям о рыцарской чести – он глубоко убежден в правильности своих действий и ради совершения мести готов пойти на убийство, являющееся символом его смелости и отваги. Согласно жанру, действия героя, позволяющие ему достичь желаемого, должны быть априори законными, однако Гамлет является человеком другой эпохи, в которой справедливость восстанавливается отнюдь не через убийство и феодальный принцип «око за око» – теперь в центре стоит понятие человечности, мера которой определяет отношение вообще ко всем людям. Так, когда Гамлет ранит клинком Лаэрта, тот признаётся своему сопернику, что оружие и питьё отравлено – и зачинщиком всего этого является Клавдий. Таким образом, Лаэрт развязывает руки главному герою, в

результате чего тот свершает справедливое возмездие, а не акт родовой мести. О последнем Гамлет терзается сомнениями на протяжении всей пьесы – феодальные принципы и ренессансная человечность не раз сталкиваются в его размышлениях, чем и обуславливается кризис гуманистической мысли (Там же: 201).

Главный герой то и дело сталкивается с обманом и лицемерием со стороны своего окружения, от чего поднимается вопрос о том, действительно ли человека можно назвать венцом творения (Там же: 205). Гуманистические представления о безграничности человеческих возможностей и необходимости утверждения таких же безграничных прав и свобод неизбежно сталкиваются с реальностью, в которой настоящий человек не соответствует этим идеям.

Таким образом, «Гамлет, принц датский» – трагедия выбора «между новым ренессансным типом поведения и прежним феодальным» (Там же: 206), а в основе конфликта лежит столкновение двух исторических эпох, отличных друг от друга представлениями о справедливости и правильности действий, направленных на установление мирового равновесия.

Что же касается материальной стороны трагедии, немаловажным будет отметить и проблему существования сразу нескольких её вариантов: «плохое quarto» или первая печатная версия трагедии (1603 г.), «хорошее quarto», считающееся наиболее полным текстом трагедии (1604 г.) и quarto 1611 года, представляющее собой перепечатку текста второго quarto.

Quarto 1603 года назвал «плохим» английский библиограф А. У. Поллард в связи с тем, что в данной версии пьесы дается сильно искаженный и сокращенный текст, переработанный одним из книгоиздателей, незаконно выпустивших книгу (Pollard 1909: 35). «Хорошее» же quarto «Гамлета» имеет вдвое больший объем, чем первое, именно этот вариант трагедии (с небольшими опущениями) и был напечатан в фолио 1623 года – собрании пьес Шекспира, выпущенном его друзьями Джоном Хемингом и Генри Конделом (Там же: 46).

Современные издания «Гамлета» представляют собой сводный текст, сочетающий в себе тексты второго кварто и первого фолио – наиболее полный вариант трагедии. Однако заметим, что деление на акты и сцены не является авторским, ведь в обоих прижизненных кварто (1603 и 1604 года) его вовсе не было из-за принятой в английских театрах того времени практики ставить спектакли, которые шли непрерывно (Аникст 1964).

Итак, в практической части данной научно-исследовательской работы будут рассматриваться русскоязычные переводы поистине величайшего шедевра У. Шекспира «Гамлет». Сделаны они были, основываясь на сводном, более полном издании. Каждый из переводчиков, безусловно, внёс неоценимый вклад в развитие переводческой мысли и расширение отечественного культурного пространства.

## **Выводы по Главе I**

Перевод художественных произведений представляет собой довольно проблематичную задачу для переводчика, решить которую можно путем создания такого текста на переводящем языке, который будет иметь такое же художественно-эстетическое воздействие на читателя, какое оказывает оригинал на зарубежного реципиента. Для этого необходимо учесть ряд лингвокультурологических особенностей оригинала, а также выбрать стратегию, которая поможет преодолеть культурный барьер. Так, в инструментарии переводчика имеются стратегия фореинизации и стратегия доместикации. Первая подразумевает сохранение языковых и культурных особенностей исходного текста (что неизбежно вызовет возникновение некоторых нормативных нарушений, обусловленных разностью лингвокультурных сред), а вторая заключается в намеренном подавлении языковых и культурных особенностей оригинала, из-за чего у читателя создаётся впечатление о том, что текст изначально был написан на языке перевода.

Некоторые исследователи склоняются к выделению третьей стратегии, называемой «золотой серединой» и являющейся некой идеальной комбинацией двух вышеописанных стратегий, однако до сих пор остается актуальным вопрос о принципиальной возможности её воплощения. Большинство переводоведов считают необходимым сочетание стратегий форенизации и доместикации, однако соотношение их будет определяться самим переводчиком, исходя из различий между культурами и языками, авторской идеи и предпочтений самого специалиста. Важно отметить, что потери при художественном переводе неизбежны, однако различные изменения должны помогать переводчику передать коммуникативные интенции автора. Одним из подходов, развивающих эту идею, называется герменевтическим.

Поскольку художественное произведение многослойно а смысл его рекурсивен, переводчику сначала необходимо его интерпретировать для понимания авторских интенций. Герменевтика затрагивает отношения понимания между интерпретатором и интерпретируемым и позволяет устранить всякое непонимание при помощи методичного размышления. В процесс понимания вовлекаются не только познавательные способности человека, но и эмоциональные, что крайне важно при переводе художественных текстов.

Поскольку объектом исследования является пьеса елизаветинского периода, мы рассмотрели особенности елизаветинской драмы, среди которых можно выделить национально-реалистическую окраску произведений, тяготение авторов к созданию индивидуальных характеров и личностей персонажей, а также многочисленные заимствования, в частности мифологических образов. У. Шекспир, являющийся ярчайшим представителем елизаветинской драматургии, внёс неоценимый вклад как в развитие самого жанра, так и развитие английского языка. Его величайшее произведение «Гамлет» отражает не только многочисленные реалии

действительности того времени, но и кризис философских учений, что делает данную пьесу особенно непростой для перевода.

## **Глава II. Комплексный сопоставительный анализ русских переводов произведения У. Шекспира «Гамлет» в лингвокультурологическом аспекте**

### **2.1. Лингвокультурные феномены в художественном тексте и способы их передачи**

Итак, поскольку объектом анализа является художественное произведение и его лингвокультурные особенности, необходимо принять во внимание проблему достижения коммуникативно-функциональной эквивалентности текстов оригинала и перевода. В основе анализа лежал механизм интерпретации тех частей текста оригинала, которые содержали в себе тот или иной культурно-исторический феномен. Далее проводилось исследование и классификация форм и способов интерпретации таких феноменов в текстах, отобранных нами для исследования переводов.

Прежде, чем перейти к непосредственно практической части работы, необходимо ознакомиться с классификацией лингвокультурных единиц, рассматриваемых в ней, а также приёмов, позволяющих передать их в переводе.

#### **2.1.1 Культурные феномены, концепты и фразеологические выражения как лингвокультурные единицы**

В ходе анализа текста трагедии мы вычленили различные лингвокультурные единицы, опираясь на теорию исследователя С.В. Евтеева, который предложил классифицировать такие единицы следующим образом: было решено сгруппировать их в три категории. В первую категорию входят феномены культуры, которые подразделяются на реалии и идиокультурные ситуации (Евтеев 2008: 52).

Реалии – «предметы материальной культуры», характерные для жизни, быта и исторического развития какого-либо народа, которые «служат основой для номинативного значения слова» (Розенталь, Теленкова 2001: 258).

Реалии являются носителями национально-исторической окраски, а следовательно, имеют прочную связь с конкретной страной и народностью, а также определенным периодом времени в исторической перспективе. В связи с подобной спецификой некоторые исследователи предпочитают пользоваться термином «безэквивалентная лексика» (Чернов 1958: 223), ввиду отсутствия в языке перевода какого-либо соответствия (эквивалента), что происходит за неимением у носителей языка референта (обозначаемого объекта/ феномена). Таким образом, главной задачей переводчика при работе с реалиями является максимально полная передача содержания такой единицы, что может ограничиваться различиями в системах языка оригинала и языка перевода. Для этого переводчику необходимо обладать фоновыми знаниями о культуре, истории, литературе, обычаях и общих особенностях народа, говорящего на исходном языке.

Идиокультурная ситуация в широком понимании представляет собой «внеязыковую реальность, связанную с проблемой отражения национально-культурной специфики» (Евтеев 2008: 54). В то же время идиокультура – это гипоним культуры; совокупность особых культурных черт, свойственных языковой личности (Жукова 2013: 263). Также С.В. Евтеев причисляет к категории идиокультурных ситуаций различные культурно значимые традиции, нормы, поверья, обычаи и обряды, присущие той или иной народности.

Во вторую категорию классификации С. В. Евтеева входят концепты. Концепт в рамках лингвокультурологии представляет собой ментальное образование в основе которого лежат «типизируемые фрагменты опыта отображаемой реальной действительности»; результаты мышления в рамках образно-оценочных и ценностноориентированных представлений (Бастриков, Бастрикова 2012: 16). Под концептом понимается содержание каких-либо культурно обусловленных понятий, которые могут интерпретироваться по-разному – в зависимости от культуры, традиций и исторического фактора, носителем которых является субъект. С.В. Евтеев относит к категории

концептов стереотипы мышления, символы и различия во взглядах на мир. Несмотря на то, что нам особенно интересны именно национальные, культурно-специфические символы, важно отметить, что в «Гамлете» нам встретилось большое количество наднациональных концептов, отсылающих к универсальным понятиям и символам, в частности мифологическим и религиозным сюжетам.

И, наконец, в третью категорию классификации С.В. Евтеева входят структурно-семантические особенности языковых единиц как лингвокультурные феномены. В частности мы рассматривали фразеологический аспект оригинального текста. Связь фразеологии с лингвокультурологией очевидна, поскольку первое является продуктом взаимодействия языка и культуры. Так, фразеологические образования отражают процесс развития культуры народов, передают от поколения к поколению культурные стереотипы, а также отражают историю, быт, религию и обычаи тех или иных народностей (Гумбольдт 1985: 301). Под фразеологией мы понимали совокупность лексически неделимых, целостных по значению и воспроизводимых в готовом виде речевых единиц или сочетаний слов. К фразеологическим выражениям относятся различные пословицы и поговорки, крылатые фразы и другие устойчивые сочетания (Розенталь, Теленкова 2001: 492).

### **2.1.2 Стратегии передачи образности лингвокультурных элементов в художественном тексте**

В связи со спецификой художественного текста, а именно его наполненностью различными образами, воссоздаваемыми тропами, а также рядом вычлененных нами в тексте оригинала лингвокультурных единиц, мы классифицировали их с точки зрения передачи образности на язык перевода. Таким образом мы исследовали не все единицы – реалии в данном перечне отсутствовали, поскольку в их основе нет образной составляющей, чего нельзя сказать о фразеологических выражениях, идиокультурных ситуациях

и концептах, отражающих культурные феномены через призму образно-символического восприятия мира.

Итак, за основу данной классификации были взяты стратегии передачи образности, выделенные исследователями С.И. Малоземовой и Я.В. Крайчинской. Образность в широком понимании представляет собой центральный экспрессивно-стилистический компонент в структуре художественного произведения. В частности, под словесной образностью следует понимать систему речевых средств, предназначенных для передачи читателю «особого видения мира, который заключен в тексте», а также характеризует лирического героя, автора или его персонажа (Арнольд 2002: 114). Поскольку лингвокультурные единицы задействованы не только в формировании общего национального колорита произведения, но и в выстраивании его образной структуры, мы считаем необходимой классификацию практического материала по принципам, выведенным исследователями.

Так, С.И. Малоземова и Я.В. Крайчинская выделяют следующие стратегии передачи образности (Малоземова, Крайчинская 2014: 55):

1. Буквальный перевод, под которым понимается калькирование образа из одной лингвокультурной среды в другую. Как правило, это происходит при возможности полной смысловой и коммуникативной эквивалентности образных единиц, а также при необходимости передачи индивидуальных авторских образов.

При столкновении с образными структурами, которые отражают различия языков и культур и которые нельзя калькировать, переводчик вынужден прибегнуть к их лингвокультурной адаптации или «приспособлению текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному его восприятию читателем иной культуры» (Фененко 2001). Часто специалисты для достижения этой цели прибегают к различного рода заменам, которые Я.В. Крайчинская и С.И. Малоземова подразделяют на следующие типы:

2.1. Реметафоризация – замена оригинального образа другим образом. Данная операция неизбежна в случае, если образ в тексте оригинала не может быть адекватно воспринят носителями языка перевода, что может происходить в силу каких-либо различий в менталитете, культурных традициях и историческом опыте.

2.2. Замена живого образа стертым, избитым – данный вариант используется переводчиком, если оригинальный образ не вписывается в лингвокультурную картину мира носителей языка перевода, а также может быть воспринят ими, как избыточный и перегруженный.

2.3. Замена одного стилистического приема другим – данная стратегия объясняется различными причинами, в том числе какими-либо национальными особенностями стилистических систем языков.

2.4. Метафоризация – замена исходного неметафорического выражения метафорическим, создающим образ, что может происходить как ввиду решения самого переводчика, исходящего из определенных прагматических факторов, так и из-за невозможности найти эквивалентное нейтральное выражение, соответствующее оригиналу.

2.5. Деметафоризация – замена образного выражения нейтральным, лишенным образной основы. Данная стратегия может быть применена при отсутствии соответствующего образного выражения в языке перевода или средств для создания альтернативы.

3. Смысловое развитие образа – его прагматическая конкретизация, экспликация (в т.ч. имплицитных смыслов). Данная стратегия может быть использована в случае наличия расхождений в системах языка оригинала и перевода или же по субъективному решению переводчика.

4. Трансформация упрощения (сужения) образа - сокращение числа компонентов образной структуры в процессе межъязыкового преобразования. Переводчик может применить данную стратегию, если образ избыточен с точки зрения его экспрессивной или смысловой составляющей.

5. Элиминация (опущение) образа – данная стратегия может использоваться, когда образная структура оригинала избыточна со смысловой или экспрессивной точки зрения, а также является принципиально непередаваемой на язык перевода.

Стоит отметить, что при передаче сложных образов нередко наблюдается комбинирование различных стратегий.

### **2.1.3. Переводческие трансформации при передаче лингвокультурных единиц на ПЯ**

Итак, как мы уже обозначили ранее, для переводчика представляется невозможным избежать определенного рода потерь для достижения адекватного и эквивалентного перевода. Тем не менее, в его арсенале имеется ряд приёмов, позволяющих производить различные преобразования оригинального текста при сохранении адекватности перевода в целом, и называются эти приёмы переводческими трансформациями.

Понятие «переводческой трансформации» описывается в множестве работ по переводоведению, в частности, оно затрагивается такими авторами, как Л.С. Бархударов, Н.К. Гарбовский, В.Н. Комиссаров, Р.К. Миньяр-Белоручев, А.Д. Швейцер, Я.И. Рецкер и др. Несмотря на широкую освещённость проблематики переводческих трансформаций, исследователи так и не пришли к единому мнению относительно сущности данного переводческого явления.

Так, Л.С. Бархударов приводит следующее определение переводческим трансформациям: «это многочисленные и качественно разнообразные преобразования, осуществляемые для достижения переводческой эквивалентности (адекватности) перевода вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» (Бархударов 1975: 190).

Исследователь А.Д. Швейцер понимает трансформацию как «замену в процессе перевода одной формы выражения другой» (Швейцер 1988: 118), а Р.К. Миньяр-Белоручев, считает, что трансформации представляют собой

«изменение формальных (лексические и грамматические трансформации) или семантических (семантические трансформации) компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи» (адресату исходного текста) (Миньяр-Белоручев 1980: 201).

Таким образом, можно наблюдать, что рассматриваемый нами термин интерпретируется авторами по-разному, однако большинство из них всё же склоняются к тому, что переводческая трансформация есть отношение между оригинальным текстом и текстом перевода. В таком случае мы приходим к выводу о том, что данное явление носит комплексный характер, а также включает в себя множество различных межъязыковых преобразований, используемых для достижения переводческой эквивалентности.

Существует множество различных точек зрения относительно разделения переводческих трансформаций на виды; данная проблема остаётся нерешенной в современной теории перевода. Это связывается как с отсутствием универсального критерия, который будет лежать в основе классификации, так и с отсутствием единой точки зрения на количество типов, на которые следует подразделять трансформации.

Наиболее классической и универсальной классификацией, включающей в себя все основные переводческие трансформации, мы считаем классификацию Л.С. Бархударова, которая использовалась нами при анализе категорий реалий, а также других лингвокультурных единиц. Так, исследователь в своём труде «Язык и перевод» выделяет следующие виды преобразований в виде элементарных типов (Бархударов 1975: 187):

1. Перестановки
2. Замены
3. Добавления
4. Опускания

Учёный также отмечал, что данное деление достаточно условно, а также что данные трансформации в чистом виде нечасто встречаются на практике – следовательно, они зачастую сосуществуют и, сочетаясь друг с

другом, образуют более сложные, комплексные трансформации (Там же: 190).

Итак, перестановки представляют собой изменение последовательности языковых элементов в тексте перевода относительно текста оригинала – изменению порядка могут подвергаться как слова и словосочетания, так и части предложений, а также сами предложения (Там же: 191).

Поскольку объем данного исследования ограничен, у нас нет возможности детально рассмотреть все выделенные виды переводческих трансформаций, а потому в нашей работе мы больше концентрируемся на таких типах, как замены, добавления и опущения, не уделяя столь же пристального внимания категории синтаксиса (перестановок).

Замены можно подразделить на грамматические и лексические. В нашей работе анализируется категория лексических замен, поскольку она наиболее целесообразна в вопросе лингвокультурной адаптации текста оригинала. Лексическая замена – это замена лексических единиц языка оригинала лексическими единицами языка перевода, не являющимися их словарными эквивалентами. Так, в число лексических замен входят следующие: конкретизация (замена более широкого значения исходной единицы на более узкое в переводе); генерализация (замена языковых единиц с конкретным значением на единицы с более общим значением); замена, основанная на причинно-следственных связях (слово или словосочетание исходного текста заменяется при переводе словом или словосочетанием языка перевода, обозначающим причину или следствие действия или состояния) (Там же: 205). В данной категории мы выделяли модуляцию (замена лексической единицы ИЯ единицей ПЯ, значение которой выводится из значения исходной лексической единицы логически – по классификации Ж.-П. Вине и Ж. Драбельне), а также целостное преобразование (преобразование как всего предложения, так и какого-либо оборота речи не по его элементам, а целостно - так, что нельзя проследить видимую связь

между внутренней формой единиц исходного языка и языка перевода. Целью данной трансформации является сохранение эквивалентности плана содержания – по классификации Я. И. Рецкера).

