

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Челябинский государственный университет»
ФГБОУ ВО «ЧелГУ»
Факультет лингвистики и перевода
Кафедра теории и практики перевода

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
Особенности перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»
(диахроническое исследование переводов на английский язык)

Выполнила

студентка Аристова Анна Константиновна
группы ЛПА-502
очной формы обучения
направления подготовки 45.05.01
«Перевод и переводоведение» специализация
«Лингвистическое обеспечение
межгосударственных отношений»

« » _____ 2018 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой
теории и практики перевода
Абдрахманова Ольга Рамильевна
Ученая степень: канд. филол. наук
Ученое звание:

Научный руководитель
Абдрахманова Ольга Рамильевна
Должность: Заведующий кафедрой
теории и практики перевода
Ученая степень: канд. филол. наук
Ученое звание:

« » _____ 2018 г.

« » _____ 2018 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Теоретические основания для изучения пьесы как объекта для перевода	7
1.1. Драматургический текст как объект изучения в переводческом аспекте.....	7
1.2. Композиционные особенности пьесы: переводческий аспект.....	16
1.3. Лингвистические особенности пьесы: переводческий аспект.....	22
Выводы по первой главе	35
Глава II. Диахронические изменения в переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»	37
2.1. Описание этапов исследования эмпирического материала.....	37
2.2. Композиционно-стилистические особенности пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».....	38
2.3. Особенности переводов 1917 и 2015 годов в диахроническом аспекте	41
Выводы по второй главе	79
Заключение	81
Summary	83
Список использованной литературы	85

Введение

Перевод драматургических текстов требует особого подхода, он значительно отличается от художественного, так как в первую очередь пьеса (драматургический текст) должна быть воплощена на сцене. Переводчик должен помнить, что его работу будут не столько читать, сколько исполнять в театре, и это правило остается всегда неизменным. Тем не менее, подход к переводу изменяется с течением времени, появляются новые требования, особенности, которые являются отражением той или иной эпохи. В данной работе представлена попытка изучения перевода такой разновидности драматургического произведения, как пьеса, а также описание изменений, которым подвергается пьеса при переводе через определенный исторический период.

Актуальность темы данной работы обусловлена отсутствием исследований, посвященным изучению изменений в переводе драматургических произведений в диахроническом аспекте. Исследования, описанные в данной работе, также актуальны и для литературоведения, так как в качестве предмета для рассмотрения является известная и по сей день, играемая на театральных подмостках разных стран, пьеса А.П. Чехова – «Вишневый сад».

Исходя из актуальности работы, была сформулирована ее **цель**, которая заключается в изучении особенностей переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на английский язык, выполненных в разные временные эпохи, и выявлении произошедших изменений в подходе к переводу за последние сто лет на основе полученных ранее результатов.

В соответствии с целью работы были сформулированы следующие **задачи**, решение которых направленно на всестороннее раскрытие темы и достижение поставленной цели:

– Изучение научных работ, посвященных описанию драматургических текстов, их основных видов, в том числе, пьес и их особенностей (композиционных и лингвистических), которые относят

перевод драматургического текста к отдельной области переводческой практики;

- Выявление основных композиционных и лингвистических особенностей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»;

- Сравнительный анализ передачи установленных композиционных и лингвистических особенностей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на английский язык на примере переводов Дж. Уэста (1917) и Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской (2015).

Объектом исследования данной работы является произведение А.П. Чехова «Вишневый сад», которое рассматривается как текст, предназначенный для постановки на сцене. **Предметом** выступают композиционные и лингвистические особенности оригинала и перевода пьесы.

Теоретической основой послужили работы по изучению драматургического текста, его структурных (П. Пави, И.Н. Чистюхин, Э.Я. Фесенко и т.д.) и лингвистических особенностей (В.И. Тюпа, Г.Э. Лессинг, Д.А. Олицкой и т.д.), а также исследования, посвященные переводу и его трудностям (П. Ньюмарк, И. Левый, В.С. Виноградов, К. Уиндли, Г.Д. Томахин, Ф.М. Турсунов, С.И. Влахов, В.С. Флорин и т.д.).