Следующими видами лексических замен являются трансформации антонимического перевода и компенсации. Антонимический перевод по Бархударову – это трансформация отрицательной конструкции в утвердительную или наоборот, а компенсация представляет собой передачу информации из текста оригинала добавочными средствами, если в языке перевода по каким-либо причинам отсутствует её эквивалент (Там же: 211). Компенсация позволяет нивелировать потерю смыслового или стилистического порядка в процессе перевода различных элементов языка, не поддающихся переводу средствами языка перевода. Часто данный прием используется при переводе жаргонных слов, пословиц, поговорок, каламбура, для которых нет адекватного соответствия в языке перевода.

Далее Бархударов выделяет категорию добавлений, под которыми понимается ввод в предложение различных элементов с целью «восстановления» при переводе формально невыраженных и опущенных семантических компонентов (Там же: 216).

Наконец, завершающей категорией классификации являются опущения – противоположная добавлению трансформация, необходимая для элиминации слов, «из-за которых имеет место семантическая избыточность» (Там же: 218).

Отметим также, что анализ лингвокультурных единиц проводился в рамках описанных ранее стратегий доместикации и форенизации для общего понимания тенденции перевода культурно-специфических феноменов в переводах разных периодов времени.

## **2.2. «Гамлет» как средоточие лингвокультурных единиц и их передача в переводах Н.А. Полевого, М.Л. Лозинского, Б.Л. Пастернака и В.Р. Поплавского**

Итак, несмотря на то, что существует большое количество переводов трагедии на русский язык, для практической части работы нами было отобрано четыре перевода трагедии У. Шекспира «Гамлет». Самым «старшим» из них является перевод, выпущенный в 1837 году Николаем Алексеевичем Полевым, русским писателем, драматургом, литературным и театральным критиком, историком и переводчиком. Сам Полевой является автором множества пьес, в которых часто обращается к событиям русской истории в патриотическом ключе, благодаря чему во времена правления Николая I работы его нередко ставились на сцене (Островский 1960). Согласно Аверкиеву Д.В., перевод Николая Полевого был особенно популярен в 19 веке, в частности в качестве основы для сценических постановок – всё это благодаря удобному для актёров стихотворному размеру текста, который был выполнен в формате вольного ямба (Аверкиев 1895). Тем не менее, данный перевод характеризуется множеством сокращений – так, по словам А.Н. Горбунова, трагедия была сокращена почти на треть, а также переводчик нивелировал авторское своеобразие, упустил множество элементов словесной игры и «сократил всё, что казалось непонятным, непристойным или просто слишком длинным...» (Горбунов 1985: 11) – что и подтвердилось в процессе нашего анализа.

Далее нами было выбрано два классических перевода «Гамлета» – переводы Михаила Леонидовича Лозинского (1933) и Бориса Леонидовича Пастернака (1941). Интересными они нам показались, так как были сделаны в советский период, в частности в период перехода к военному времени. Следует отметить, что обе работы гораздо больше приближены к оригиналу, нежели перевод Н. Полевого – так, К. Чуковский в «Высоком искусстве» охарактеризовал перевод М. Лозинского как «идеальный подстрочник», а перевод Пастернака назвал более поэтичным (потому по нему чаще всего и

делают постановки и экранизации) (Чуковский 1988: 254), а В. Набоков считал перевод Пастернака «вульгарным» и слишком вольным (Набоков 1999: 25). Мы же со своей стороны можем сказать, что оба перевода являются достаточно полными с точки зрения передачи лингвокультурных особенностей оригинала, что немаловажно для полноценного восприятия трагедии.

Последним из рассмотренных является перевод, опубликованный в 2001 году и выполненный Виталием Романовичем Поплавским – российским шекспироведом, педагогом и переводчиком. Следует сказать, что данный перевод радикальным образом отличается от трёх других работ – он пронизан «духом времени» и наполнен единицами языка массовой коммуникации. Так, например, в тексте можно встретить такую лексику, как «конструктивный диалог», «массовый гипноз», «чистка кадров» и др. Данный перевод представляется нам экспериментальным, он заставляет по-новому взглянуть на классическое произведение в дискурсивно-семиотической плоскости.

### **2.2.1. Феномены культуры как фактор национального своеобразия трагедии**

Итак, данный раздел посвящен сравнительному анализу переводов феноменов культуры (в частности, реалий и идиокультурных ситуаций), которые мы вычленили в тексте оригинала. Данные лингвокультурные единицы являются значимым компонентом трагедии, они придают ей особый национальный колорит, а также позволяют выстроить историческую перспективу, в рамках которой выполнялся перевод и строился хронотоп самого произведения.

Сначала рассмотрим ряд наиболее ярких реалий, исследованных нами в процессе анализа произведения. Вспомним, что при анализе реалий нами была задействована лишь классификация переводческих приёмов Бархударова Л.С. ввиду отсутствия образной составляющей в единицах

данного типа. Все реалии представлены в хронологическом порядке – по мере возникновения в тексте трагедии. С остальными реалиями и прочими лингвокультурными феноменами можно ознакомиться в приложении.

Пример 1.

<p><i>Hamlet</i> The king does wake tonight and takes his rouse &lt;...&gt; And as he drains his drafts of <b>Rhenish</b> down The kettledrum and trumpet thus bray out The triumph of his pledge. (<i>акт 1,</i> <i>сцена 4</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Что? - веселый пирь Великаго властителя, и каждый разь, Какъ онь <b>стакань</b> <b>вина</b> подносить ко рту, Звукъ трубный возвещаетъ свету подвигъ Героя- короля.</p>	<p><b>Лозинский М.</b> Король сегодня тешится и кутит&lt;...&gt; И чуть он опорожнит <b>кубок с</b> <b>рейнским,</b> Как гром литавр и труб разносит весть Об этом подвиге.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> Король не спит и пляшет до упаду, И пьет, и бражничает до утра. И чуть осушит новый <b>кубок</b> <b>с рейнским,</b> Об этом сообщает гром литавр, Как о победе!</p>	<p><b>Поплавский В.</b> Нет, ближе - это наш король пирует, И каждый <b>опрокинуты</b> <b>й стакан</b> Фиксируется выстрелом из пушек, Преумножая всякий раз число Его побед.</p>
---	--	---	--	---

В данном монологе Гамлета о предстоящем празднестве короля Клавдия упоминается реалия «Rhenish» или «Rhenish wine» – т.е. рейнское вино. Согласно работе Сюзанн Роуз «The Wine in Medieval Europe» (Rose 2011), в европейские страны часто импортировались вина из различных регионов, в частности из регионов Рейна и Мозеля – т.е. рейнские вина, упомянутые в тексте оригинала.

Анализируя способы передачи данной реалии на русский язык, можно сделать следующие замечания: Н. Полевой в своём переводе пользуется трансформацией лексической замены, в частности он генерализирует понятие «рейнское вино» до просто «вино»; М. Лозинский же, напротив,

переводит буквально, оставляя реалию «рейнское», ровно как и Б. Пастернак. В. Поплавский прибегает к опущению реалии, более того, он заменяет её на русское просторечное выражение «опрокинуть стакан», что означает «выпить спиртного». Таким образом, переводы В. Поплавского и Н. Полевого содержат в себе элементы доместикации.

Пример 2.

<p><i>Hamlet</i> Oh, God, your only <b>jig-maker</b>. What should a man do but be merry? (<i>акт</i> <i>3, сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Да, я иду <b>в</b> <b>ваши шуты</b>. Чего лучше, как не веселиться?</p>	<p><b>Лозинский М.</b> О господи, я попросту <b>скоморох</b>. Да что и делать человеку, как не быть веселым?</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> Господи, ради вас <b>я и</b> <b>колесом</b> <b>пройду!</b> Впрочем, что и остается, как не веселиться?</p>	<p><b>Поплавский В.</b> <i>Офелия</i> Все шутите, милорд? &lt;...&gt; <i>Гамлет</i> <b>Работа</b> <b>такая</b>. Ничего другого мне не остается.</p>
---	--	--	---	---

В диалоге Гамлета с Офелией, происходящем перед выступлением приглашенных юношей актеров, упоминается реалия «jig-maker» т.е. «исполнитель джиги». Её Гамлет использует для ответа на комментарий девушки о его дурашливости. Джига – это весёлый старинный танец, который исполнялся, как правило, комическими актерами по завершении театральных представлений (Wilson, Calore 2005: 124).

Так, в переводе Н. Полевого происходит замена реалии на более общее, нейтральное понятие – «шут», в то время как в переводе М. Лозинского используется национально окрашенная единица «скоморох». Согласно словарю, скоморох – это «русский средневековый актёр» (Фелицына, Мокиенко 1990), таким образом, можно вновь наблюдать яркий пример доместикации. Б. Пастернак и В. Поплавский прибегают к приёму целостного преобразования – оба переводчика заменяют реалию на неформальные выражения: «колесом пройду» (т.е. буду дурачиться) и шуточное «работа такая», что также является примером доместикации.

Пример 3.

<p><i>Hamlet.</i> But, by'r Lady, he must build churches then; or else shall he suffer not thinking on, with the <b>hobby- horse</b>, whose epitaph is 'For O, for O, the hobby-horse is forgot!' (<i>акт 3, сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> &lt;...&gt;Стало быть, можно надеяться на полгода людской памяти, а тамъ <b>все равно, что человекъ, что овечка</b> — Схоронили, Позабыли!</p>	<p><b>Лозинский М.</b> &lt;...&gt;клянусь владычицей небесной, он должен строить церкви; <b>иначе ему грозит забвение, как коньку- скакунку</b> [*], чья эпитафия: «О стыд, о стыд! Конек- скакунок позабыт!»</p> <p>*одна из фигур площадного театра, конская кукла, укреплявшаяся на туловище актера, который таким образом превращался во всадника.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> &lt;...&gt;Но только пусть жертвует на построение храмов, а то никто не вспомнит о нем, как о <b>деревянной лошадке</b>, у которой на могиле надпись: «Где ноги, где копыта. Заброшена, забыта».</p>	<p><b>Поплавский В.</b> &lt;...&gt;лишь при условии, что он успел построить храм, - иначе ему уготована <b>лошадиная эпитафия:</b> "Ты завершил победный круг - Покойся с миром, верный друг".</p>
---	---	--	---	--

Реалия «hobby horse» упоминается в реплике Гамлета, обращенной к Гертруде. Гамлет в данной части пьесы пытается застыдить мать за то, что та, толком не оплавав смерть Гамлета старшего, вышла замуж за его брата Клавдия. «Hobby-horse» – детская игрушка, состоящая из деревянной палки с лошадиной головой на конце. Изначально игрушка выглядела как большой костюм в виде лошади, который носился танцорами, участвующими в первомайских празднествах (The Oxford English dictionary 1989: 287). С начала 16 века данная традиция была прекращена под влиянием пуританской церкви (считалось, что такие костюмы опасны для человеческой души, так

как имели под собой демонические корни) – вероятно, к этому событию и отсылает жалобная речь Гамлета о том, что о лошадке все забыли. Важно отметить, что прозвище «hobby horse» в елизаветинские времена получали распутные женщины (Liebler 1994) – что является ещё одним оскорблением Гамлета в сторону Гертруды.

В переводе Н. Полевого можно наблюдать трансформацию целостного преобразования – так, реалия лошадки на палке опускается и заменяется на нейтральный образ овцы как незначительного скота; так же упрощает реалию и В. Поплавский, заменяя «hobby horse» на «лошадь». Лозинский М. и Пастернак Б. сохраняют образ игрушки, только Лозинский даёт буквальный перевод с пояснительным комментарием, что является хорошим примером стратегии форенизации, а Пастернак генерализирует «hobby horse» до деревянной лошадки, что вызывает ассоциации с более привычной отечественному читателю игрушкой-качалкой. Разумеется, ни в одном из переводов второго значения о распутстве Гертруды не читается.

Пример 4.

<i>Hamlet</i>	<b>Полевой Н.</b>	<b>Лозинский М.</b>	<b>Пастернак Б.</b>	<b>Поплавский В.</b>
How now, a rat? Dead for a <b>ducat</b> , dead!	Что тамъ? Мышь! (Онъ ударяетъ шпагою въ коверъ). Убить! <b>Червонецъ</b> объ закладъ —убить!	Что? Крыса? (Пронзает ковер.) Ставлю <b>золотой</b> , — мертва!	Ах так? Тут крысы? <b>На пари</b> — готово.	Эй, крыса, это <b>твой последний писк.</b>
( <i>акт 3, сцена 4</i> )				

Следующая реалия, которую мы рассмотрим, относится к денежным единицам, а именно в тексте оригинала значится дукат. Дукат, согласно словарю, является, серебряной или золотой монетой, использующейся в некоторых европейских государствах (Большой энциклопедический словарь

2004: 105). Так, Гамлет ставит дукат на то, что «крыса», которая на самом деле является спрятавшимся за ковром Полонием, мертва после атаки шпагой.

Н. Полевой при переводе реалии прибегает к стратегии доместикации - компенсации и заменяет её на привычную жителю Российской империи (напомним, что перевод сделан в 1837 году) денежную единицу червонец. Таким же образом трансформирует реалию и Лозинский М., заменяя её на другую реалию «золотой», что, согласно Большому энциклопедическому словарю, представляет собой название золотых монет в России достоинством в 5 р. и 10 р. При помощи трансформации модуляции дукат заменяется в переводе Пастернака на фразеологическое выражение «на пари» (или «держу пари»), а в переводе Поплавского и вовсе происходит целостное преобразование.

Пример 5.

<p><i>Hamlet.</i> &lt;...&gt; Bring me to him. <b>Hide fox, and all after.</b> (<i>акт 4, сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Пойдемъ къ королю. <b>Впередъ лисицы, а собака за ними!</b></p>	<p><b>Лозинский М.</b> &lt;...&gt;Ведите меня к нему. <b>Беги, лиса, и все за ней.*</b>  *Беги, лиса, и все за ней – слова из детской игры.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> &lt;...&gt;Ведите меня к нему. <b>Гуси, гуси, домой, волк за горой!</b></p>	<p><b>Поплавский В.</b> Я сдаюсь, - ведите меня. <b>Лису загнали гончие собаки!</b></p>
--	--	---	--	---

В данной реплике Гамлета, обращенной к Гильденстерну, приглашающего его пройти в покои короля, юноша ссылается на реалию в виде средневековой народной игры. Так, говоря «hide fox and all after», Гамлет повторяет фразу, использовавшуюся в ходе аналога игры в прятки (Gilvary, Hughes 2007: 3), смысл которой заключался в том, чтобы поймать лису. За лисой гонятся псы и охотники, если охотник находит лису – он сам принимает на себя её роль и должен прятаться. Главная цель: «to outfox the

dogs», т.е. не попасться собакам, а также охотнику на протяжении как можно большего количества времени. Гамлет, т.о., будучи лисом, обводит вокруг пальца и собак, и охотника – нового короля и его приспешников. Так как физически он от них спрятаться не может, он прячет свои настоящие намерения за маской сумасшедшего (т.е. тут не «хватит прятаться, я иду искать», а «я спрятался, попробуйте меня найти»).

Итак, в работе Полевого Н. на первый взгляд вычленяется буквальный перевод реалии, однако на деле происходит смена ролей – теперь Гамлет будто выступает не в роли хитрого лиса, пытающегося обдурить прислужников Клавдия, а наоборот – в роли пса-ищейки, пытающегося обличить Гильденстерна и Розенкранца, что несколько противоречит его образу в оригинале. При этом опускается элемент игры и фраза воспринимается как риторическое восклицание. Такое же замечание можно применить и к переводу В. Поплавского, причем из-за добавления «я сдаюсь», предшествующего фразе, а также трансформации смыслового развития (не «беги, лиса», а лису уже загнали), кажется, что Гамлет в этом моменте оставляет все свои попытки воплотить задуманное и отомстить Клавдию и направляется в его покои, чтобы во всем сознаться, что, разумеется, в корне расходится с сюжетом.

Далее рассмотрим переводы М. Лозинского и Б. Пастернака. Лозинский прибегает к стратегии форенизации и приводит буквальный перевод, сопровождающийся комментарием, а Пастернак, напротив, использует стратегию доместикации и производит целостное преобразование, заменяя иностранную реалию на отсылку к русской народной игре «Гуси-лебеди», механизм которой схож со средневековым аналогом.

Пример 6.

<i>Second Gravedigger But is this law?</i>	<b>Полевой Н.</b> <i>Второй.</i> Ну, а по закону?	<b>Лозинский М.</b> <i>Второй</i>	<b>Пастернак Б.</b> <i>Второй</i>	<b>Поплавский В.</b> <i>Второй клоун</i>
--	---	--	--	---

<i>First Gravedigger</i> Ay, marry, is't, <b>crowner's quest law.</b> (акт 5, сцена 1)	<i>Первый.</i> По закону? Ну —да, такъ и есть—я <b>объ законе-то и говорю.</b>	<i>могильщик</i> И это такой закон? <i>Первый</i> <i>могильщик</i> Вот именно; <b>уголовный закон.</b>	<i>могильщик</i> Это по какой же <b>статье?</b> <i>Первый</i> <i>могильщик</i> <b>О сысках и следствиях.</b>	Это в каком же <b>кодексе</b> записано? <i>Первый клоун</i> <b>В уголовном.</b>
---	--	--	--	---

В данном отрывке представлен диалог двух могильщиков, роющих могилу для Офелии, они рассуждают о том, являлась ли её смерть результатом самоубийства. Так как они некомпетентны в отношении закона, то разбираться с этим вопросом должен коронер («is't crowner's quest» то есть «it's a coroner's inquest» (Black's Law Dictionary 2014) или «коронерское расследование»). Коронер (с 1194 г.) – в некоторых странах англо-саксонской правовой семьи должностное лицо, расследующее смерти при нестандартных обстоятельствах или смерти, произошедшие внезапно – в таком случае коронером определяется причина летального исхода.

В переводе Полевого Н. наблюдается трансформация генерализации, коронерское расследование в рамках специального закона заменяется на общее «закон». Лозинский М. и Поплавский В. производят замену на отечественную реалию в виде «уголовного закона/ кодекса», что можно отнести к трансформации компенсации в рамках доместикации, ведь в отечественных реалиях такой должности нет, а убийства расследуются в рамках уголовного законодательства. Так же стратегией доместикации воспользовался и Б. Пастернак, введя знакомую советскому читателю реалию «статья о сысках и следствии», несколько искаженную безграмотным могильщиком.