Материалом для исследования является произведение А.П. Чехова «Вишневый сад» и два варианта его перевода на английский язык, выполненных в 1917 и 2015 годах.

Для решения поставленных задач в данной работе используются следующие **методы**:

- эмпирический метод (необходим для исследования драматургического текста, а также для систематизации, корректировки новых и полученных ранее знаний);
- метод дефиниции (необходим для того чтобы, основываясь на различных существующих дефинициях, вывести рабочее определение);
- дифференциальный метод (необходим для выявления основных

- отличий перевода пьес, а также их содержания);
- метод дедукции (необходим для получения выводов о том, что собой представляет то или иное понятие, на основе частных трактовок);
 - метод наблюдения (необходим для изучения эмпирического материала);
 - описательный метод (предполагает изучение существующей информации, первичный анализ, изложение основных особенностей и характеристик драматургического текста);
 - метод аналогии (необходим для определения сходств и различий классификаций, понятий);
 - сравнительный анализ (необходим для установления общих и специфических особенностей перевода драматургического текста);
 - компонентный анализ (необходим для исследования значения слова и его компонентов);
 - контекстуальный анализ (необходим для исследования индивидуальной лингвистических особенностей внутри контекста);
 - метод интроспекции (необходим для того, чтобы поставить себя на место переводчика и проанализировать, насколько он корректно и удачно осуществил перевод в каждом конкретном случае).

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

Во **введении** формулируются цели и задачи; обосновывается выбор темы исследования, определяемый актуальностью проблемы; сообщается о методах исследования; указывается эмпирический материал, на котором основано данное исследование, а также кратко описывается его структура.

В первой главе излагается информация об особенностях драматургического текста (пьесы), дается определение данному типу текста, изучаются его жанры, композиционная структура и лингвистические особенности в переводческом аспекте.

Во второй главе приводится описание этапов исследования эмпирического материала, определяются основные композиционные и

лингвистические особенности исследуемой пьесы, осуществляется сравнительная характеристика переводов 1917 и 2015 года, выявляются основные различия к подходу перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

В заключении подводятся итоги проведенной работы.

В **Summary** излагаются ключевые моменты практической части работы на английском языке

Практическая значимость данной работы заключается в определении современных тенденций в подходе к переводу пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Глава I. Теоретические основания для изучения пьесы как объекта для перевода

1.1. Драматургический текст как объект изучения в переводческом аспекте

Драматургия представляет собой один из основных родов литературы, который включает в себя совокупность произведений, предназначенных для постановки на сцене. Драматургии стала предметом исследования с момента создания театра, но согласно Д.Х. Каримовой, само понятие «драматургический текст» стало объектом изучения совсем недавно [Каримова, 2012, с. 47]. Для определения доминант при переводе такого текста в нашей работы важно понять, что представляет собой данный текст, а также выявить его композиционные и лингвистические особенности и понять, в чем заключается его своеобразие.

В данной работе мы посчитали целесообразным представить определения понятия «драматургический текст», которые были даны лингвистами и театроведами.

Лингвисты, изучающие драматургические тексты, дают следующие определения драматургическому тексту. Так, Т.М. Николаева не выделяет особых признаков у драматургического текста, согласно ее определению данный вид текста представляет собой последовательность вербальных (словесных) знаков [Николаева, 1998, с. 507].

Согласно М. Исахароффу, «Драматургический текст не есть устная речь в буквальном смысле слова, это условная письменная форма, представляющая устную речь» [Цит. по: Пави, 1991, с. 80].

Ученые в области театра и искусства дают следующие определения драматургическому тексту.

П. Пави пишет о драматургическом тексте как о сложном явлении, обладающем такими характерными признаками как диалог, конфликт, ситуация драматическая, а также понятие персонажа [Пави, 1991, с. 368].

В.В. Защепкина считает, что драматургический текст представляет

собой все литературное поле пьесы, включая текст персонажей и ремарки [Защепкина, 2011, с. 236].