Пример 7.

<i>First Clown</i> The houses he makes lasts till	<b>Полевой Н.</b> Ступай-ка, да принеси	<b>Лозинский М.</b> Вот что,	<b>Пастернак Б.</b> Ну, да ладно.	<b>Поплавский В.</b> Ты проиграл -
--	--	---------------------------------	--------------------------------------	---------------------------------------

doomsday. Go, get thee to Yaughan; <b>fetch me a stoup of liquor.</b> ( <i>акт 5, сцена 1</i> )	<b>винца.</b>	сходи-ка к Йогену, принеси мне <b>скляницу водки.</b>	Сбегай, брат, к Йогену и принеси-ка <b>мне шкалик.</b>	тебе бежать за <b>выпивкой.</b>
---	---------------	--	---	------------------------------------

В данном отрывке мы имеем дело с местной реалией, однако нам показались крайне интересными варианты её перевода, а потому включаем её в общий список. Так, один из могильщиков говорит другому сбегать к «Йогену» и принести «stoup of liquor». Дело в том, что рядом с театром «Глобус», где ставились все театральные представления Шекспира, располагался кабак, который так и назывался «У Йогена» (Coleridge 1897: 151). В то же время, под «stoup of liquor», вероятно, подразумевается бутылка эля – самого популярного народного напитка в елизаветинской Англии (Rose 2011: 204), который чаще всего и подавался в различных питейных заведениях.

Интересным представляется перевод Полевого Н., который прибегает к опущению кабака и компенсации в отношении спиртного напитка. Могильщик просит своего товарища принести ему «винца», что, по нашему мнению, отсылает к крайне популярному спиртному напитку в Российской империи – хлебному вину (самогон на основе злаковых). Так, когда речь в то время заходила о вине, то подразумевалось именно «хлебное вино», широко доступное для всех слоёв населения, а если упоминался напиток на основе винограда, то следовало уточнение – «виноградное вино» (Родионов 2011: 23). Таким образом, данный перевод является ярким примером стратегии доместикации, как и переводы М. Лозинского и Б. Пастернака, которые сохранили отсылки к кабаку, но произвели замену спиртного напитка: «скляница водки» Лозинского и «шкалик» (старая русская мера водки) Пастернака, появившиеся в результате целостного преобразования, отлично демонстрируют привычный русскому простому народу алкоголь.

Поплавский В. же в своём переводе использует трансформацию генерализации – «выпивка» и опускает упоминание кабака.

Пример 8.

<p><i>Hamlet.</i> Did these bones cost no more the breeding but to <b>play at loggets with 'em?</b> (<i>акт 5, сцена 1</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Неужели эти черепы ни на что более не годятся, <b>какъ для игры въ кегли?</b></p>	<p><b>Лозинский М.</b> Разве так дешево стоило вскормить эти кости, что только и остается <b>играть ими в рюхи?</b></p>	<p><b>Пастернак Б.</b> Стоило ли растить эти кости, чтобы потом <b>играть ими в бабки?</b></p>	<p><b>Поплавский В.</b> Мы всю жизнь заботливо оберегаем свои кости от переломов и прочих мелких повреждений, чтобы сохранить их в таком вот нетронутым виде.</p>
---	--	---	--	---

Перед знаменитым монологом Гамлета, обращенного к бедному Йорику, упоминается старая английская игра «loggets», относящаяся к увиденным юношей костям, выкопанным могильщиками. Суть игры заключается в следующем: сначала вбивается кол в землю, а затем участники бросают в него маленькие деревяшки, выигрывает тот, кто закинет деревяшку ближе всех к колу (The Oxford English Dictionary 1989) – т.е. Гамлет говорит о том, что после смерти человек становится никому не нужным и его костями можно играть в детские игры, используя вместо деревяшек.

В переводе Полевого наблюдается конкретизация (не кости, а череп), из чего следует компенсация в виде «игры в кегли». Кегли – это немецкая игра, цель которой сбить меньшим количеством шаров, катящихся по деревянному настилу, большее число деревянных или пластмассовых фигур — кеглей (аналог современного боулинга). Вероятно, данное развлечение, в силу своего происхождения было типично для более состоятельных членов

общества, в число которых входил Полевой. Далее рассмотрим переводы Лозинского и Пастернака, которые так же воспользовались трансформацией компенсации в рамках стратегии доместикации. М. Лозинский заменяет «loggets» на рюхи – русскую народную игру, в которой с определённого расстояния специальной палкой выбиваются деревянные чурки (рюхи) (Большой энциклопедический словарь 2004: 566). Б. Пастернак так же производит замену на бабки – старинную народную игру, которая заключается в бросании подкопытных косточек (бабок) (Там же: 281) – данную замену мы считаем особенно удачной, поскольку в ходе игры действительно используются кости. В. Поплавский в своем переводе опускает реалию.

Теперь рассмотрим вторую категорию феноменов культуры – идиокультурные ситуации. Их в тексте гораздо меньше реалий, однако они несут не менее важную функцию отражения специфического национального колорита. Рассматривать их мы будем при помощи дополнительной классификации стратегий передачи образности, так как данные лингвокультурные единицы имеют под собой образную основу.

Пример 9.

<i>Marcellus.</i> We have sworn, my lord, <b>upon</b> <b>your</b> <b>sword.</b> ( <i>акт 1,</i> <i>сцена 5</i> )	<b>Полевой Н.</b> <i>Гамлетъ.</i> Ты все откроешь! <i>Марцелло.</i> Нетъ! <b>клянемся</b> <b>небомъ!</b>	<b>Лозинский</b> <b>М.</b> <i>Гамлет.</i> Но это будет тайной? <i>Марцелл.</i> <b>Мы на мече</b> <b>клянемся.</b>	<b>Пастернак Б.</b> <i>Гамлет.</i> Но это между нами? <i>Марцелл.</i> <b>Видит бог, на</b> <b>мече</b> <b>клянемся.</b>	<b>Поплавский</b> <b>В.</b> <i>Гамлет.</i> Но это - наш секрет? <i>Марцелл.</i> <b>Могила,</b> <b>принц.</b>
---	---	--	--	---

После разговора с призраком Гамлет просит своих друзей пообещать, что они никому не расскажут о том, что произошло – для этого он просит их поклясться, положив руку на меч, что было распространенным обычаем в елизаветинские времена – т.к. рукоять меча напоминала собой распятие,

соответственно, такая клятва на сегодняшний день равносильна клятве на библии (Тресиддер 2001).

Итак, в переводе Н. Полевого наблюдается стратегия реметафоризации (в основе образа не меч, а небо), а также переводчик воспользовался трансформацией смыслового развития (рукоять меча символизирует распятие – следовательно, клятва даётся перед небом, богом). Лозинский М. даёт буквальный перевод единицы, а Пастернак использует добавление («видит бог» – типичное для русскоговорящего человека вводное выражение, используемое для убеждения собеседника в истинности слов). В. Поплавский, в свою очередь, прибегает к трансформации компенсации и реметафоризации, вводя неформальное выражение «могила», означающее обет молчать (Фелицына, Мокиенко 1990: 117).

Пример 10.

<p><i>Lucianus</i> Thou mixture rank, of <b>midnight</b> <b>weeds</b> <b>collected,</b> With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected, Thy natural magic and dire property, On wholesome life, usurp immediately . (<i>акт 3,</i> <i>сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b>  Благоприятн ый часъ: кипящій ядъ готовъ! <b>Изъ травъ</b> <b>зловредны</b> <b>хъ самъ</b> <b>сбираль я</b> <b>среди</b> <b>луговъ.</b> Геката адская мне зелья указала И на погибель ихъ измена заклинала.</p>	<p><b>Лозинский</b> <b>М.</b>  &lt;...&gt;Тлетворн ый сок <b>полночных</b> <b>трав,</b> трикраты Пронизанный проклятием Гекаты, Твоей природы страшным волшебством Да истребится ныне жизнь в живом.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b>  &lt;...&gt;Теки, теки, верши свою расправу, Гекате посвященная отрава! Спеши весь <b>вред,</b> <b>который в</b> <b>травях</b> есть, Над этой жизнью в действие привести!</p>	<p><b>Поплавский</b> <b>В.</b>  <b>Зловещих</b> <b>духов</b> <b>полуночный</b> <b>дар,</b> Гекатой трижды проклятый отвар Пусть черное свое свершает дело, Насильно выгоня жизнь из тела.</p>
---	--	--	--	---

В данном отрывке приводится речь приглашенного Гамлетом актёра, который играет роль злодея Гонзаго, готовящегося влить яд в ухо актёра-короля (изображающего отца Гамлета). В тексте упоминается часть народного обряда и поверья в то, что некоторые растения, собранные в полночь, становятся очень ядовитыми. Подкрепляется этот образ упоминанием Гекаты – богини магии и колдовства у греков (Мифы народов мира 1991).

В переводе Полевого Н. наблюдается смысловое развитие образа, трансформация модуляции – «зловредные травы», а не «полночные» (в полночь они становятся ядовитыми), как и в переводе Б. Пастернака («вред в травах»), что можно рассматривать в рамках стратегии доместикации, поскольку отечественный читатель с подобными поверьями скорее всего незнаком. Лозинский приводит буквальный перевод, а Поплавский В. прибегает к стратегии реметафоризации и трансформации целостного преобразования («полуночный дар»).

Таким образом, основываясь на анализе приведенных выше примеров, а также примеров из приложения, можно сделать следующие выводы: в переводе Николая Полевого встречается наибольшее количество замен и опущений феноменов культуры, что, вероятно, связано со сжатостью самого перевода ввиду его «прикладного характера» – автор пытался «подогнать» его под наиболее удобное для чтения со сцены произведение, что, разумеется, исключало возможность добавления большого количества сносок и пояснительных комментариев. Стоит так же упомянуть о цензуре, распространившейся в 1830-е гг. с приходом к власти Александра I, однако подробнее мы об этом поговорим в следующем подразделе, так как цензура хоть и касалась различных проявлений «инаковости», всё же в большинстве случаев под нее попадали религиозные и относящиеся к ним темы. Перевод Виталия Поплавского тоже отличается значительным количеством замен и опущений культурных феноменов, однако это тоже можно объяснить общей «экспериментальной» направленностью перевода, адаптированного именно

под современного читателя. Перевод Б. Пастернака также наполнен различными заменами, автор тяготеет к доместикации инокультурных феноменов и замене их на более привычные отечественному реципиенту.

Наибольшим количеством сохраненных реалий и идиокультурных ситуаций отличается перевод М. Лозинского, который в основном прибегает к приёму буквального перевода с последующим приведением пояснительных комментариев, что подтверждает статус его перевода как наиболее приближенного к оригиналу.

### **2.2.2. Концепт как основополагающий лингвокультурный элемент пьесы**

Итак, концепт представляет собой структурированную определенным образом совокупность представлений, которыми обладают все носители того или иного национально-культурного менталитета (Красных 2002: 164). Трагедия «Гамлет» изобилует разного рода концептами, в особенности концептами наднациональными, отсылающими к различным религиозным и мифологическим представлениям, являющимся универсальными для множества народов. Связано это с тем, что упоминание греческих богов и мифологических сюжетов являлось своеобразной данью моде и гуманистическим учениям, а также служило важным смысловым элементом в произведениях периода Ренессанса (Valls-Russell 2017). Нас же в первую очередь интересуют культурно-специфические концепты или концепты, нехарактерные для отечественной культуры, однако в данном разделе мы всё же приведём несколько универсальных мифологических концептов, переосмысленных в изученных переводах.

Начнём с единицы, на первый взгляд концептом не являющейся. Мы посчитали данный феномен интересным именно с точки зрения русскоязычных переводов, а не оригинального текста. При разборе переводов этой единицы мы обнаружили, что она всё же обладает понятийной,

образной и ценностной составляющими, являющимися неотъемлемыми для концепта.

Пример 11.

<p><i>Horatio.</i> Such was the very armour he had on When he th' <b>ambitious</b> <b>Norway</b> combated. So frown'd he once when, in an angry parle, He smote the sledded <b>Polacks</b> on the ice. (<i>акт 1,</i> <i>сцена 1</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Онъ такъ быль грозень, Когда въ доспѣхѣ бранномъ, въ битвѣ <b>межь</b> <b>врагами,</b> Водиль къ побѣдѣ, царства покоряль!</p>	<p><b>Лозинский М.</b> Такой же самый был на нем доспех, Когда с кичливым бился он <b>Норвежцем;</b> [*] Вот так он хмурился, когда на льду В свирепой схватке разгромил <b>поляков.</b>  *норвежский король, так же как дальше Датчанин – датский король. Британец – английский и т. д.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> И в тех же латах, как в бою с <b>норвежцем,</b> И так же хмур, как в незабвенный день, Когда при ссоре с <b>выборными</b> <b>Польши</b> Он из саней их вывалил на лед.</p>	<p><b>Поплавский В.</b> Он точно так же Вооружен был в день, когда побил Строптивного <b>норвежского</b> <b>монарха,</b> И точно так же хмурился, когда На снежном поле раскидал <b>поляков.</b></p>
---	---	--	---	--

В данном отрывке упоминается два народа, с которыми предположительно сражался Гамлет старший, явившийся Горацио и Марцеллу в виде призрака в начале произведения (в 1250-х гг. действительно был совершен крестовый поход, включавший представителей датской королевской семьи, против православных христиан, проживавших в Северной Европе). Интересным представляется перевод единицы «поляки», поскольку в русском национальном сознании закрепилось крайне противоречивое отношение к этой нации.

Так, Н. Полевой производит опущение единиц «поляки» и «норвежцы» и пользуется трансформацией генерализации, заменяя их на «враги». Мы

предполагаем, что данное решение обусловлено историческим фактором. Напомним, что перевод был выполнен в 1837 году – в этот период со стороны Российской империи совершалось полное подавление Польши и всех национальных особенностей народа этой страны после польского восстания 1830-1831 гг. В результате Польское Царство было присоединено к Российской империи, были расформированы все его государственные структуры, запрещён польский язык, – в сущности, поляки как нация перестали существовать. Жёсткая цензура продолжалась вплоть до 1856 года, когда к власти пришёл Александр II (Нилова 2008). Вероятно, с этими событиями и связано решение переводчика о генерализации «поляков» до «врагов», т.к. оно полностью отражает настрой, царящий на тот момент в стране. Лозинский, напротив, приводит буквальный перевод исследуемой единицы, как и В. Поплавский.

В переводе Б. Пастернака наблюдается развитие образа, а также добавление: «выборные Польши». Мы предполагаем, что под «выборными» имеются в виду выборные короли, т.к. в Польском Царстве существовала выборная монархия, короли там избирались сеймом Речи Посполитой. В целом, словосочетание «выборные Польши» звучит несколько уничижительно, особенно, если учесть что польских королей «вывалили из саней на лёд». Вероятно, такой выбор переводчика так же обусловлен непростыми межнациональными отношениями и историческим фоном.

Пример 12.

<i>Hamlet.</i>	<b>Полевой Н.</b>	<b>Лозинский М.</b>	<b>Пастернак Б.</b>	<b>Поплавский В.</b>
So excellent a king, that was to this <b>Hyperion</b> <b>to a satyr;</b> so loving to my mother That he might not beteem the	Едва лишь шесть недѣль прошло, какъ нѣтъ его, Его, властителя,	Такой достоинейший король! Сравнить их <b>Феб и сатир.</b> Он мать мою так нежил,	Такой король! Как светлый <b>Аполлон [10]</b> В сравнении с <b>сатиром [11].</b> Так ревниво Любивший мать, что ветрам не	Надо ж было докатиться: Двух месяцев, как умер, не прошло, - Король, который с

winds of heaven Visit her face too roughly. (акт 1, сцена 2)	героя — полубога Предь этимъ повелителемъ ничтожны м, Предь этимъ — мужемъ матери моей Его, любившаго ее любовью Столь пламенную <...>	Что ветрам неба не дал бы коснуться Ее лица.	давал Дышать в лицо ей. <i>10 - Аполлон, или Феб, – в древнегреческой мифологии бог солнца, покровитель науки и искусства.</i> <i>11 - Сатурн – в древнегреческой мифологии козлоногий горный или лесной дух.</i>	нынешним в сравнение - <b>Как свет и мрак;</b> любивший мать мою Так неотступно, что боялся ветер С ней слишком фамильярно обойтись.
--	---	---	--	--

В этом монологе мы вновь сталкиваемся с наднациональным концептом - Гамлет сетует о том, что Гертруда предпочла его отцу Клавдия, которого, при помощи мифологических аллюзий, принц сравнивает с Гамлетом старшим. Так, Гамлет называет отца Гиперионом, а Клавдия сатиром. Согласно древнегреческой мифологии, Гиперион был титаном, сыном Урана и Геи, имя его означает "идуший наверху" или "тот, кто идет выше" (Мифы народов мира 1991). Сатир же – другой персонаж древнегреческих мифов, является существом ленивым, распутным и диким – созданием, не задумывающимся о морали и не ведающим человеческих запретов и норм жизни (Там же). Так, Гамлет, создавая столь резкий контраст, рисует Клавдия человеком низким, лишенным всего человеческого, в то время как Гамлет старший, по сравнению с ним, достигает уровня совершенного божества.

Н. Полевой в своём переводе прибегает к трансформации упрощения образа, заменяя мифологические отсылки на нейтральные образы: «герой-полубог» (интересно, что человека Полевой никогда не называет божеством,

даже когда в оригинальном тексте это сказано напрямую – и здесь он «принижает» Гамлета старшего до лишь полубога, а не провозглашает его сильнейшим титаном), «ничтожный властитель». В целом в работах этого переводчика наблюдается тенденция к опущению, нейтрализации конкретных отсылок к мифологическим божествам и героям или же вовсе происходит их замена на христианские образы («совершенство Божьего создания», пример 54), что может быть вызвано исторической обстановкой, в которой проживал переводчик. Дело в том, что во-первых, сам Полевой, судя по его биографии, являлся глубоко верующим человеком, христианином, а во-вторых, жесткой цензурой в Российской империи и запретами на отклонение от православия – указ, позволяющий свободу вероисповедания, был подписан лишь в 1905 году – перевод же был опубликован за 70 лет до этого момента. В государстве применялись правила духовной цензуры которой подвергались любые сочинения, если в них имелись места, «относящиеся или к догматам веры, или к священной истории» (Рейфман 2014: 156). Под запрет даже попадали отдельные темы или целые направления исторических и филологических исследований, а поскольку древнегреческая, древнеримская мифология представляет собой язычество, то и следует предположить, что лишний раз в литературных, театральных произведениях их упоминать не следовало.