В своих работах А.А. Полканова указывает на то, что драматургический текст представляет собой сценическую имитацию реального диалогического дискурса, и реплики персонажей являются определяющими при описании их взаимоотношений [Полканова, 2010, с. 70].

Изучив работы И.Н. Чистюхина (2002), П. Пави (1991), И.П. Зайцевой (2002), Е.С. Кубряковой и Н.П. Петровой (2010), Б.В. Томашевского (1931), мы пришли к выводу, что на сегодняшний день существует два подхода к определению драматургического текста – классический и современный.

Согласно классическому подходу для обозначения понятия «драматургический текст» используют определение пьесы, и, наоборот, «пьесой называют драматургическое произведение, предназначенное для исполнения на сцене...» [Театральная энциклопедия, 1961, с. 2957]. Вследствие чего мы можем сделать вывод, что данные понятия синонимичны друг другу.

Тем не менее, в современном мире из-за необходимости соблюдать строгие каноны написания и постановки пьесы многие драматурги отходят от классического понятия драматургического текста, которое синонимично определению пьесы. Сегодня пьесой называют только классические произведения, написанные для постановки на сцене. Для названий современных драматургических текстов используют такие понятия как «...драматический монтаж, новая редакция, поэма драматическая...» [Пави, 1991, с. 268].

Так как предметом нашего рассмотрения является ставшая уже классическим произведением пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад», мы посчитали целесообразным придерживаться традиционного понятия «драматургического текста», которое идентично понятию «пьеса».

Таким образом, исходя из ранее изложенного можно заключить, что драматургический текст является сложным произведением, представляющим

собой письменную модель устной речи, которая характеризуется наличием диалога, конфликта и драматической ситуации.

Изучив работы театроведов, нами было выявлено, что драматургический текст представляет собой симбиоз художественного и разговорного текста, обладающего такой отличительной особенностью как способ донесения сообщения (в устной форме со сцены до зрителя). Данная функция появилась из-за постоянной связи слова со сценой, где оно сопровождается мимикой- жестом- поступком, что привело к созданию особых черт драматургической композиции и закономерному использованию определенных признаков словесного материала.

Так В. Б. Шкловский считал, что драматургический язык выше любого другого, так как он предполагает довольно точное значение каждого понятия, он более разработан, чем другие языки. Слово в драматургии представляет собой выражение чувств и мыслей, оно является мостом, между сценическим персонажем и воспринимающим его читателем/зрителем [Шкловский, 1928, с. 62]. Слова персонажей – это особые слова, они содержат в себе больше практического, чем эстетического значения, которое ведет персонажа к заданной цели, определяемой действием спектакля. Главная особенность драматургического слова заключается в том, что «...при сценическом воплощении словесный текст полностью исчезает как литературное явление, превращаясь из языковой структуры в структуру сценическую...» [Поляков, 1980, с.15].

В ходе изучения научной литературы нами было выявлено, что драматургический текст может быть представлен четырьмя основными жанрами: комедия, трагедия, трагикомедия и драма. В зависимости от жанра (вида¹), функции текста и сообщение, которое хочет донести автор, могут отличаться.

Так, одним из основных драматургических жанров принято считать

¹Многие ученые в области театрального искусства (Б.В. Томашевский, П. Пави, Э. Бэнтли, Н.Д. Тамарченко, В.Е. Хализев) не выделяют разницы между понятиями «жанр» и «вид» театрального текста.

комедию. По определению П. Пави, комедия, как и любой из выше перечисленных драматургических жанров, как правило, создается на основе пьесы [Пави, 1991, с. 146]. В свою очередь Э.Я. Фесенко утверждает, что комедия является видом драматургического текста, в котором ситуации и действия представлены в смешных формах и проникнуты комическим [Фесенко, 2008, с. 226].

На основе работ И.Н. Чистюхина (2002), П. Пави (1991), Н.А. Никоновой (2013) нами был сделан вывод, что главная отличительная черта комедии – отражение «прозаических» моментов в жизни людей. Кроме того, в ней происходит совершенно явное разделение на зрителя и персонажа, герои и события комедии гротескны.

В своих работах И.Н. Чистюхин указывает на три основных критерия, которые определяют комедию:

1. Персонажи (люди скромного положения);
2. Счастливая развязка;
3. Главная цель – вызвать смех у публики [Чистюхин, 2002, с. 112].

Жанровые разновидности комедии разнообразны и во многом зависят от содержания. Так, принято разделять комедии на сатирические (*«Ревизор»*, *«Недоросль»*) и высокие (*«Горе от ума»*) [Театральная энциклопедия, 1961, с.1894]. Действие высоких комедий не содержит смешных ситуаций, главная задача является общественно-воспитательной, она раскрывает важные социальные и нравственные идеи. Сатирические комедии, в свою очередь, основаны на фарсовых положениях, в них представлен не резкий сарказм и сатира, а добродушный юмор.

По типу сюжетов принято различать комедии:

- Бытовые (*Н.В. Гоголь «Женитба»*);
- Романтические (*А. Арбузова «Старомодная комедия»*);
- Сказочно-символические (*У. Шекспир «Двенадцатая ночь»*) [Там же, с. 1893].

Комедия сочетает в себе юмор, сатиру и иронию. Главная идея юмора –

представление каждого действия или высказывания персонажа со смешной стороны. Ирония является тонкой формой насмешки. А сатира должна подчеркнуть типичные для определенного общества нелепые и смешные черты при помощи использования гротеска. Обычно комедия включает в разной степени все три выше перечисленные грани комического [Там же, с. 1896].

Комедии свойственно преодолевать все тяготы жизни, но это происходит при помощи смеха. Тем не менее, Г.Э. Лессинг указывает на то, что в конечном итоге комедия должна настроиться на серьезный лад, она должна нападать на те пороки, которые можно исправить смехом, а не насмешкой [Лессинг, 1980, с. 531].

Таким образом, комедия показана как возможность появления некоего мира, если представленные пороки не будут исправлены.

Самым старым видом драматургического текста является трагедия. В театральной энциклопедии дается следующее определение трагедии: «...драматургическое произведение, изображающее печальные и мрачные события, в основе которых лежат конфликты непримиримых сил, с неизбежностью ведущие к гибели героя...» [Театральная энциклопедия, 1961, с. 3721].

Основываясь на работах Н.Я Берковского (2002), Ю.М. Лотмана (1970), В.Е. Хализева (2014), Н.И Надеждина (1972), В.И. Тюпа (2010) можно утверждать, что основное действие в трагедии заключается в решении вопросов, от которых зависит судьба человека. Главная задача трагедии – заставить зрителя/читателя чувствовать приближение трагической развязки, вызывая при этом сострадание к персонажам. Основная цель заключается в том, чтобы подчеркнуть трагичность происходящего, которая в конце будет преодолена (*А.Н. Островский «Гроза», У. Шекспир «Ромео и Джульетта», Эсхил «Прикованный Прометей»*).

Согласно П. Пави для любой трагедии характерно наличие следующих существенных элементов:

- Катарсис – очищение страстей при помощи страха и страдания;
- Гамартия – поступок героя, ведущий его к неизбежной гибели;
- Гибрис – гордость и упорство героя, которые помогают сохранить свои убеждения, несмотря на возникающую опасность;
- Пафос – страдания героя, которые трагедия передает зрителям [Пави, 1991, с. 382].

Таким образом, трагическая история подражает человеческим поступкам, которые совершаются под давлением страданий, вплоть до момента осознания источника зла.

Слияние трагедии и комедии образовало новый вид драматургического текста, который носит название трагикомедии.

Т.В. Журчева считает, что трагикомедия является сложным жанром драматургии, который соединяет в себе трагические и комические черты (*У. Шекспир «Буря», «Зимняя сказка»*) [Журчева, 2001, с. 155].

В данном жанре трагедия и комедия нейтрализуют друг друга, комические черты могут быть представлены в серьезном свете, а особенности, присущие трагедии, сглаживаются за счет наличия смешного. Так, В.В. Фролов утверждает, что вопросы человеческого существования раскрываются с помощью использования резких контрастов, например, для описания серьезных и драматических событий может применяться гротеск, ирония, пародия или фарс [Фролов, 1979, с. 312].