Лозинский и Пастернак частично используют стратегию реметафоризации, заменяя «Гипериона» на божество света, олицетворяющего мужскую красоту – Аполлона (Феба). Мы предполагаем, что данной заменой переводчики попытались облегчить читателям восприятие Гамлета старшего, ведь о Гиперионе известно не так много, как об Аполлоне, при том оба божества олицетворяют собой вершину совершенства – совершенство красоты и силы, близость с солнцем. В. Поплавский так же использует трансформацию упрощения образа и в рамках модуляции заменяет мифологических персонажей на нейтральный образ света и тьмы.

Пример 13.

<p><i>Ghost</i> My hour is almost come <b>When I to sulfurous and tormenting flames Must render up myself.</b> (акт 1, сцена 5)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Ужь скоро чась ударить, Когда мне должно возвратиться я вь те места, <b>При имени которыхь грешникь содрогнетс я.</b></p>	<p><b>Лозинский М.</b> Уж близок час мой, Когда <b>в мучительный и серный пламень</b> <b>Вернуться</b> должен я.</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> Настал тот час, Когда я должен <b>пламени геенны</b> <b>Предать себя на муку.</b></p>	<p><b>Поплавский В.</b> Призрак Грядет момент, Когда придется <b>в топку преисподней</b> <b>Мне снова окунуться.</b></p>
---	--	--	--	--

Данный фрагмент принадлежит речи призрака короля, который говорит Гамлету, что ему пора вновь возвращаться в мучительное пламя. Современный читатель почти наверняка подумает, что речь идет о христианском представлении Ада, однако в действительности имеется в виду Чистилище. Согласно католическим представлениям, души людей, совершавших прегрешения, но находящихся в мире с Богом и не успевших перед смертью получить отпущение грехов (что и произошло с Гамлетом старшим, ведь он был убит во сне), должны были очиститься страданиями в Чистилище, прежде чем быть допущенными в Рай. В период Реформации Англия была захвачена противостоянием представителей двух конфессий – католицизма и протестантизма, в частности разногласия затрагивали и вопрос загробной жизни. Шекспир в своих произведениях так же отражает это религиозное «смещение», однако в образе привидения Гамлета старшего, по мнению Портнягина Д.В. (Портнягин 2009: 97), превалирует католическая догма, а следовательно, Призрак действительно явился из Чистилища, а не Ада. Данный религиозный концепт особенно интересен нам, так как в России гораздо более распространено православие, а соответственно, представления

православных христиан о загробной жизни несколько отличаются от представлений католиков.

В переводе Н. Полевого производится смысловое развитие (экспликация) образа, используется трансформация модуляции – переводчик умело обошёл приведенный в оригинале концепт, за счёт чего под данное описание вполне может подходить и Чистилище, и Ад (хотя из-за стереотипа, заложенного в отечественном сознании, читатель всё же будет склоняться к тому, что под данным эвфемизмом подразумевается Ад). М. Лозинский приводит буквальный перевод концептуальной единицы, а Пастернак и Поплавский всё же производят добавления, отсылающие к тому, что призрак явился из ада. Так, Б. Пастернак добавляет «геенну», в православии считающуюся символом ада – такое смысловое развитие образа неверно передаёт заложенный в оригинале концепт. А Поплавский В. добавляет «преисподнюю», что так же искажает заложенное в оригинале представление об участии умершего Гамлета старшего.

Пример 14.

<p><i>Hamlet.</i>          Ha, why, I should take it. For it cannot be  <b>But I am pigeon-livered, and lack gall</b>          To make oppression bitter or ere this          I should have fatted all the region kites          With this slave's offal.          (акт 2,</p>	<p><b>Полевой Н.</b>          Кто смеет словом оскорбить меня,          Или нанести мне оскорбленья,          е, безъ того,          Чтобъ за обиду не вступился я,          Не растерзаль обидчика,</p>	<p><b>Лозинский М.</b>          Ей-богу, я бы снес; ведь у меня  <b>И печень голубиная – нет желчи,</b>          Чтоб огорчаться злом; не то давно          Скормил бы я всем коршунам небес          Труп негодяя &lt;...&gt;</p>	<p><b>Пастернак Б.</b>          Смелее! В получение распишусь.  <b>Не желчь в моей печенке голубиной,</b>          Позор не злит меня, а то б давно          Я выкинул стервятникам на сало          Труп изверга.</p>	<p><b>Поплавский В.</b>          Наверно, если б не мешала мне  <b>Моя чрезмерная интеллигентность,</b>          Я б всех голодных грифов накормил          Гнилыми потрохами этой мрази.</p>
--	--	--	--	---

сцена 2)	не кинуль На растерзань е врагамъ трупь его?			
----------	--	--	--	--

В этом отрывке мы имеем дело с культурным символом: Гамлет рассуждает о том, что он в действительности трус и потому не может напрямую отомстить Клавдию – а значит, вынужден притворяться сумасшедшим. Так, герой заявляет, что у него голубиная печень и что у него нет желчи – связано это с тем, что голуби во времена Шекспира считались легко приручаемыми, покладистыми птицами, в то время как желчь аккумулировала в себе всю злобу, накопившуюся в человеке, поэтому Гамлет и говорит, что у него этой злобы просто нет – как и у покорного голубя, следовательно, он не может должен образом отомстить за отца (Leppihalme 1997: 184).

В переводе Полевого вышеупомянутые образы отсутствуют, следовательно, переводчик прибег к их элиминации; Лозинский же напротив, вновь приводит буквальный перевод лингвокультурной единицы, а Пастернак, вероятно, не истолковав символическое значение этого концепта, заменяет образ на отличный от исходного, подменяя причинно-следственные связи, ведь в оригинале герой наоборот заявляет, что у него нет желчи, т.к. печень голубиная. Поплавский пользуется стратегией демегафоризации, опуская исходные образные элементы и применяет трансформацию целостного преобразования (чрезмерная интеллигентность, т.е. трусость).

Пример 15.

<i>Hamlet.</i> <...>I would have such a fellow whipp'd for o'erdoing <b>Termagant.</b>	<b>Полевой Н.</b> <...>Будь вернымъ <b>зеркаломъ</b> <b>природы:</b>	<b>Лозинский М.</b> <...>я бы отхлестал такого молодца,	<b>Пастернак Б.</b> <...>Я бы отдал высечь такого молодчика за одну мысль	<b>Поплавский В.</b> <...>Куда бы вас ни занесло, <b>не</b> <b>сходите с</b>
--	--	---	--	---

<p>It out-herods Herod. Pray you avoid it. (акт 3, сцена 2)</p>	<p>представь добродетель в ея истинных чертахъ, а порокъ въ его безобразіи.</p>	<p>который старается перещеголять <b>Термаганта</b> [*]; они готовы Ирода переиродить; прошу вас, избегайте этого.</p> <p>*Термагант – в средневековых песнях и пьесах жестокое сарацинское божество.</p>	<p>переиродить Ирода. Это уж какое-то <b>сверхсатанинство</b>. Избегайте этого.</p>	<p><b>катушек.</b></p>
---	---	---	---	------------------------

В данном фрагменте мы столкнулись с ещё одним религиозным символом, который, однако, можно назвать культурно-специфическим. Так, Гамлет, объясняя приглашенным актёрам, что нужно играть максимально искренне, упоминает Термаганта – сарацинское божество, встречающееся в средневековой европейской литературе и символизирующее собой жестокость и злость (Coleridge 1897: 193).

В переводе Полевого мы наблюдаем стратегию реметафоризации – переводчик целиком преобразовал данный фрагмент пьесы, вновь опустив упоминание в тексте языческого божества, заменив это сравнение на нейтральное: «природу» человека во всех его проявлениях – в том числе порочных.

М. Лозинский вновь прибегает к буквальному переводу такой единицы и сопровождает его комментарием, а Пастернак использует стратегию деметафоризации – он опускает образ Термаганта и заменяет его при помощи модуляции на «сверхсатанинство» – т.е. воплощение чего-то очень злого. В переводе Поплавского тоже наблюдается деметафоризация и целостное преобразование, выразившееся в фразеологическом обороте «слететь с катушек».

Пример 16.

<p><i>Hamlet.</i> Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel? <i>Polonius.</i> By th' mass, and 'tis like a camel indeed. <i>Hamlet.</i> Methinks it is like a <b>weasel.</b> <i>Polonius.</i> It is back'd like a <b>weasel.</b> (<i>акт 3, сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> <i>Гамлетъ.</i> Охъ! нетъ бишь — на <b>хорька!</b> Не правда ли? <i>Полоній.</i> Позвольте. Въ самомъ деле— точный <b>хорекъ!</b></p>	<p><b>Лозинский М.</b> <i>Гамлет</i> По-моему, оно похоже на <b>ласточку.</b> <i>Полоний</i> У него спина, как у <b>ласточки.</b></p>	<p><b>Пастернак Б.</b> <i>Гамлет</i> По-моему, оно смахивает на <b>хорька.</b> <i>Полоний</i> Правильно: спинка <b>хорьковая.</b></p>	<p><b>Поплавский В.</b> <i>Гамлет.</i> Нет, скорее <b>горностая.</b> <i>Полоний.</i> Изгиб спины - как у <b>горностая.</b></p>
--	--	---	---	--

Итак, происходит диалог между Гамлетом и Полонием, в котором последний желает раскусить обман первого, будучи подосланным Клавдием. Гамлет же, продолжая играть роль сумасшедшего, посреди разговора поднимает глаза к небу и начинает рассуждать о форме облаков. Так, юноша явно язвит: сначала ему кажется, что облако, проплывающее над ними, напоминает ему верблюда, а потом вдруг меняет своё решение и заявляет о его схожести с хорьком, чему Полоний охотно поддакивает. Гамлет не просто так упоминает именно это животное – он прекрасно понимает, зачем Полоний пытается наладить с ним диалог и намекает, что тот пронырливый, как хорек («weasel», согласно словарю, может использоваться в значении «sneaky, untrustworthy, or insincere person» – или как хитрец, проныра) (Merriam-Webster's Dictionary of English Usage 1994), что связывается с принятой в западной культуре символикой обмана, часто выражающейся в виде образа этого животного (Тресиддер 2001: 395).

Полевой Н. и Пастернак Б. приводят дословный перевод концепта, а два других переводчика вносят в него изменения. Так, Лозинский М. по какой-то причине решает заменить образ хорька на образ ласточки, пользуясь стратегией реметафоризации, в результате чего теряется заложенный смысл о лживости Полония. Ласточка не несет за собой такой символизм (в христианстве и славянской культуре ласточка и вовсе является символом добра, счастья и воскрешения) (Там же: 211). Мы предположили, что данное переводческое решение может быть связано со схожестью слов «ласка» (ещё одно из значений «weasel») и «ласточка», однако логика его нам непонятна.

С точки зрения словарных дефиниций перевод Поплавского можно считать буквальным, так как значение «горноста́й» действительно закреплено за «weasel», так же и горноста́й является членом семьи хорьковых. Однако с точки зрения символизма была допущена ошибка, поскольку горноста́й является символом чистоты и целомудрия (из-за своего белоснежного меха и легенды о том, что зверёк умирает, если его белоснежная шубка запачкается) (Там же: 98). Мы считаем, что автор перевода просто не считал символизма, стоящего за образом хорька, что связывается с различием представлений об обмане в нашей культуре и западной. Так, мы с обманом и пронырливостью скорее ассоциируем лису, а не хитрого хорька, образ которого и был заимствован именно с запада.

Пример 17.

<i>Laertes.</i>	<b>Полевой Н.</b>	<b>Лозинский М.</b>	<b>Пастернак Б.</b>	<b>Поплавский В.</b>
To his good friends thus wide I'll open my arms And, like the kind life- <b>rend'ring pelican,</b> Repast them with my blood.	Пусть они погибнуть (виновные), <b>И снова кровь моя и жизнь принадлежат</b> <b>Отечеству и королю!</b>	Его друзей я заключу в объятия; <b>И, жизнью жертвуя, как пеликан,</b> Отдам им кровь свою.	Да. А друзьям открою я объятия <b>И кровь свою с готовностью пролью</b> <b>По капельке.</b>	Ни тело, ни душа мне не нужны, Ни этот свет, ни тот не интересен. <b>Пусть будет то, что будет, - за отца</b> <b>Я должен</b>

(акт 4, сцена 5)				<b>ОТОМСТИТЬ.</b>
---------------------	--	--	--	-------------------

В рассматриваемом отрывке трагедии Лаэрт заявляет королю, что готов пойти на всё ради своих близких и друзей и отстоять честь своего погибшего отца, отдав за это собственную жизнь. Присутствует сравнение с «животворящим пеликаном», представляющим собой культурный символ. Согласно средневековому бестиарию, пеликан является символом жертвы Христа. Это связано с легендой о самке пеликана, у которой появились птенцы. Чем больше они росли, тем более жестокими становились и сильно увечили самку, которая в один момент не выдержала и убила их. Через 3 дня она начала жалеть о том, что сделала и принесла себя в жертву, распоров собственным клювом свой бок и оросив кровью мёртвых птенцов, которые впоследствии ожили, а сама самка погибла. Так, пеликан является символом самопожертвования и добродетели (Там же: 247).

Интересен с точки зрения передачи этого концепта перевод Н. Полевого. Автор перевода совершает элиминацию образа, а также меняет реплику Лаэрта, который и вовсе заявляет о своей преданности отечеству, а не друзьям или отцу, что так же отражает как внутренний настрой автора перевода, так и общую повестку в стране. Элиминируют образ пеликана и два других переводчика – Пастернак и Поплавский, в переводах которых производится трансформация смыслового развития: Лаэрт напрямую заявляет о своей готовности пожертвовать собой и отомстить за отца. В переводе Лозинского вновь наблюдается буквальный перевод образа, подтверждается тяготение автора к стратегии форенизации, однако какие-либо пояснительные комментарии отсутствуют, что может привести читателя в заблуждение.

Пример 18.

<i>Hamlet</i> As England was his faithful	<b>Полевой Н.</b> Я написал взаимно ихъ	<b>Лозинский М.</b> От короля	<b>Пастернак Б.</b> Устами короля указ	<b>Поплавский В.</b> От короля -
--	---	----------------------------------	--	-------------------------------------

tributary, As love between them, like the palm, should flourish, As peace should still her <b>wheaten          garland</b> wear (And stand a comma 'tween their amities <...> (акт 5, сцена 2)	казнить, Едва они достигнуть Английской земли. Пускай они увидят, как опасно Стать между двух мечей, когда свирепый Бой начался меж сильными людьми!	торжественн ый призыв, – Зане ему Британец верный данник, Зане любовь должна подобно пальме Меж нами цвеств, зане <b>в венке          пшеничном</b> Соединить их дружбу должен <b>мир</b> <...>	гласил: Ввиду того, что Англия наш данник И наша дружба пальмою цветет И нас сближает <b>мир</b> <b>в венке</b> <b>пшеничном,</b> А также и ввиду других причин <...>	прошение королю Английскому: поскольку он нам должен Платить по счету<...> Короче, мы надеемся, что он, Прочтя письмо, не медля ни секунды, Подателей сего пошлет на смерть.
--	---	---	---	--

В данном отрывке Гамлет после своего возвращения в королевство пересказывает Горацио содержание нового письма королю Англии, которое он сам же и написал, и упоминает символ плодородия и процветания – пшеничный венок. Данный атрибут был присущ древнеримской богине плодородия Церере (Деметре) (Мифы народов мира 1991). То есть Гамлет имеет в виду, что необходимо избавиться от опасных Розенкранца и Гильденстерна, «чтобы мир процветал между государствами».

Итак, в переводах Полевого Н. и Поплавского В. была совершена элиминация образа мира в пшеничном венке, а Лозинский М. И Пастернак Б., в свою очередь, передают образ буквально.

Таким образом, исходя из анализа примеров переводов концептов, приведенных выше, а также примеров, помещенных в приложение, можно отметить, что подавляющее большинство вычлененных нами в тексте оригинала концептов так или иначе были переработаны в изученных переводах. Некоторые культурно-специфические символы и вовсе не были считаны ни одним из переводчиков, в результате чего производилась их

элиминация или замена на более привычные отечественному читателю образы в рамках доместикации.

Вновь отметим два перевода, в которых наиболее часто опускались концептуальные единицы – это переводы В. Р. Поплавского и Н. А. Полевого. Как уже было замечено ранее, в случае с работой Полевого такие переводческие решения, вероятно, были обусловлены внешней обстановкой жизни автора (государственной цензурой, в особенности в отношении наднациональных концептов, отсылающих к религиозным верованиям и мифологии), а также его внутренним убеждениям. Поплавский же, стремясь сделать перевод наиболее удобным для современного читателя, так же производил большое количество изменений во избежание трудностей, связанных с пониманием оригинальных отсылок.

### 2.2.3. Особые структурно-семантические единицы в пьесе и их перевод

В данном подразделе представлены найденные нами в пьесе фразеологизмы, включая различные пословицы и поговорки, активно использовавшиеся в елизаветинское время. Следует также отметить, что язык Шекспира очень метафоричен, имеет яркую национальную окраску, а потому изобилует всевозможными фразеологическими единицами. В связи с этим актуальна тема обогащения фонда английского языка при помощи шекспиризмов (крылатых выражений, заимствованных из многочисленных работ писателя), однако в данной работе внимание уделяется именно тем фразеологическим образованиям, которые уже были в обиходе англичан, поскольку интересует нас в первую очередь лингвокультурная составляющая данного явления.

Пример 19.

<i>Laertes.</i> Virtue itself 'scapes not calumnious strokes.	<b>Полевой Н.</b>  И если клевета найдеть	<b>Лозинский М.</b>  Для клеветы ничто и	<b>Пастернак Б.</b>  Оклеветать нетрудно добродетель.	<b>Поплавский В.</b>  Врачи не знают средств
---	---	---	---	---

<p><b>The canker galls the infants of the spring</b> Too oft before their buttons be disclosed. (<i>акт 1, сцена 3</i>)</p>	<p>причину, Злословие тебя погубить. <b>Верь, Что опасенье лучшая преграда От пылкой страсти и злоречья света.</b></p>	<p>добродетель; <b>Червь часто точит первенцев весны,</b> Пока еще их не раскрылись почки, И в утро юности, в росистой мгле, Тлетворные опасны дуновенья.</p>	<p><b>Червь бьет всего прожорливей ростки,</b> Когда на них еще не вскрылись почки, И ранним утром жизни, по росе, Особенно прилипчивы болезни.</p>	<p>от клеветы: <b>Ужасная болезнь передается По воздуху, через прямой контакт -</b> Ее носитель не подозревает, Что заражен и заразить других способен, сам того не понимая.</p>
---	--	---	---	--

Итак, в данном отрывке представлены слова Лаэрта, обращенные к его сестре Офелии – он пытается предостеречь девушку от пагубных влияний Гамлета. Так, юноша делает аллюзию на распространенную в елизаветинские времена поговорку «the canker soonest eats the fairest rose», т.е. вредители (черви) в первую очередь уничтожают самые красивые розы (Blake 1983: 51). Таким образом, Лаэрт говорит Офелии, что её прекрасная юность делает её уязвимой перед «хищниками» окружающего мира – она в любой момент может подвергнуться «нападению», а потому должна быть осторожна, особенно при общении с Гамлетом.

Полевой Н. в своём переводе опускает фразеологическую единицу и эксплицирует образ, а Поплавский В. полностью заменяет образную составляющую феномена, использует реметафоризацию и целостное преобразование, проводя аналогию с болезнью. Перевод Лозинского вновь оказался наиболее точным и буквальным, а Пастернак использовал частичную деметафоризацию в отношении составной единицы «infants of the spring», применив модуляцию – «ростки».

Пример 20.

<p><i>Ghost.</i> &lt;...&gt;The</p>	<p><b>Полевой Н.</b></p>	<p><b>Лозинский М.</b></p>	<p><b>Пастернак Б.</b></p>	<p><b>Поплавский В.</b></p>
---	--------------------------	----------------------------	----------------------------	-----------------------------

leperous distillment, whose effect Holds such an enmity with blood of man That <b>swift as quicksilver</b> it courses through The natural gates and alleys of the body <...> (акт 1, сцена 5)	<...>Ядъ, отъ котораго кровь стынетъ И тело падаетъ согнившимъ трупомъ. <b>И въ мигъ одинь</b> рукою брата Я былъ лишень супруги, и венца, и жизни <...>	<...>Влил прокажающи й настой, чье свойство Так глубоко враждебно нашей крови, Что, <b>быстрый, словно ртуть,</b> он проникает В природные врата и ходы тела <...>	<...>И мне в ушную полость влил настой, Чье действие в таком раздоре с кровью, <b>Что мигом обегает, словно ртуть,</b> Все внутренние переходы тела <...>	<...>Залил мне в ухо <b>жидкость, что, подобно Весенним водам,</b> прорывает все Плотины и преграды, заполняя Собой пространство тела целиком <...>
---	--	--	---	---

«As swift as quicksilver» – распространенная в шекспировские времена поговорка, корни которой исходят от свойств ртути, единственного металла, способного принимать жидкое состояние при комнатной температуре (Gulland 2002). Так, капельки ртути, обладая высокой тяжестью, очень быстро катятся по поверхности – столь же быстро и распространился яд по телу Гамлета старшего, когда ему его влил в ухо Клавдий.

М. Лозинский и Б. Пастернак приводят буквальный перевод данной поговорки, а Н. Полевой и В. Поплавский вносят в этот образ изменения, поскольку в русском языке подобного устоявшегося выражения нет. Так, Полевой использует стратегию демегафоризации, опускает образ ртути и заменяет вычлененную лингвокультурную единицу на нейтральное выражение «в один миг». А Поплавский, напротив, прибегает к стратегии реметафоризации, сравнивая отраву с быстро текущими весенними водами и расширяя этот образ путем добавления образных «плотин», которые они прорывают внутри тела умирающего человека.

Пример 21.

<p><i>Hamlet.</i> Sir, I lack advancement. <i>Rosencrantz.</i> How can that be, when you have the voice of the King himself for your succession in Denmark? <i>Hamlet.</i> Ay, sir, but 'while the grass grows'- the proverb is something musty. (<i>акт 3, сцена 2</i>)</p>	<p><b>Полевой Н.</b> Гамлетъ. Такъ, правда! Но «пока травка подростеть , воды много утечетъ» —эта поговорка немного Заплесневела...</p>	<p><b>Лозинский М.</b> Гамлет. Да, сударь мой, но «пока трава растет...» [*] — пословица слегка заплесневела я  *Пословица гласит: «Пока трава растет, хилая лошадь околетъ может».</p>	<p><b>Пастернак Б.</b> Гамлет. Да, сэръ, но «покамест травка подростет, лошадка с голоду умрет...» — старовата поговорка.</p>	<p><b>Поплавский В.</b> Гамлет. Да, сэръ, но: «Пока растет такой газон, - сами знаете, - Проходит не один сезон».</p>
--	---	---	---	---

Итак, очередная пословица звучит из уст Гамлета в момент, когда происходит диалог между ним и Розенкранцем с Гильденстерном, которых к нему подсылает Гертруда, обеспокоенная поведением сына. В ходе беседы Гамлет жалуется Розенкранцу, что ему не хватает продвижения по карьерной лестнице, на что тот говорит ему, что у него большое будущее, ведь за ним стоит сам датский король. Гамлет в ответ ссылается на следующую английскую пословицу: "while the grass grows, the steed starves" (Gulland 2002) (пока трава вырастет, лошадь околет). Таким образом, Гамлет намекает на то, что хочет убить Клавдия – ведь он не может ждать, когда король умрёт сам и передаст ему трон, чем сильно пугает Розенкранца.

Буквально данную фразеологическую единицу перевели М. Лозинский и Б. Пастернак (в этом переводе производится добавление опущенной части пословицы в текст, а также происходят некоторые стилистические изменения – «травка», «лошадка»). Интересным представляется перевод Н. Полевого, где он соединяет часть английской пословицы с русским фразеологизмом «много воды утекло» (т.е. прошло много времени), при этом опускается значение острой необходимости в этой самой «траве» – пословица лишь констатирует факт, что трава растет долго, а почему это имеет значение не совсем понятно (ведь образ умирающей лошади опущен). Поплавский же вовсе применяет стратегию реметафоризации образа и значительно перестраивает его: «травка» в результате конкретизации была заменена на «газон», из-за чего значение острой необходимости в этой самой «траве», то есть власти, так же потерялось. Если в оригинальной поговорке лошадь погибает, то в данном случае не совсем понятно, зачем этот газон (облагороженный участок, а не источник пищи) кому-то нужен, пусть он и растет не один сезон. С нашей точки зрения, в переводе остается элемент ожидания, но теряется элемент острой необходимости, а потому намерения Гамлета здесь не читаются, не считывается его желание избавиться от Клавдия.

Пример 22.

<i>Hamlet</i> Hear you, sir, What is the reason that you use me thus? I loved you ever. But it is no matter. Let Hercules himself do	<b>Полевой Н.</b> Чего ты хочешь? Плакать, драться, умирать, Быть сь ней вь одной могиле? Что за чудеса! Да я на все готовь, на	<b>Лозинский М.</b> Скажите, сударь. Зачем вы так обходитесь со мной? И вас всегда любил. – Но все равно; <b>Хотя бы</b> <b>Геркулес</b> <b>весь мир</b>	<b>Пастернак Б.</b> Лаэрт, откуда эта неприязнь? Мне кажется, когда-то мы дружили. А впрочем, что ж, на свете нет чудес: <b>Как волка ни</b> <b>корми, он</b> <b>смотрит в</b> <b>лес.</b>	<b>Поплавский В.</b> Сэр, не пора ли вам прийти в себя И наконец вести себя достойно? А впрочем, <b>сколько</b> <b>волка ни</b> <b>корми,</b> <b>Ему с</b>
---	---	---	--	---

what he may, <b>The cat will mew, and dog will have his day.</b> ( <i>акт 5, сцена 1</i> )	все, на все — Получше брата я её любилъ.	<b>разнес, А кот мяучит, и гуляет пес.</b>		<b>волками лучше, чем с людьми.</b>
---	---	--	--	-------------------------------------

В данном фрагменте приведено обращение Гамлета к Лаэрту, горящего по погибшей Офелии. Юноша говорит, что любил её гораздо больше, чем любил её брат, что очень злит Лаэрта. В ответ Гамлета нарекают сумасшедшим, на что тот ссылается на английскую поговорку: «dog will have his day» (будет и на нашей улице праздник) (Gulland 2002), имея в виду, что всё равно настанет тот час, когда Гамлет скажет своё слово.

В переводе Полевого наблюдается опущение рассматриваемого фрагмента диалога, а Лозинский вновь буквально переводит фразеологическую единицу, однако не оставляет никаких пояснительных комментариев, что может несколько затруднить понимание этого высказывания читателем. Пастернак и Поплавский, действуя в рамках стратегии доместикации, реметафоризируют оригинальный образ и компенсируют поговорку другой, привычной отечественному читателю – «сколько волка ни корми, он в лес смотрит» (в переводе Поплавского происходит её смысловое развитие – «ему с волками лучше, чем с людьми»). Таким образом, фокус внимания смещается с заявления Гамлета о том, что он ещё отомстит Лаэрту на то, что Гамлет обвиняет Лаэрта в том, что тот ведёт себя недостойно, делая выпады в сторону принца (хотя первым напал на Лаэрта, убивающегося горем, Гамлет, что, по нашему мнению, несколько искажает характер героя не в лучшую сторону, делает его лицемерным).

Пример 23.

<i>Hamlet.</i> <...> I once did	<b>Полевой Н.</b> Въ	<b>Лозинский М.</b>	<b>Пастернак Б.</b> Когда-то я	<b>Поплавский В.</b>
---------------------------------------	-------------------------	---------------------	-----------------------------------	----------------------

<p>hold it, as our statist do, A baseness to write fair, and labored much How to forget that learning. But, sir, now <b>It did me yeoman's service.</b> Wilt thou know Th' effects of what I wrote? (акт 5, сцена 2)</p>	<p>подарокъ Розенкранц у съ Гяльденштерномъ, <b>Я написал взаимно</b> ихъ казнить, Едва они достигнуть Английской земли.</p>	<p>Когда-то я считал, как наша знать, Стыдом писать красиво и старался Забыть искусство это; но теперь <b>Оно мне удружило.</b></p>	<p>считал со всею знатью Хороший почерк пошлою чертой, Мечтая, как бы мне его испортить. <b>А как он выручил меня в беде!</b> Сказать, что написал я?</p>	<p>Я сел за стол и написал приказ Красивым почерком, - мне пригодился Ненужный навык, каковым считал Я каллиграфию, которой ныне <b>Готов петь дифирамбы.</b></p>
--	--	---	---	---

В данном отрывке Гамлет рассказывает Горацио о том, как узнал, что Розенкранц и Гильденстерн отправили его в Англию с письмом от короля, в котором юноша обозначался крайне опасным человеком, которого необходимо убить. После открытия Гамлет переписал письмо, в чем его помог хороший почерк, сослуживший ему «yeoman's service» (безупречную службу) (Gulland 2002).

Итак, в переводе Полевого мы вновь сталкиваемся с опущением фразеологической единицы – Гамлет лишь констатирует факт того, что подменил письмо, не делая переоценку навыка красиво писать. Лозинский в рамках стратегии доместикации демегафоризирует образ и компенсирует его при помощи разговорного выражения «удружить кому-то» (оказать хорошую услугу). Пастернак так же прибегает к демегафоризации и компенсации фразеологической единицы нейтральным выражением «выручать в беде», а Поплавский совершает реметафоризацию и заменяет инокультурный

фразеологизм на другой, который хорошо знаком отечественному читателю – «петь дифирамбы» (прославлять).

Таким образом, основываясь как на рассмотренных выше, так и помещенных в приложение примерах, мы пришли к следующим выводам: поскольку фразеологические единицы, как правило, обладают особой культурной, исторической привязкой и значение их зачастую нельзя вывести из составляющих слов, чаще всего при переводе таких лингвокультурных единиц переводчики пользовались трансформацией замены на более нейтральные выражения или схожие по смыслу русскоязычные пословицы и фразеологизмы.

В частности, отметим переводы Полевого, который в большинстве случаев прибегал к экспликации фразеологических единиц, замене их на более нейтральные выражения. Лозинский и Пастернак чаще пользовались стратегией буквального перевода или же заменяли специфические ФЕ на русскоязычные аналоги в рамках доместикации. Поплавский В. в большинстве случаев пользовался стратегией реметафоризации, создавая более привычные современному читателю образы.

## **Выводы по Главе II**

Итак, в практической части работы были рассмотрены основные лингвокультурные феномены (реалии, идиокультурные ситуации, концепты и фразеологические единицы), а также их отличительные характеристики. Далее мы обозначили несколько классификаций, согласно которым и проводилось исследование способов передачи этих феноменов на русский язык. Так, за основу была взята классификация переводческих трансформаций Л.С. Бархударова, а для единиц, обладающих образной составляющей (идиокультурные ситуации, концепты и ФЕ) мы дополнительно использовали классификацию стратегий передачи образности Крайчинской и Малоземовой для того, чтобы определить, какие

именно образы по причине разности английского елизаветинского сознания и отечественного (разных периодов) были заменены или опущены в переводе.

По итогам исследования четырех русскоязычных переводов (Н. Полевого, М. Лозинского, Б. Пастернака и В. Поплавского) нами была составлена следующая сравнительная таблица, отражающая исследуемые культурные феномены и способы их передачи на русский язык. Частота использования определенных трансформаций и стратегий выражена в количественном и процентном соотношении.

Общее количество найденных лингвокультурных единиц – 76.

Трансформации	Реалии (14)	Ид. ситуации (4)	Концепты (44)	ФЕ (14)
Буквальный перевод	14 (25%)	7 (44%)	67 (38%)	20 (36%)
Замена	36 (64%)	7 (44%)	50 (28%)	24 (43%)
Добавление	-	-	28 (16%)	4 (7%)
Опущение	6 (11%)	2 (12%)	31 (18%)	8 (14%)

Стратегии	Ид. ситуации (4)	Концепты (44)	ФЕ (14)
Буквальный перевод	7 (44%)	67 (38%)	20 (36%)
Замена образа	5 (32%)	47 (27%)	19 (34%)
Смысловое развитие	2 (12%)	20 (11%)	8 (14%)
Упрощение образа	-	11 (6%)	1 (2%)
Элиминация образа	2 (12%)	31 (18%)	8 (14%)

Таким образом, нами было выявлено 14 реалий в тексте оригинала, отсылающих к специфическим культурным референтам, типичным для исторического периода и страны проживания автора. Наиболее частым способом передачи таких феноменов стала замена, в частности замена на реалии, характерные для России (согласно стратегии доместикации). Далее мы рассматривали идиокультурные ситуации, которых в оригинале было не так много – всего 4 единицы; чаще они передавались в переводе посредством замены на более типичные для русского реципиента ситуации (при помощи

целостного преобразования образной основы или экспликации) или же при помощи буквального перевода, который сопровождался пояснительными комментариями переводчика.

Наибольшее количество лингвокультурных феноменов составляют концепты (44 единицы), что объясняется как особенностями елизаветинской трагедии, так и национальным колоритом произведения. Необходимо обозначить, что нами рассматривались как специфические культурные концепты, так и наднациональные, отсылающие к универсальным религиозным или мифологическим сюжетам. Это отражается и в способах передачи концептов на русский язык: значительная их часть была переведена буквально, однако более половины концептов всё же подверглись заменам и опущениям, а также добавлению дополнительных образных составляющих и смысловому развитию или экспликации.

Последним типом лингвокультурных феноменов стали фразеологические единицы, 14 из которых мы вычленили в тексте оригинала. Поскольку фразеологизмы отражают различные особенности языка и национального сознания, чаще всего они подвергались заменам на русские выражения, однако следует отметить, что большое количество этих единиц было переведено буквально и сопровождается пояснениями переводчиков. В случае замены производилась трансформация образной основы или же её экспликация, смысловое развитие. Некоторые переводчики всё же предпочитали прибегать к элиминации образов и опущению фразеологических единиц.

## Заключение

При работе с художественным текстом переводчик сталкивается с необходимостью передачи многоплановости и своеобразия оригинального произведения, что является довольно трудной задачей. В основе данной научно-исследовательской работы лежит трагедия У. Шекспира «Гамлет», обладающая рядом специфических культурных особенностей и наполненная множеством лингвокультурных феноменов. Перевод такой пьесы требует особого мастерства переводчика, который принимает решение о передаче этих феноменов в рамках стратегий форенизации и доместикации. В ходе работы нами были изучены принципы герменевтического подхода к исследованию художественного текста, что позволило нам глубже понять механизмы выбора того или иного переводческого решения. Также были рассмотрены основные характеристики елизаветинской драмы и творчества У. Шекспира в целом, благодаря чему мы лучше изучили особенности оригинального текста.

В качестве материала для исследования было отобрано четыре русскоязычных перевода «Гамлета», сделанных в разные периоды отечественной истории. Мы рассмотрели различные виды лингвокультурных феноменов, а также определились с классификацией способов их передачи на русский язык, соединив классификации переводческих трансформаций Л.С. Бархударова и стратегий передачи образности С.И. Малоземовой и Я.В. Крайчинской. Следует отметить, что преобладающей разновидностью лингвокультурных феноменов, найденных нами в исходном тексте, является концепт, поскольку в основе его лежит символ, являющийся важной частью как национального сознания, так и своеобразия творчества Шекспира.

В результате комплексного сопоставительного анализа способов передачи лингвокультурных феноменов на русский язык мы пришли к следующим выводам: в большинстве случаев исследованные переводы слабо отражают культурную специфику оригинальных лингвокультурных единиц, из-за чего зачастую не считываются имплицитные смыслы, заложенные

автором – так, наиболее распространенной переводческой трансформацией стала замена. Среди основных причин использования этой трансформации мы выделили исторический фактор (наличие цензуры, «подстраивание» текста под современные реалии), а также решение переводчика действовать в рамках стратегии доместикации для облегчения восприятия таких феноменов реципиентом. Заметим, что буквальный перевод так же приводился довольно часто, однако в силу разницы русской и елизаветинской культур включенные в перевод феномены требовали пояснений.

Таким образом, в результате исследования мы разработали алгоритм анализа способов перевода лингвокультурных феноменов, а также изучили наиболее популярные переводы пьесы У. Шекспира «Гамлет», принимая во внимание как исторический период их написания, так и личностные характеристики переводчиков.