Так, в своих работах И.Н. Чистюхин утверждает, что представленные в пьесах персонажи, характерны трагическому жанру, из комедии позаимствованы смех, мнимые трудности и счастливый исход произведения. Содержание, в свою очередь, должно объединить и то, и другое: оно должно быть правдоподобным, но не действительным, персонажи и их чувства должны развиваться по ходу произведения, опасный и драматический накал событий не должен заканчиваться смертью [Чистюхин, 2002, с. 114].

Согласно П. Пави (1991), И.Н. Чистюхину (2002), В.В. Флорову (1979) и Т.Г. Свербиловой (1990) можно заключить, что в течение долгого времени

трагикомедия формировалась как особый жанр, обладающий исключительными характеристиками:

- Персонажи относятся к низшим слоям аристократии;
- Язык персонажей (размышление о трагической сути вещей и событий происходит на фамиллярном языке за счет смешения трагедии и комедии);
- Драматическое действие не заканчивается трагедией (персонаж не умирает, а произведение имеет счастливый финал);
- Совмещение комических и серьезных происшествий.

Благодаря постоянному движению и непредсказуемости сюжета, который меняет ориентацию и настрой изложения, зритель/читатель остается в постоянном напряжении до конца драматургического произведения.

В ходе изучения научной литературы нами было выявлено, что описанные выше жанры появились еще в античные времена, но последний вид драматургического текста – драма – появился относительно недавно.

В театральной энциклопедии представлено следующее определение понятия «драма»: «Род литературного произведения в диалогической форме, предназначенный для сценического воплощения...» [Театральная энциклопедия, 1961, с. 1258].

Э.Я. Фесенко в своих работах указывает на то, что драма является самым сложным и исключительным видом драматургического текста, она сочетает в себе все вышеперечисленные жанры, в ней можно найти трагическое, комическое и даже мелодраматическое [Фесенко, 2008, с. 228].

Так, изучив работы П. Пави (1991), Д.А. Олицкой (2012), М.И. Михайлова (2015) и Г.А. Белая (1983), было выявлено, что в драме представлены события, отражающие напряженные моменты в жизни человека или целого общества. Источником драмы является социальная действительность, а именно – события, порождающие борьбу между людьми противоположных взглядов, характеров. Разнообразные конфликты, начиная с бытовых и заканчивая политическими, проявляются в драме через

столкновения между людьми, раскрывая их взгляды, желания и стремления. Тем не менее, конфликт происходит не только снаружи, но и внутри самих персонажей, заставляя их выявить свое отношение к волнующим духовным вопросам.

Как отмечает Н.Я. Берковский, в драме существует два основных приема развития сюжета: экстенсивный и интенсивный. При использовании экстенсивного приема наблюдаются частые повороты в положении героев, благодаря чему у произведения появляется динамика, а зритель/читатель остается в напряжении. При применении интенсивного приема больше времени посвящается описанию характера героев, их чувств и мыслей, за счет медленного протекания главного действия [Берковский, 2002, с. 364].

Действие в драме может быть представлено тремя основными способами:

1. изображение событий в хронологическом порядке (*драмы В. Шекспира, А.П. Чехова*);

2. изображение действия только в момент его приближения к развязке, предшествующие события раскрываются через рассказы персонажей (*«Эдипцарь» Софокла*);

3. прерывание основного действия изображением предшествующих событий (*«Мать» К. Чапека, «Время и семья Конвэй» Дж. Пристли*) [Театральная энциклопедия, 1961, с. 1265].

Таким образом, можно заключить, что драма является самым сложным драматургическим произведением, в нем представлен острый конфликт, в основе которого лежит столкновение персонажей с такими силами, принципами, традициями, которые противостоят им извне.