## Список научной литературы

1. Аверкиев, Д. В. <Предисловие переводчика> / Д. В. Аверкиев // Гамлет, принц датский : трагедия в пяти действиях, В. Шекспира / пер. с издания 1623 г. Д. В. Аверкиева. - М., 1895. - С. 4.
2. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2008. – 368 с.
3. Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М.: Молодая Гвардия, 1964. – с.368.
4. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
5. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
6. Бастриков А.В., Бастрикова Е.М. Лингвокультурные концепты как основа языкового менталитета // Филология и культура. Philology and culture. 2012. №3 (29). – С.15-19.
7. Берман А. Испытание чужим. Культура и перевод в романтической Германии / А. Берман // Логос. Философско-литературный журнал. – М.: Издательство Института Гайдара, 2011. – № 5–6. – С. 93–113.
8. Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник/ Ю.Б. Боров — М.; Высш. шк., 2002. — 511 с.
9. Вине, Ж. П., Дарбельне, Ж. Технические способы перевода [Текст] / Ж.П. Вине, Ж. Дарбельне // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 157—168.
10. Воробьев В.В. Лингвокультурология: Монография. М.: РУДН, 2008. – 336 с.
11. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
12. Гарбовский, Н. К. Теория перевода : учеб. /Н. К. Гарбовский. – Москва : Изд-во МГУ, 2004. – 544 с.
13. Гарин И.И. Шекспир / И.И. Гарин. – Харьков : Гариниздат, 1998. – 416 с.

14. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм / М.Л. Гаспаров // Поэтика перевода.- М., 1988.- С. 29-62.
15. Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Гиви Гачечиладзе. - 2-е изд. - М. : Сов. писатель, 1980. – 255 с.
16. Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сб. Сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова. М., 1985. С. 7—26.
17. Гумбольдт фон В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. – 452 с.
18. Дильтей В. Собрание сочинений: в 6 томах / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. - Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. - М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. - 730 с.
19. Евтеев С.В. Интеркультура и перевод // Ментальность. Коммуникация. Перевод. Сб. статей памяти Ф.М. Березина (1931–2003) / Отв. ред. и сост. Раренко М.Б. – М: ИНИОН РАН, 2008. – С. 51–64.
20. Казакова Т.А. Теория перевода (лингвистические аспекты). / Т.А. Казакова. – СПб., 2004. – 286 с.
21. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода — М.: Международные отношения, 1980. – 167 с.
22. Комиссаров В.Н. Теория перевода: лингвистические аспекты. – М.: Высш. шк.,. 1990. – 250 с.
23. Кошарная, С.А. Лингвокультурология: задачи и перспективы / С.А. Кошарная ; БелГУ // Источники гуманитарного поиска: новое в традиционном. Лингвистика. История : сб. ст. / под ред. В.К. Харченко. - Белгород, 2002. – С. 46-49.
24. Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. — М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.
25. Кузнецов, В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В. Г. Кузнецов. - М.: Издательство МГУ, 1991. – 191 с.

26. Лингвокультурный компонент в переводческом пространстве/ Я.В. Крайчинская, С.И. Малоземова [и др.]. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. - 135 с.
27. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2004. – 208 с.
28. Мокульский С.С. История западноевропейского театра. Т. 1. М.: Искусство, 1956. – 639 с.
29. Морозов М.М. Язык и стиль Шекспира.// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
30. Мостицкий, И. Определение адекватности и общие требования к художественному переводу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rh.1963.ru/art.htm>, свободный. – (дата обращения: 20.02.2023).
31. Миньяр-Белоручев, Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. - М. : Воениздат, 1980. - 237 с.
32. Набоков В.В. Письма к Глебу Струве// Звезда, 1999. Вып. 4. – с. 23-39.
33. Нилова В.А., Штакельберг Ю.И. «Записки о польских заговорах и восстаниях» Н.В. Берга (Судьба одного труда) // Славянский альманах 2007. М., 2008. – С. 44–46.
34. Островский А. Н. Собрание сочинений. — Т. 10. — М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. — 116 с.
35. Пинский Л. Е. Шекспир. - М.: Художественная литература, 1971. - 608 с.
36. Погребная, Я. В. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения : учебное пособие / Я. В. Погребная. — 2-е изд. — Москва : ФЛИНТА, 2013. — 312 с.
37. Портнягин Д.В. Призрак отца Гамлета в свете религиозных споров эпохи Реформации // Вестник Курганского государственного университета, 2009. №2 (16) – С. 97-99.
38. Пшеницын, С. Культурологический подход к переводу : теоретическое значение / С. Л. Пшеницын // Studia Linguistica. 1998. - Вып. 7. - С. 185-200.

39. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. - М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
40. Рецкер Я.И. Что же такое лексические трансформации? // "Тетради переводчика" №17. – М.: Международные отношения, 1980. – с.72-84
41. Рейфман П. С. Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России. – М.: «Пробел-2000», 2014. – 232 с.
42. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике ; пер. с франц. / П. Рикёр. М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. - 624 с.
43. Родионов Б. История русской водки от полугара до наших дней. М.: Эксмо, 2011. – 43 с.
44. Рузавин Г.И. Проблема как выражение познавательного противоречия // Противоречия в процессе познания: Межвуз. сб. Горький: ГГУ, 1985.
45. Рябцева Н. К. Прикладные проблемы переводоведения: лингвистический аспект. М.: ФЛИНТА-Наука, 2013. – 224 с.
46. Сдобников, В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. М.: АСТ ; Восток-Запад, 2006. – 448 с.
47. Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник ИГЛУ. 2011. № 1 (13), С. 165-172.
48. Стороженко, Н. И. Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы / Н. И. Стороженко. – Санкт-Петербург: Тип. В. Демакова, 1872. – Том 1. Лилли и Марло. – 376 с.
49. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода. - М.: Высш. Шк., 1983.
50. Фененко Н.А. Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого // Вестн. ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2001. URL:  
<http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2001/01/fenenko.pdf>.
51. Чернов Г. В. К вопросу о передаче безэквивалентной лексики при переводе советской публицистики на английский язык. // Ученые записки 1-го МГПИИЯ, т. XVI. М., 1958. – 223.с.

52. Чуковский, К. И. Высокое искусство. — М.: Советский писатель, 1988. — 352 с.
53. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. — М.: Наука, 1988. — 215 с.
54. Шлейермахер Ф.Д. О разных методах перевода: лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. / Ф.Д. Шлейермахер // Вестник Московского университета. — Серия 9 «Филология»: Науч. журнал, 2000. — № 2 . — С. 127–145.
55. Blake, N. The Language of Shakespeare. London: The Maximillan Ltd., 1983. — 145 p.
56. Coleridge, S. T. Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets. Ed. T. Ashe. London: George Bell and Sons, 1897. — 370 p.
57. Dryden, J. On Translation // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / Ed. by R.Schulte and J.Biguenet. - Chicago and London, 1992. — 230 p.
58. Edward Dowden. Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art. London: Capricorn Books, 1962 - 386 p.
59. Gilvary, K., Hughes, S.H. Hide Fox and All After: the Search for Shakespeare. — London: Bloomsbury. 2007. — 53 p.
60. Liebler, N. C. (1994). Hamlet's Hobby-Horse. Cahiers Élisabéthains, 45(1), — p. 33–45. URL: <https://doi.org/10.1177/018476789404500107>
61. Leppihalme R. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon: Multilingual matters, 1997. — 240 p.
62. Nida E. Toward a science of translating / E. Nida. — Leiden, 1964. — 331 p.
63. Pollard A.W. Shakespeare Folios and Quartos: A Study in the Bibliography of S hakespeare's Plays, London: Methuen and Company, 1909. — 234 p.
64. Rose, S. The Wine Trade in Medieval Europe 1000-1500. London: Continuum, 2011. — 237 p.
65. Valls-Russell, Janice, Agnès Lafont, and Charlotte Coffin, eds. Interweaving Myths in Shakespeare and His Contemporaries. Manchester: Manchester University Press, 2017. — 250 p.

66. Venuti L. *The Translator's Invisibility* / L. Venuti. – London, New York: Routledge, 1995. – 365 p.

67. Wilson, C. R. & Calore, M. *Music in Shakespeare: a dictionary*. — Continuum International, 2005. — 233 p.

### **Список словарей и справочных материалов**

1. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Большая Российская энциклопедия ; Санкт-Петербург : Норинт, 2004. – 1456 с.

2. Жукова И.Н. Словарь терминов межкультурной коммуникации / под ред. М.Г. Лебедевко и З.Г. Прошиной. - М.: Флинта: Наука, 2013. – 325 с.

3. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

4. Мифы народов мира/под ред. Токарева С. А. - М., Советская энциклопедия, 1991 г. - Т.1- 671 с.

5. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2001. – 624 с.

6. Смирнов А. А., Алексеев М. Перевод // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 8. — М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. — Стб. 512—532.

7. Тресиддер Дж. Словарь символов. - Москва : Изд.-торг. дом "Гранд" : Фаир-пресс, 2001. - 444 с.

8. Фелицына В.П., Мокиенко В.М. Русские фразеологизмы. Лингвострановедческий словарь / Ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина. Под ред. Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова. — М.: Русский язык, 1990. — 220 с.

9. *Black's Law Dictionary*. St. Paul, MN : Thomson Reuters, 2014. – 586 p.

10. Gulland Daphne M. *Dictionary of English Idioms*. London: Penguin Books, 2002. - 398 p.

11. *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*. Springfield, Mass. :Merriam-Webster, Inc., 1994.

12. The Oxford English dictionary. Vol. 5. Dvandva – Follis / prep. by J. A. Simpson, E. S. C. Weiner. – Oxford : Clarendon Press, 1989. – 1140 p.

### **Список источников материала**

1. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском / пер. М. Л. Лозинского // Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1936, Т. 5. С. 1-175.

2. Шекспир В. Гамлет, принц Датский: Трагедия / пер. Б. Пастернака; примеч. М. Морозова; грав. на дереве В. Фаворского. М.: Гослитиздат, 1941. 172 с.

3. Шекспир В. Гамлет принц датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира / пер. с англ. Н. А. Полевого (с дополнениями и вариантами по переводам Вронченко, Кроне-берга, Кетчера и Соколовского и характеристиками Гамлета - Гете, Шлегеля, Джонсона, Кольриджа, Мезьера и др.). - СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1887. – 192 с.

4. Шекспир В. Трагическая история Гамлета, датского принца / пер. с англ. В. Р. Поплавского. М. : Журавлев, 2001. – 224 с.

5. Shakespeare, William. The Tragedy of *Hamlet*, Prince of Denmark. New Folger's ed. New York: Washington Square Press/Pocket Books, 1992. – 140 p.

## Приложение

### Реалии

Оригинал	Полевой Н.	Лозинский М.	Пастернак Б.	Поплавский В.
<p>23. I do not set my life at a pin's fee, And for my soul, what can it do to that&lt;...&gt; (акт 1, сцена 4) (Согласно информации, приведенной в журнале У. Чемберса от 1870 года, в произведениях У. Шекспира часто встречаются упоминания булавок, т.к. булавка была модным аксессуаром в елизаветинской Англии, который продавался на каждом углу за дешево.)</p>	<p>Чего бояться? <b>Мне жизнь моя ничтожна,</b> а душе...&lt;...&gt; (смысл. развитие, целост. преобр.)</p>	<p>Мне жизнь моя дешевле, чем булавка &lt;...&gt; (букв)</p>	<p><b>Я жизнь свою в булавку не ценю.</b> (букв)</p>	<p><b>Мне жизнь моя не слишком дорога</b> (смысл. развитие, целост. преобр.)</p>
<p>24. Ay, that they do, my lord, <b>Hercules and his load</b> too. (акт 2, сцена 2) (Розенкранц рассказывает Гамлету о том, что между театрами Лондона имеется некое соперничество и что особенно популярными становятся те заведения, в которых</p>	<p>Туть надобно бы философии постараться открыть: (отчего <b>маленькіе человечки становятся великими, когда великіе переводятся?</b> ) (опущ. миф. отсылки, целост. преобр.)</p>	<p>&lt;...&gt;Да, принц, забрали; <b>Геркулеса вместе с его ношей.</b> (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;Да, принц. И <b>Геркулеса с его ношей.</b> (букв)</p>	<p>Они способны свалить и <b>Геркулеса вместе с его грузом на плечах.</b> (букв)</p>

<p>выступают трупны молодых мальчиков, сильно полюбившихся публике – на вопрос Гамлета о том, завладели ли всей популярностью дети, Розенкранц отвечает, что завладели, да и Геркулесом (Гераклом) с его ношей впридачу. Шекспир, согласно некоторым источникам, делает отсылку на изображение на эмблеме театра Глобус, в котором и организовывали сь постановки его пьес – эмблема изображала Геркулеса, державшего на своих плечах небосвод за Атланта, пока тот находился в саду Гесперид.)</p>				
<p>25. They bore him bare-faced on the bier, <b>Heu non nonny, nonny, heu nonny</b> &lt;...&gt; (акт 4, сцена 5) (Типичный для елизаветинских</p>	<p>Схоронили его съ непокрытымъ лицомъ, Собирались они надъ могильнымъ холмомъ &lt;...&gt; (опущение)</p>	<p>Он лежал в гробу с открытым лицом; <b>Веселей, веселей, веселее</b> &lt;...&gt; (компенсация)</p>	<p>Без крышки гроб его несли, <b>Скок-скок</b> со всех ног &lt;...&gt; (компенсация)</p>	<p>Его везли на катафалке Под погребальный скрип колес &lt;...&gt; (опущение)</p>

<p><i>песен припев, не имеющий смысловой составляющей, использовался для создания и поддержания ритма песни.)</i></p>				
<p>26. They say he made a good end. [She sings.] <b>For bonny sweet Robin is all my joy.</b> (акт 4, сцена 5) ("My Robin is to the greenwood gone" или "Bonny Sweet Robin" – популярная английская песенка, написанная в эпоху Возрождения, последнюю строчку этой песни и исполняет Офелия.)</p>	<p><b>Радость-душечка пропала, Какъ мила друга не стало!</b> (компенсация)</p>	<p><b>«Веселый мой Робин мне всех милей».</b> (букв)</p>	<p><b>Но Робин родной мой – вся радость моя.</b> (букв)</p>	<p><b>Мой Робин любимый - вся радость моя.</b> (букв)</p>
<p>27. The king, sir, has waged with him <b>six Barbary horses</b>, against the which he has imponed&lt;...&gt; (акт 5, сцена 2)</p>	<p>Королю угодно было удариться съ нимъ объ <b>шесть превосходныхъ коней</b>&lt;...&gt; (генерализация)</p>	<p>Мой принц, король поставил против него в заклад <b>шесть берберийских коней</b>&lt;...&gt; (букв)</p>	<p>Король, сэр, держит пари с Лаэртом на <b>шесть арабских коней</b>&lt;...&gt; (компенсация)</p>	<p>Король, сэр, поставил <b>шесть арабских скакунов</b>&lt;...&gt; (компенсация)</p>
<p>28. For 'tis the sport to have the <b>enginier Hoist with his own petar</b> (акт 3, сцена 4)</p>	<p>Счастливымъ путь—поедемъ, поглядимъ, <b>Кто похитрей кого взорветъ на воздухъ!</b> (целост. преобр.)</p>	<p>В том и забава, чтобы <b>землекопа Взорвать его же миной.</b> (букв)</p>	<p>Забавно будет, если сам <b>подрывник Взлетит на воздух.</b> (модуляция)</p>	<p>Моя задача - чтобы <b>пиротехник Взорвался на своей петарде сам.</b> (букв)</p>

## Идиокультурные ситуации

<p>29. I have heard <b>The cock, that is the trumpet to the morn</b> &lt;...&gt; <b>Awake the god of day</b> (акт 1, сцена 1)</p> <p>(поверье в то, что призраки исчезают с рассветом и первом криком петуха)</p>	<p>Но вотъ ужъ вѣтъ утренней прохладой И небо заалѣло на востокѣ. (опущение «god of day», замена на нейтральный образ)</p>	<p>Петух, трубач зари, своей высокой И звонкой глоткой будит ото сна Дневного бога (букв)</p>	<p>Петух, трубач зари, своею глоткой Пронзительною будит ото сна Дневного бога. (букв)</p>	<p>Петух, трубач рассвета, издает Столь резкий звук своей <b>луженой</b> глоткой, Чтоб пробудить от спячки бога дня (букв. пер. образа + добавления)</p>
<p>30. Wherein our <b>Savior's birth is celebrated,</b> The bird of dawning singeth all night long &lt;...&gt; (акт 1, сцена 1) (народ. поверье)</p>	<p>Не медлите—я знаю, где его найти И рассказать о томъ, что насъ тревожить. (опущение)</p>	<p>&lt;...&gt;каждый год близ той поры, <b>Когда родился на земле спаситель</b> &lt;...&gt; (букв. пер. образа + модуляция)</p>	<p>Поверье есть, что каждый год, зимою, Пред <b>праздником Христова рождества</b> &lt;...&gt; (букв)</p>	<p>Я слышал, каждый год <b>под Рождество</b> &lt;...&gt; (упрощ. обр., опущения)</p>

## Концепты

<p>31. &lt;...&gt;and the <b>moist star</b> Upon whose influence <b>Neptune's empire stands</b> &lt;...&gt; (акт 1, сцена 1) (Нептун – древнеримское божество морей)</p>	<p>Кровавый капаль дождь, и тмилось солнце, И звѣзды падали съ небесъ. (элиминация обр.)</p>	<p>&lt;...&gt;влажная звезда, В чьей области <b>Нептунова держава</b> &lt;...&gt; (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;месяц, На чьем влиянье <b>зидет власть Нептун</b> &lt;...&gt; (реметаф-ия)</p>	<p>&lt;...&gt;скользящая луна, – <b>Начальница всевластного Нептуна</b> (модуляция, реметаф-ия)</p>
<p>32. &lt;...&gt;and the <b>moist star</b> Upon whose influence &lt;...&gt; (акт 1, сцена 1) (существует старинное представление о том, что</p>	<p>Кометы съ пламеннымъ хвостомъ являлись, Кровавый капаль дождь, и тмилось солнце &lt;...&gt; (опущение)</p>	<p>Смущенья в солнце; <b>влажная звезда</b> &lt;...&gt; (букв)</p>	<p>На солнце пятна появлялись; <b>месяц, На чьем влиянье</b> &lt;...&gt; (упрощ. образа, конкретизация)</p>	<p>Темнело солнце, <b>скользящая луна</b> &lt;...&gt; (реметаф-ия)</p>

Луна управляет приливами и отливами – «moist star» )				
33. Friends to this <b>ground</b> (акт 1, сцена 1)	Друзья отечества (замена нейтр. ед. на эмоционально окрашенную)	Друзья стране (букв)	Друзья страны (букв)	Друзья страны (букв)
34. And makes each petty artery in this body <b>As hardy as the Nemean lion's nerve.</b> (акт 1, сцена 4) (отсылка к мифологическому сюжету о 12 подвигах Геракла (конкретно о первом подвиге – победе над Немейским львом)	И въ каждой жиле чувствую я крепость <b>Могучихъ лъвиныхъ силъ.</b> (упрощ. обр., элиминация отсылки)	И это тело в каждой малой жилке Полно отваги, как <b>Немейский лев.</b> (букв)	<...>и он мне, словно <b>льву, Натягивает мышцы тетивою.</b> (реметаф-ия, опуц. миф. отсылки)	И тянет за собой, как на бечевке, <b>Которую и льву не перегрызть.</b> (реметаф-ия, опуц. миф. отсылки)
35. <...>she followed my roog father's body <b>Like Niobe,</b> all tears<...> (акт1, сцена 2) (Гамлет сравнивает Гертруду с Ниобой – еще одной героиней мифов. По легенде Ниоба возгордилась своими детьми и начала сравнивать их с детьми своей подруги Лето, от чего та разгневалась и приказала убить всех детей Ниобы.	<...>Въ которыхъ шла за гробомъ мужа, <b>Какъ бедная вдова,</b> въ слезахъ... (опуц. миф. отсылки, смысл. развитие)	<...>Не износив, в которых шла за гробом, <b>Как Ниобея,</b> вся в слезах <...> (букв.)	<...>В которых гроб отца сопровождала В слезах, как <b>Ниобея.</b> (букв)	<...>В которых шла за гробом вся в слезах, <b>Как Ниобея.</b> (букв)

<p>Убитая горем мать попросила богов обратить её в каменную статую, из глаз которой днём и ночью струились слёзы. Таким образом, Гамлет вносит нотку сомнения относительно непричастности матери к смерти отца – ведь Ниоба сама была виновата в том, что её детей убили.)</p>				
<p>36. О <b>Jephthah</b>, judge of Israel, what a treasure hadst thou! (акт 2, сцена 2) (Гамлет не просто называет Полония Иеффаем – военачальником и одним из израильских судей, имя которого упоминается в Ветхом Завете. Дело в том, что Иеффай, согласно истории, вступил в схватку с аммонитянами, гнетущими израильский народ, а перед битвой дал</p>	<p>Какимъ сокровищемъ обладаешь ты! (опущ. образа)</p>	<p>О <b>Иеффай</b>, судия израильский, какое у тебя было сокровище! (букв)</p>	<p>О <b>Евфай</b>, судья Израиля, какое у тебя было сокровище! (букв)</p>	<p>Какое сокровище у тебя было, <b>Еффай</b>, израильский судья! (букв)</p>

<p>обет Богу, что если победит, то «вознесёт... на всеожжение» первого, кто выйдет из ворот дома навстречу ему - первой поздравить Иеффая с победой вышла его дочь, в результате отцу пришлось сдержать свой обет. Данной отсылкой Гамлет показывает, что Полоний готов пожертвовать своей дочерью ради своих личных целей (ведь позже он использует ее для шпионства за Гамлетом))</p>				
<p>37. One speech in't I chiefly lov'd. 'Twas Aeneas' tale to Dido (акт 2, сцена 2)</p>	<p>&lt;...&gt;тутъ мнѣ особенно нравилось повѣствованіе Энея Дидонѣ (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;это был рассказ Дидоне (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;это где Эней рассказывает о себе Дидоне (букв)</p>	<p>Так вот это был монолог Энея из сцены с Дидоной (букв. пер. образа + добавление)</p>
<p>38. &lt;...&gt;where he speaks of Priam's slaughter. (акт 2, сцена 2) (Гамлет в разговоре с актерами, которых он вызвал для дальнейшего сокрушения Клавдия, использует</p>	<p>&lt;...&gt;когда Эней рассказывает о смерти Приама. (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;где он говорит об убиении Приама. (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;место, где он говорит об убийстве Приама. (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;и, в частности, о гибели Приама. (букв)</p>

<p>множество аллюзий на героев «Энеиды» Вергилия, он упоминает царя Трои Приама, его жену Гекубу и Пирра (Неоптолема) – воина, взявшего Трою)</p>				
<p>39. 'The rugged <b>Pyrrhus</b>, like th' Hircanian beast &lt;...&gt; (там же)</p>	<p>И <b>Пиррь</b> рыкающий, какъ бы Гирканскій левъ... (букв)</p>	<p>«Косматый <b>Пирр</b> с гирканским зверем схожий...» (букв)</p>	<p>«Свирепый <b>Пирр</b>, тот, что, как зверь Гирканский...» (букв)</p>	<p>"Взбешенный <b>Пирр</b>, как азиатский зверь..." (букв)</p>
<p>40. It hath the <b>primal eldest</b> <b>curse</b> upon't, A brother's murther! (акт 3, сцена 3) (Клавдий, после просмотра спектакля «Мышеловка», подготовленног о Гамлетом, начинает осознавать, что племянник подозревает его в убийстве Гамлета старшего. Когда Клавдия оставляют одного в покоях, он начинает раздумывать о раскаянии, делая отсылку к ветхозаветном у сюжету из 4- й книги Бытия – когда первый сын Адама и</p>	<p>Мной совершенное... <b>первоначальн ый грѣхъ... Злодѣйство Каина... убійство брата!</b>  (экспликация обр., добавление)</p>	<p>На нем старейшее из всех проклятий – <b>Братоубийство !</b> (букв)</p>	<p>На мне <b>печать древнейшего проклятья: Убийство брата.</b> (частич. метафор-ия – «печать проклятья»)</p>	<p>На нем лежит <b>проклятье всех времен - Братоубийство</b> (букв. пер. обр. + модуляция («проклятье всех времен»))</p>

<p><i>Евы, Каин, убивает собственного брата Авеля из-за того, что дар, поднесённый Богу Авелем, оказался ему более угодным, чем подношение Каина.</i></p> <p><i>Аллюзия в точности повторяет ситуацию, произошедшую между дядей и отцом Гамлета – Клавдий, желая завладеть положением брата, убивает его, а затем, как и Каин, врёт всем вокруг, что непричастен к этой трагедии)</i></p>				
<p>41. &lt;...&gt;there's a special providence in the fall of a sparrow. (акт 5, сцена 1) (В диалоге с Горацио Гамлет признаётся, что сомневается в своей готовности вступить в схватку с Лаэртом, на что Горацио предлагает другу всё же найти причину</p>	<p><b>Безъ воли Провиденія и воробей не погибнетъ.</b> (смысл. развитие, добавление)</p>	<p>&lt;...&gt;и в гибели воробья есть особый промысел. (букв)</p>	<p><b>На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья.</b> (смысл. разв. обр, модуляция)</p>	<p>Ничего отменить не удастся: <b>чему быть, того не миновать.</b> (экспликация обр, целостное преобр.)</p>

<p>для отмены дуэли. Гамлет же в ответ ссылается на Евангелие от Матфея (глава 10), в которой иисус проповедует 12 апостолам: «Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без воли Отца вашего»</p> <p>Таким образом, Гамлет говорит о том, что без воли божьей даже воробей не упадет на землю – всё уже предопределено свыше, а потому если ему и суждено умереть в этой схватке, то так тому и быть.)</p>				
<p>42. And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on <b>Let wharf</b> (акт 5, сцена 1) (Призрак короля в диалоге с сыном заявляет, что если тот не отомстит Клавдию за его смерть, то</p>	<p>И если б ты <b>подобень былъ травъ изгнившей</b> &lt;...&gt; (элиминация образа реки, реметаф-ия)</p>	<p>Но даже будь ты вял, как <b>тучный плевел, Растущий мирно летейских вод</b>&lt;...&gt; (смысл. развит., добавление)</p>	<p>И кто б ты был? <b>Болотной сонной ряской В стоячих водах Леты</b>&lt;...&gt; (реметаф-ия, добавление)</p>	<p>И правильно, - а то б ты был похож <b>На дикий плевел, у воды растущий И безразличный ко всему.</b> (опущение миф. отсылки, реметаф-ия)</p>

<p>будет столь же бесполезным сыном, что и сорняки, растущие на берегу мифической реки Леты. Река Лета в древнегреческой мифологии – одна из пяти рек, протекающих в царстве Аида. Умершие, по прибытии в подземный мир, пили из этой реки, чтобы забыть о земной жизни. Таким образом, если бы Гамлет не хотел отомстить за отца, призрак счёл бы, что сын о нём просто забыл – словно напившись из реки забвения, сделавшись бесполезным и безучастным к его участи, как трава, лениво растущая на берегу этой самой реки.)</p>				
<p>43. It's given out that, <b>sleeping in mine orchard, A serpent stung me.</b> (акт 1, сцена 5) (Призрак отца Гамлета, рассказывая сыну об</p>	<p>&lt;... &gt;Распространили слух, что сонный я <b>Ужалень былъ змѣю ядовитой...</b> (упрощение образа путем опущения</p>	<p>Идет молва, что <b>я, уснув в саду, Ужален был змеей</b>&lt;...&gt; (букв)</p>	<p>Объявлено, что <b>спящего в саду Меня змея ужалила.</b> (букв)</p>	<p>Считается, что в сонном состоянии <b>Я был в саду гадюкой умерщвлен.</b> (конкретизация – гадюка)</p>

<p>истиной причине своей смерти, упоминает некого змея, ужалившего его, пока тот спал в саду – ложь, придуманная Клавдием для оправдания себя. Это является прямой отсылкой к одному из сюжетов книги Бытия о грехопадении Адама и Евы, о змее искусителе, поджидавшем их в Эдеме. Таким образом, Клавдий предстаёт в виде исключительно злого, демонического персонажа.)</p>	<p>элемента сада)</p>			
<p>44. Most <b>lazarlike</b> with vile and loathsome crust All my smooth body. (акт 1, сцена 5) (Призрак говорит о том, что после того, как в его ухо влили яд, всё тело покрылось язвами, похожими на язвы Лазаря. Лазарь - библейский персонаж,</p>	<p>Ядь, отъ котораго кровь стынеть <b>И тело падаеть согнившимъ трупомъ.</b> (смысл. развитие, модуляция)</p>	<p>И мерзостные струпья облепили, <b>Как Лазарю,</b> мгновенную коростой Все тело мне. (букв)</p>	<p>Сплошной лишай Покрыл мгновенно пакостной и <b>гнойной Коростой, как у Лазаря.</b> (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;Со мной: <b>сосудам лопнувшим моим Восстановлень е больше не грозило&lt;...&gt;</b> (реметаф-ия, опуц. библ. отсылки)</p>

<p>упомянутый в Новом Завете, в Евангелии от Луки, в одной из притч Иисуса – «Притча о богаче и Лазаре».)</p>				
<p>45. Happy in that we are not over-happy. On Fortune's cap we are not the very button. (акт 2, сцена 2) (Гамлет спрашивает своих друзей детства о том, как у них обстоят дела, на что Гильдестерн ссылается на древнеримскую богиню Фортуну – богиню удачи, не предсказуемой судьбы. Герой говорит, что благословение богини они, конечно, не получали – а значит, они не на высоте (или верхушке убора самого божества) и дела их не лучше всех.)</p>	<p><b>Счастливымь</b> ужь и потому, что мы не думаемь о большомь счастья. (элиминация миф. обр. смысл. развитие)</p>	<p>Уж тем блаженно, что не сверхблаженно; На колпачке Фортуны мы не шишка. (букв)</p>	<p>По счастью, наше счастье не чрезмерно: Мы не верхи на колпаке Фортуны. (букв)</p>	<p>Счастливец тот, кто счастлив без избытка: На пик Фортуны нам не восходить. (упрощ. образа, частич. опущение)</p>
<p>46. Excellent, i'faith, of the chameleon's dish; I eat the air, promise-scrammed. (акт 3, сцена 2) (Клавдий</p>	<p>Превосходно! <b>Какъ</b> хамелеонъ, я живу воздухомъ и толстею отъ обещаний. (букв)</p>	<p>Отлично, ей-же-ей; живу на хамелеоновой пище, питаюсь воздухом, пичкаюсь обещаниями. (букв)</p>	<p>Верите ли – превосходно. По-хамелеонски. Питаюсь воздухом, начиненным обещаниями.</p>	<p>Честное слово, прекрасно: сию на пайке хамелеона - питаюсь воздухом, пропитанным обещаниями.</p>

<p>спрашивает у Гамлета, как его дела, однако слово «fare» так же имеет значение «есть, питаться», потому Гамлет отвечает, что питается он той же едой, что и хамелеоны (of the <i>chameleon's dish</i>) – дело в том, что в течение многих веков считалось, что хамелеоны питаются воздухом – из-за того, что эти рептилии могут подолгу находиться в неподвижном состоянии и действительно питаются в очень малых количествах. Так, Гамлет продолжает и говорит, что тоже питается воздухом, полным обещаний, имея в виду заверения Клавдия о том, что Гамлет – наследник трона.)</p>			(букв)	(букв)
<p>47. Thou mixture rank, of midnight weeds collected, With <b>Hecate's</b></p>	<p><b>Геката адская</b> мне зелья указала И на погибель ихъ измена</p>	<p>Тлетворный сок полночных трав, трикраты пронизанный проклятием</p>	<p>Теки, теки, верши свою расправу, <b>Гекате</b> посвященная</p>	<p>Зловещих духов полуночный дар, <b>Гекатой</b></p>

ban thrice blasted, thrice infected<...> ( <i>акт 3, сцена 2</i> )	заклинала. ( <i>букв. пер. обр. + добавление</i> )	<b>Гекаты</b> <...> ( <i>букв</i> )	отрава! ( <i>букв</i> )	трижды проклятый отвар <...> ( <i>букв</i> )
48. Calls virtue hypocrite, <b>takes off the rose</b> From the fair forehead of an innocent love <b>And makes a blister there</b> <...> ( <i>акт 3, сцена 4</i> ) ( <i>Гамлет, обвиняя Гертруду в предательстве своего отца, использует символ розы, олицетворяющ ий собой чистую любовь (ранее белые розы носили на одеждах как символ целомудрия и добродетели), которую впоследствии сменил волдырь на лбу у Гертруды после того, как та вышла замуж за Клавдия – так во времена Шекспира наказывали проституток – им клеймили лоб.</i> )	<...>Изь добродетели ты сделала коварство; <b>цветь любви Ты облила смертельнымъ ядомъ</b> <...> ( <i>реметаф-ия, целост. преобр.</i> )	<...>Зовет невинность лгуньей, <b>на челе Святой любви сменяет розу язвой.</b> ( <i>букв</i> )	<...>Шельмует правду, <b>выступает сыпью На лбу невинности и чистоты</b> ( <i>реметаф-ия, целост. преобр.</i> )	<...>Равняет добродетель с лицемерьем, <b>На лоб любви спешит влепить клеймо Продажности</b> ( <i>реметаф-ия, модуляция</i> )
49. The body is with the king, but the king is not with the body. <b>The king is a thing &lt;...&gt; of nothing</b>	Тело бываетъ королемъ, но Король не должень быть теломъ. <b>Король есть ничто?</b> <...>	Тело у короля, но король без тела. <b>Король есть вещь... невещественна я.</b> ( <i>букв</i> )	<b>Да и какую роль играет тут король?</b> <...> не более, чем ноль. ( <i>реметаф-ия, целост.</i> )	<b>Тело королю должно Быть во всем послушно: Видимо, ему оно... &lt;...&gt; для чего-то нужно.</b>

<p>(акт 4, сцена 2) (Гамлет, размышляя о статусе короля, делает отсылку на 144 библейский псалом (стих 4): “Man is like a thing of pought: his time passeth away like a shadow.” В переводе Кулаковых этот стих помещен в 143 псалом и звучит следующим образом: «И кто такие сыны человеческие, чтобы Ты обращал на них внимание? Ведь жизнь их — не более, чем дуновение ветра, дни их — что тень убегающая.»)</p>	<p><b>ИЛИ НИЧТО.</b> (букв)</p>		<p>преобр.)</p>	<p>(реметаф-ия, целост. преобр.)</p>
<p>50. humbly thank you, sir. [Aside to Horatio] Dost know this <b>water-fly?</b> (акт 5, сцена 2) (Согласно некоторым исследованиям, Англия из-за своего местоположен ия (в частности Лондон, вблизи реки Темзы), нередко</p>	<p>Усердно благодарю. — Ты знаешь ли этого <b>жука</b>, Гораціо? (замена, реметафор-ия)</p>	<p>Покорно благодарю вас, сударь мой. — Ты знаешь эту <b>мошку?</b> (замена, реметаф-ия)</p>	<p>Благодарю покорно, сэр. (Вполголоса Гораціо.) Знаешь ты эту <b>мошку?</b> (замена, реметаф-ия)</p>	<p>Благодарю вас, сэр. - Это что за <b>насекомое?</b> (замена (генерализация) , реметаф-ия)</p>

<p><i>подвергалась нашествию стрекоз – вероятно, потому Гамлет и называет Озрика стрекозой, ведь тот мешает его разговору с Горацио.)</i></p>				
<p>51. counterfeit presentment of two brothers. See what a grace was seated on this brow; <b>Hyperion's curls&lt;...&gt;</b> (акт 3, сцена 4) (диалог Гамлета с матерью, где он сравнивает портрет своего отца с портретом Клавдия – явно подчеркивая превосходство первого, после чего убивает подслушивающ его их разговор Полония. Гамлет всячески сравнивает своего отца с мифическими персонажами – с Гиперионом – титаном, героем древнегреческо й мифологии)</p>	<p>А вотъ они, вотъ два портрета — посмотри: Какое здѣсь <b>величіе, краса и сила.</b> (деметаф-ия, опущение миф. отсылки)</p>	<p>Как несравненна прелесть этих черт; Чело Зевеса; кудри <b>Аполлона&lt;...&gt;</b> (замена, реметаф-ия)</p>	<p>Смотрите, сколько прелести в одном: Лоб, как у Зевса, кудри <b>Аполлона&lt;...&gt;</b> (замена, реметаф-ия)</p>	<p>Сравните их: один, как <b>Аполлон,</b> Красив&lt;...&gt; (замена, реметаф-ия)</p>
<p>52. &lt;...&gt;the front of <b>Jove</b> himself&lt;...&gt; (там же) (сравнение с Юпитером)</p>	<p>Какое здѣсь величіе, краса и сила, И мужество и умъ—<b>таковъ орель&lt;...&gt;</b></p>	<p>Как несравненна прелесть этих черт; Чело <b>Зевеса&lt;...&gt;</b></p>	<p>Смотрите, сколько прелести в одном: Лоб, как у <b>Зевса&lt;...&gt;</b></p>	<p>Сравните их: один, как Аполлон, Красив и, как <b>Юпитер,</b> благороден&lt;...&gt;</p>