«Представленные жанры отличаются интенциональной направленностью на театрализацию...» [Левый, 1974, с. 178], за счет чего возникают определенные требования к переводу произведений, которые обусловлены отличием читательского от зрительского восприятия. Д.А. Олицкая считает, что именно эта разница выносит перевод

драматургического текста за рамки традиционного подхода, где не учитывается ситуация произнесения текста актером [Олицкая, 2012, с. 20].

По мнению Д.А. Олицкой (2012), П. Ньюмарка (1988), в драматургическом тексте переплетаются явления, характерные различным видам коммуникации, из-за чего возникает проблема адекватного подхода к переводу, так как он должен быть нацелен на вдумчивое восприятие текста (интерпретация различных лакун, игр слов, фигур речи и т.д.) и в то же время текст должен легко восприниматься на слух: здесь общение со зрителем является главной задачей, которая во многом достигается за счет трансформации оригинала.

Одним из первых, кто выделил перевод пьесы как отдельную проблему, можно считать чешского исследователя И. Левого. По его мнению, особого подхода к переводу драматургических текстов требуют следующие функциональные связи:

- с общей нормой разговорного языка (удобопроизносимость, сценичность языка);
- с читателем/зрителем (множество адресатов, целенаправленность реплики);
- в отношении говорящего (реплика раскрывает характер персонажа, и дает информацию о событиях, месте, предметах и т.д.) [Левый, 1974, с. 178].

В дополнение к выше сказанному, следует также отметить, что Д.А. Олицкая указывает на то, что драматургический перевод должен быть рассчитан и на чтение, и на постановку [Олицкая, 2010, с. 68].

Я. Ференчик в своих работах выделял следующие основные черты перевода драматургического текста:

- Характеры персонажей на бумаге и на сцене могут отличаться;
- Перевод драматургических произведений – многогранный и собирательный (переводчик может выбирать приемы, характерные различным жанрам);

– Отличия каждой новой постановки на сцене из-за различных существующих переводов и восприятия произведения режиссером. Разница может присутствовать даже в каждой новой постановке некоторого произведения одним и тем же режиссером;

– Некоторые части произведения должны быть переданы точно и дословно, в то время как другие части текста требуют творческого подхода переводчика² [Ferencik, 1970, p. 72].

Таким образом, можно заключить, что драматургический текст (пьеса) является художественным произведением, который предполагает активный процесс коммуникации между персонажами, зрителями/читателями, автором и постановщиком на сцене, и перевод которого требует особого подхода.

1.2 Композиционные особенности пьесы: переводческий аспект

Особенность драматургических текстов заключается в том, что они предназначены для сценического воплощения, где слово сопровождается мимикой, действием, жестом, и эта постоянная связь создает определенные требования к структуре пьесы, которая, согласно П. Пави, состоит из основного (речь персонажей) и второстепенного текста (ремарка) [Пави, 1991, с. 369].

В своих работах А.А. Полканова утверждает, что драматургический текст (пьеса) образуется за счет пересечения нескольких планов (персонаж – персонаж, актер – зритель, драматург – читатель, драматург – режиссер-постановщик и др.) каждый из которых вносит свой вклад в развитие персонажей и построения сюжета [Полканова, 2010, с. 71]. Разделение этих планов происходит за счет авторских ремарок и реплик персонажей, которые вносят вклад в развитие основного действия.

Основываясь на работах Е.С. Кубряковой и О.В. Александровой (2008), П. Пави (1991), И.Н. Чистюхина (2002), А.В. Зиньковской (2015) и Н.Н. Кириленко (2014) напрашивается вывод о том, что основной текст или

²Здесь и далее перевод выполнен мной – Аристовой А.

акт сценического высказывания осуществляется на двух уровнях: на уровне индивидуального дискурса персонажей (монолог) и всеохватывающего дискурса (диалог).

Монологом в театральном искусстве является пространное обращение одного героя к другому, к группе персонажей, к зрителю или размышления героя вслух, в моменты, когда он остается один [Театральная энциклопедия, 1961, с. 2490].