	<i>(реметаф-ия, опущение миф. отсылки)</i>	<i>(замена, реметаф-ия)</i>	<i>(замена, реметаф-ия)</i>	<i>(букв)</i>
53. An eye like <b>Mars</b> , to threaten and command<...> (там же)	И мужество и умъ—таковъ орель, Когда съ вершины горъ полетъ свой къ небу<...> <i>(реметаф-ия, опущение)</i>	Взор, как у <b>Марса</b> , – властная гроза<...> <i>(букв)</i>	Взгляд <b>Марса</b> , гордый, наводящий страх<...> <i>(букв)</i>	Величествен и яростен, как <b>Марс</b> <...> <i>(букв)</i>
54. A station like the herald <b>Mercury</b> New lighted on a heaven-kissing hill<...> (там же)	<...>полетъ свой къ небу Направить— <b>совершенство Божьяго созданья</b> — Онъ быть твой мужъ! <i>(реметаф-ия, замена)</i>	Осанкою – то сам гонец <b>Меркурий</b> На небом лобызаемой скале<...> <i>(букв)</i>	Величие <b>Меркурия</b> , с посланьем Слетающего наземь с облаков. <i>(букв)</i>	И статен, как <b>Меркурий</b> , что на землю Был послан волю неба сообщить<...> <i>(букв)</i>
55. What is the cause, Laertes, That thy rebellion looks so <b>giantlike</b> ? (акт 4, сцена 5) (отсылка к мифологическому сюжету о восстании титанов против олимпийских богов (т.е. идет сравнение с ситуацией бунта, организованно о в Датском королевстве Лаэртом, узнавшим о смерти своего отца Полония)	Окажи, <b>чего ты хочешь, безразсудный?</b> <i>(опущение образа)</i>	Что стало причиной, Лаэрт, что ты мятежен, <b>как гигант?</b> <i>(букв)</i>	Лаэрт, что значит этот <b>бунт гигантов?</b> <i>(букв)</i>	Лаэрт, с чего ты поднял <b>этот бунт?</b> <i>(упрощение образа, опущение отсылки)</i>
56. For who that's but a queen, fair, sober, wise, <b>Would from a paddock, from</b>	<...>не сказать <b>Летучей мыши этой, жабе, Сове полночной,</b>	Скрыть от <b>кота, нетопыря, от жабы</b> Такую тайну? <i>(букв)</i>	<i>(опущена вся эта часть)</i>	Прекрасной королеве не пристало Скрывать от этой <b>жабы</b> свой секрет.

<p><b>a bat, a gib</b> Such dear concernings hide? (акт 3, сцена 4) (Все перечисленные животные являются атрибутами ведьмы, в её западном понимании. И таким образом, Гамлет как бы подчеркивает демоническую сущность Клавдия – особенно на фоне сравнения отца с божествами – это такой развернутый контраст)</p>	<p>какъ не сказать всего! (частич. реметаф-ия, замена (не кот, а сова))</p>			<p>(упрощение образа, частичное опущение)</p>
<p>57. "For thou dost know, Oh, <b>Damon dear</b> &lt;...&gt; (акт 3, сцена 2) (Гамлет в своей речи, обращенной к Горацио (единственному настоящему другу Гамлета) ссылается на Дамона – легенда о Дамоне и Финтии является символом мужской дружбы.)</p>	<p>(опущение данного фрагмента)</p>	<p>С целым, по- моему. <b>Мой милый Дамон,</b> о поверь&lt;...&gt; (букв)</p>	<p>Нет, с полным. Ты знаешь, <b>дорогой Дамон&lt;...&gt;</b> (букв)</p>	<p>Все, чем страна гордилась встарь, С тех пор пошло на сломя&lt;...&gt; (опущение образа)</p>
<p>58. This realm dismantled was of <b>Jove</b> himself &lt;...&gt; (там же)</p>	<p>Быль у насъ въ чести немалой <b>Левъ,</b> да часъ его &lt;...&gt; (</p>	<p>На этом троне цвел Второй <b>Юпитер&lt;...&gt;</b> (букв)</p>	<p><b>Юпитера орел</b> Слетел с престола&lt;...&gt; (реметаф-ия, добавление)</p>	<p>Как <b>Богом данный государь</b> Был заменен... (деметаф-ия,</p>

	<i>реметафоризация, целостное преобр.)</i>			<i>опущение миф. отсылки)</i>
59. <b>Nymph</b> , in thy orisons Be all my sins remembered. ( <i>акт 3, сцена 1</i> )	О <b>нимфа!</b> Помяни грехи мои в молитвах! ( <i>букв</i> )	В твоих молитвах, <b>нимфа</b> , Все, чем я грешен, помяни. ( <i>букв</i> )	Помяни Мои грехи в своих молитвах, <b>нимфа</b> . ( <i>букв</i> )	Офелия, в твоих молитвах, О <b>нимфа</b> , помяни мои грехи. ( <i>букв</i> )
60. Full thirty times has <b>Phoebus' cart</b> gone round<...> ( <i>акт 3, сцена 2</i> )	Уже в тридцатый раз свершили <b>кони Феба</b> Свой круголетный бегъ ( <i>реметаф-ия, модуляция</i> )	Се тридцать раз круг моря и земли <b>Колеса Феба</b> в беге обтекли<...> ( <i>реметаф-ия, модуляция</i> )	В тридцатый раз <b>на конях четверней</b> Объехал Феб моря и мир земной. ( <i>реметаф-ия, добавление</i> )	Уже раз тридцать <b>Фебова телега</b> Свершила круг<...> ( <i>букв</i> )
61. Full thirty times has Phoebus' cart gone round <b>Neptune's salt wash</b> <...> ( <i>там же</i> )	Уже в тридцатый раз свершили кони Феба Свой круголетный бегъ в поляхъ лазурныхъ неба<...> ( <i>опущение</i> )	Се тридцать раз круг <b>моря</b> и земли<...> ( <i>деметаф-ия, опущение</i> )	В тридцатый раз на конях четверней Объехал Феб <b>моря</b> и мир земной,<...> ( <i>деметаф-ия, опущение</i> )	И тридцать дюжин лун заемный свет Ночной земле дарили тридцать лет<...> ( <i>опущение</i> )
62. Phoebus' cart gone round Neptune's salt wash and <b>Tellus' orbèd ground</b> <...> ( <i>там же</i> )	свершили кони Феба Свой круголетный бегъ в поляхъ лазурныхъ неба<...> ( <i>опущение</i> )	Се тридцать раз круг моря и <b>земли</b> <...> ( <i>деметаф-ия, опущение</i> )	Объехал Феб <b>моря</b> и мир земной,<...> ( <i>деметаф-ия, опущение</i> )	И тридцать дюжин лун заемный свет Ночной <b>земле</b> дарили тридцать лет<...> ( <i>деметаф-ия, опущение</i> )
63. Since love our hearts, and <b>Hymen</b> did our hands<...> ( <i>там же</i> )	Съ техъ поръ, какъ насъ союзъ Любви и <b>Гименя</b> Сердцами съединилъ<...> ( <i>букв</i> )	С тех пор как нам связал во цвете дней Любовь, сердца и руки <b>Гименей</b> . ( <i>букв</i> )	С тех пор как нам сблизает все тесней Любовь – сердца, а руки – <b>Гименей</b> . ( <i>букв</i> )	С тех пор как брака вековечным узам Мы платим счастья дань - любви союзом. ( <i>деметаф-ия, опущение образа</i> )
64. His form and cause conjoined, <b>preaching to</b>	Его ужасное явленье <b>И в камень</b>	Его судьба и вид, <b>воззвав к камням,</b>	Смерть страшная его и эта бледность	<...>скорбный вид <b>исторг бы скорбь</b>

stones, Would make them capable. (акт 3, сцена 4)	<b>чувства передать!</b> (букв)	<b>Растрогали бы их.</b> (букв)	<b>Могли бы растрогать камень.</b> (букв)	<b>Из камня, обладающего зрением.</b> (реметаф-ия, добавление)
65. Her clothes spread wide And <b>mermaid- like</b> , awhile they bore her up<...> (акт 4, сцена 7)	Все пела и венки свои плела, Пока ея одежда не промокла И бедную не повлекло на дно<...> (опущение образа)	Ее одежды, Раскинувшись, несли ее, как <b>нимфу.</b> (реметаф-ия, замена)	Ее держало платье, раздуваясь, И, как <b>русалку,</b> поверху несло. (букв)	Как будто не боялась утонуть <b>Или</b> <b>сроднилась с</b> <b>водною</b> <b>стихией...</b> (деметаф-ия, модуляция)
66. <b>Woo't drink up eisel? Eat a crocodile?</b> I'll do't. (акт 5, сцена 1)	Чего ты хочешь? Плакать, драться, умирать, Быть с ней в одной могиле? (деметаф-ия, опущение)	Рыдать? Терзаться? Биться? Голодать? <b>Напиться</b> <b>уксусу?</b> <b>Съесть</b> <b>крокодила?</b> (букв)	Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал? <b>Пил уксус?</b> <b>Крокодилов</b> <b>ел?</b> (букв)	Ну, говори, что сделать ты готов? Напиться? <b>Голову</b> <b>посыпать</b> <b>пеплом?</b> (реметаф-ия, замена)

### Фразеологические единицы

67. But, <b>in the gross and scope</b> of my opinion <...> (акт 1, сцена 1)	Что это значить —я не постигаю (опущение)	Но вообще я в этом вижу знак (упрощение, замена)	Но в общем, <b>вероятно,</b> это знак (упрощение, добавление)	Но, судя по всему, нас могут ждать сюрпризы (компенсация, упрощение)
68. O, my offence is rank, <b>it smells to heaven!</b> (акт 3, сцена 3) (Клавдий понимает, что о его преступлении знает Гамлет, а потому пугается и пытается раскаяться, зная, что то, что он совершил)	<b>Злодѣйства парь крававый,</b> страшного злодѣйства, <b>Достигь небесь.</b> (реметаф-ия, замена)	О, мерзок грех мой, к небу он смердит <...> (букв)	<b>Удушлив смад злодейства моего.</b> (реметаф, модуляция)	<b>Я весь пропитан гнусным преступленьем</b> <...> (реметафор-ия, замена)

<p><i>настолько ужасно, что дух от него доходит до самых небес, это выражение также подчеркивает моральное разложение героя)</i></p>				
<p>69. Yes, <b>by Saint Patrick</b>, but there is, Horatio, And much offense too. (акт 1, сцена 5) (Гамлет упоминает святого Патрика в беседе с Марцелл и Горацио, когда те пытаются узнать у него, о чем он разговаривал с призраком отца. Святой Патрик – один из наиболее почитаемых христианских святых, покровитель Ирландии. Согласно легенде Иисус показал ему пещеру на острове Стейшин – вход в другом мир или Чистилище.)</p>	<p>Нетъ, есть, Горацио, И оскорбление большое! (элиминация обр.)</p>	<p>Обида есть, <b>клянусь святым Патрикцем</b>, И тяжкая. (букв)</p>	<p>Нет, преступленья налицо, Гораций, <b>Клянусь Патриком!</b> (букв)</p>	<p>Есть на что, Горацио, - <b>клянусь святым Патриком.</b> (букв)</p>
<p>70. He may not, as unvalued persons do, <b>Carve for</b></p>	<p>&lt;...&gt;Одушевленъ къ тебѣ любовью чистой,</p>	<p>Он в подданстве у своего рожденья;</p>	<p><b>Не вправе он,</b> как всякий человек, <b>Стремиться к</b></p>	<p><b>Своим страстям он не имеет права Потворствоват</b></p>

<p><b>himself</b> (акт 1, сцена 3) (Лаэрт в диалоге с Офелией пытается убедить её, что Гамлет – не лучший объект для влюбленности, ведь он даже не может решать сам за себя «carve for himself» (отсылка к поговорке «to be one's own carver», что означает «поступать так, как заблагорассудится»))</p>	<p><b>Но онъ не властенъ въ жребіи своемъ&lt;...&gt;</b> (замена обр, модуляция)</p>	<p><b>Он сам себе не режет свой кусок,</b> Как прочие &lt;...&gt; (букв)</p>	<p><b>счастью.</b> (деметаф-ия, смысл. развитие)</p>	<p><b>ь&lt;...&gt;</b> (деметаф-ия, смысл. развитие)</p>
<p>71. <b>Virtue itself 'scapes not calumnious strokes.</b> (акт 1, сцена 3) (в диалоге с Офелией Лаэрт пытается предостеречь сестру от гнусных намерений Гамлета, делает аллюзию на известную поговорку, активно использовавши юся в елизаветинской Англии - «Envy shoots at the fairest mark», что можно трактовать как «самые</p>	<p><b>И если клевета найдеть причину, Злословіе тебя погубить.</b> (экспликация обр., модуляция)</p>	<p><b>Для клеветы ничто и добродетель.</b> (букв)</p>	<p><b>Оклеветать нетрудно добродетель.</b> (букв)</p>	<p><b>Врачи не знают средств от клеветы.</b> (реметаф-ия, целостю преобр.)</p>

<p>прекрасные вещи и черты привлекают к себе зависть и грубость». Таким образом, Лаерт говорит ей, что Гамлет хочет завладеть невинностью и добродетелью Офелии, что затем обернется для нее наихудшим образом – потерей репутации.)</p>				
<p>72. Whilst, like a puffed and reckless libertine, Himself the primrose path of dalliance treads, <b>And recks not his own rede.</b> (акт 1, сцена 3) (Офелия, отвечая на предостережен ия брата, упоминает английскую поговорку «to reckon one's own rede», которая означает «следовать тому, что сам проповедуешь» или «следовать своим же советам».)</p>	<p>Скажи: ты не походишь ли на техъ, Кто любить путь указывать къ добру, <b>А самъ идетъ дорогою окольной?</b> (реметаф-ия, смысл. развитие)</p>	<p>&lt;...&gt;Идет цветущею тропой утех, <b>Забыв свои советы.</b> (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;На небеса, <b>а сам, вразрез советам,</b> Повесничает на стезях греха. (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;а сами ходят <b>В том направленье, что ведет как раз Обратно.</b> (реметаф-ия, смысл. развитие)</p>
<p>73. <b>For murder, though it have no tongue, will speak With most miraculous organ.</b></p>	<p>&lt;...&gt;Да, <b>Безъ языка, безъ словъ все будетъ ясно</b> &lt;...&gt; (деметаф-ия, модуляция)</p>	<p>&lt;...&gt;<b>Убийство, хоть и немо, говорит Чудесным языком.</b> (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;<b>Убийство выдает себя без слов, Хоть и молчит.</b> (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;Известны случаи, когда преступник, Следя за ходом пьесы и узнав Себя в одном из главных</p>

<p>(акт 2, сцена 2) (Гамлет, рассуждая о том, как вывести Клавдия на чистую воду, ссылается на английскую поговорку «murder will out», означающую, что всё тайное рано или поздно станет явным и убийство обязательно раскроется.)</p>				<p>персонажей, Невольное смятение выдавал (элиминация образа, смысл. развитие)</p>
<p>74. Let the galled jade wince, our withers are unwring. (акт 3, сцена 2) (Гамлет во время выступления приглашенных актеров разговаривает с Клавдием и ссылается на следующую поговорку «Touch a galled (chafed) horse on the back and he will wince», которая в контексте происходящего затрагивает распространен ный во времена Шекспира феномен, когда преступник, растроганный увиденным на сцене, признаётся в</p>	<p><b>Кричи тотъ, кого это щекочетъ!</b> (деметафор-ия, компенсация)</p>	<p>&lt;...&gt;пусть кляча брыкается, если у нее ссадина; у нас загривок не натерт. (букв)</p>	<p>Пусть кляча лягается, если у нее зашиблены задние ноги. <b>Наши кости в порядке.</b> (добавление, смысл. разв-ие обр.)</p>	<p>пусть дергается тот, кому больно, - мы в порядке, и слава Богу. (деметаф-ия, компенсация)</p>

<p><i>своих деяниях. )</i></p> <p>75. &lt;...&gt;When the compulsive ardor gives the charge, <b>Since frost itself as actively does burn,</b> And reason pardons will. (акт 3, сцена 4) (Гамлет, обвиняя Гертруду в распутстве, делает аллюзию на поговорку “You can’t find fire in frost” – говоря о том, что его мать, будучи женщиной в годах (с седыми волосами – белыми, как снег), не должна «гореть» (похотью))</p>	<p>&lt;...&gt;Когда и <b>старость падает так страшно,</b> Что-жъ юности осталось?— страшно... (опущ-ие образа, деметаф-ия)</p>	<p>&lt;...&gt;Когда могучий пыл идет на приступ, <b>Раз сам мороз пылает</b> и рассудок Случает волю. (букв)</p>	<p>&lt;...&gt;Как требовать от девушек стыда? <b>Какой пример вы страшный подаете Невестам нашим!</b> (деметаф-ия, смысл. разв.)</p>	<p>&lt;...&gt;Чего стыдиться, если <b>ад кромешный В приличной женщине сумел разжечь Огонь неуголимого влечения</b> (смысл. разв-ие, модуляция)</p>
<p>76. Diseases desperate grown <b>By desperate appliance are relieved.</b> (акт 4, сцена 3)</p>	<p><b>Мы</b> злу <b>поможем</b> зломъ. <b>Или ничемъ.</b> (деметаф-ия, модуляция)</p>	<p>&lt;...&gt;отчаянный недуг <b>Врачуют лишь отчаянные средства</b> Иль никакие. (букв)</p>	<p>Сильную болезнь <b>Врачуют сильно действующим средством</b> (букв)</p>	<p>Болезнь такую надо радикально, <b>Тут психотерапия не пройдет.</b> (реметаф-ия, целостное преобр.)</p>