Главной задачей монолога является выражение внутреннего состояния персонажа, выявление противоречий его мировоззрения и сложности характера. Часто в монологе находит выражение кульминация действия, поэтому он обладает ярко выраженной экспрессией. «Контекст не меняется от начала и до конца монолога, в то время как смысловые сдвиги сведены к минимуму, чтобы придать высказыванию тематическое единство...» [Пави, 1991, с. 191].

Изучив работы С.С. Ковальчук (2007) и И.Г Кошевой (1983), нами было выявлено, что существует три вида монолога:

1. Монолог главного персонажа, произносимый в присутствии других действующих лиц;
2. Монолог, являющийся неожиданной реакцией персонажа на возникшую речевую ситуацию;
3. Классический монолог, который произносится персонажем в полном одиночестве на сцене.

Тем не менее, Г. Эверетт в своей работе выделил три основные черты, наличие которых присуще всем видам монолога:

- Главной задачей монолога является раскрытие взглядов, убеждений персонажа, в результате читатель/зритель может проникнуться симпатией к персонажу или же принять на себя роль слушающего героя, который остается безучастным к говорящему;
- Независимо от того, для кого произносится монолог для зрителя/других персонажей, главным слушателем становится «второе я» говорящего

персонажа;

- Любой монолог требует завершения сцены выводом, сделанным читателем/слушателем [Everett, URL].

Таким образом, отталкиваясь от работ С.С. Ковальчук (2007), Д.Б. Щеглова (2007), мы пришли к выводу, что монолог представляет собой сообщение, которое необходимо донести персонажу до зрителя, что создает эффект присутствия актера, и в тоже время в явной форме проявляется совокупность социальных связей. Зритель, в свою очередь, по ходу монолога осознает свою позицию в отношении театра и социума.

Следующим актом высказывания является диалог, который, согласно театральной энциклопедии, отличается обязательной действенностью и представляет собой основную форму драматургической речи [Театральная энциклопедия, 1961, с. 1201].

Основываясь на определениях, представленных в работах И.Н. Чистюхина (2002), П. Пави (1991), А.В. Зиньковской (2015) и С.А. Сухих (2004), определение диалога можно сформулировать следующим образом: это особое коммуникативное и структурно-грамматическое единое целое, которое представлено в виде обмена реплик между двумя или более персонажами.

Основными его функциями можно считать осуществление процесса коммуникации между персонажами и выражение основного конфликта, создание характеров персонажей, основных элементов пьесы. Так, согласно работам Г.Г. Хисамовой (2015), Н.Г. Кайгородовой (2005), Н.Н. Михайлова (2006) участники диалога стремятся перетянуть оппонентов на свою сторону, навязать им свое отношение к ситуации, свои мысли, чувства или заставить предпринять определенные поступки. Задачей каждого диалога является побуждение к действию, раскрытие внутреннего мира персонажей, их характеров.

Структура диалога состоит из взаимообусловленных реплик, которые последовательно сменяют друг друга, выявляя конфликтные отношения

персонажей. «Реплика – это факт ответа на предшествующий дискурс или немедленное парирование аргумента...» [Чистюхин, 2002, с. 39]. Реплика всегда имеет связь с последующим и предыдущим высказыванием, их целевая направленность становится понятной только по окончании диалога.

Та информация, которая заложена в диалогах, о событиях на сцене и за ее пределами, должна быть понятна зрителю, она передается открыто или косвенно при помощи иронии и неточности текста. «В целом между речевыми актами и внутри них должны вырабатываться и модулироваться ритмы, и каждая реплика должна обеспечивать интерес к себе, одновременно функционируя как элемент общей композиции, которая сама по себе может быть разнообразной...» [Зиньковская, 2008, с. 112].

Вслед за американским критиком и драматургом Е. Бентли мы выделяем следующие характеристики диалога в пьесе.

В своей книге “What Is Theatre?” Е. Бентли рассматривает красноречивость, как одну из отличительных черт диалога, которая проявляется в том, что уровень языка умышленно приподнят и возвышен по сравнению с тем, который используется в повседневной жизни. В пьесах это во многом проявляется за счет использования белого стиха, что придает диалогу большую выразительность [Bentley, 1964, p. 247].

Также, Е. Бентли указывает на то, что несмотря на избыточность диалогов во всех художественных произведениях, в пьесе они преобладают над ремарками и монологами. Действительность происходящего, сюжет, главный посыл выражаются именно через диалоги [Bentley, 2000, p. 324].

Начиная с 20 века, диалог приобрел еще одну новую черту – натурализм. Вследствие того, что материалом пьесы является устная речь, то в диалоге должна прослеживаться уловимая связь с разговорным языком повседневной жизни. По мнению А.В. Зиньковской в связи с тем, что диалоги в пьесах должны быть подчинены присутствию зрителя и требованиям презентации, то их язык должен быть похож на разговорную речь [Зиньковская, 2008, с. 112]. Таким образом, характер диалога должен быть

максимально приближен к разговорному языку повседневной жизни.

Изучив работы Н.В. Изотовой (2010), А.В. Зиньковской (2008) и Е. Бентли (1964), можно заключить, что диалог рассчитан на устное воспроизведение, он создается с учётом действий и стиля игры, а также интонационных, орфоэпических и фонетических моментов.

Но не только основной текст играет ключевое значение для раскрытия персонажей и происходящих событий. Вспомогательный текст выступает в качестве важного дополнения, завершая образ героев, прописанный в основном тексте.

В драматургии вспомогательный текст представлен в виде ремарки. Определения, представленные в оксфордском словаре и в словаре театральной энциклопедии, позволяют сделать вывод о том, что ремаркой является авторское примечание для читателя/зрителя, которое указывает на изменения в движениях, жестах, манере произношения героя, также ремарка содержит краткую характеристику обстановки действия, внешности персонажей. Стоит отметить, что ремарка выполняет не только вспомогательную функцию, она формирует самостоятельный текст, значение которого не сводится к объяснению психологии персонажей, описанию внешнего мира, окружающего героев.

И.Н. Чистюхин выделил следующие функции, которые исполняет ремарка в пьесе: комментирование; сообщение дополнительных условий; прояснение смысла; указание мест действия; указание время действия; раскрытие психологического состояния; указание на simultaneity [Чистюхин, 2002, с. 39].

Трудности при переводе пьес могут быть связаны с композиционными особенностями пьесы и ее частями. Так, при переводе основного и второстепенного текста стоит обратить внимание на рифму и ритм. И. Левый указывает, что при переводе пьес, написанных в стихотворной форме, важно сохранить отношение между мыслью и стихом. Так как рифмовка и стихотворный характер текста во многом помогают подчеркнуть передачу

ведущей роли между персонажами и разделить действия на отдельные части. Ритм в свою очередь может сделать речь более живой, энергичной или, наоборот, более вялой и размеренной [Левый, 1974, с. 200].

Одной из особенностей драматургического текста (пьесы) Д.А. Олицкая называет форму построения речи персонажей, которая помогает сформировать представление у читателя/зрителя о герое [Олицкая, 2012, с. 20]. Так, в речи персонажей низших слоев общества могут встречаться жаргон, варваризм, сленг, диалект, в то время как представители высших сословий будут разговаривать интеллигентно на литературном языке. Также используемая лексика должна раскрывать характер персонажа, его отношения с социумом.

В пьесе целые события могут разворачиваться вокруг слова и его скрытого смыслового оттенка. Так, при переводе ремарок следует особое внимание уделить смысловому оттенку, так как корректная интерпретация позволяет сформировать правильное представление о месте, персонаже и его поведении. В случае отклонения от оригинала может быть изменен смысл не только ремарки, но и всей сцены происходящего. В диалоге и монологе также можно проследить наличие смыслового оттенка, он проявляется в случаях, когда персонажи описывают других героев, место действия и происходящие события. И. Левый считает, что в таких случаях необходимо придерживаться максимальной точности при переводе [Левый, 1974, с. 213].

Важную роль при переводе играет сохранение целостности семантических связей. Например, высказывание персонажа может относиться не только к предметам на сцене, но и к создавшемуся драматическому положению. Д.А. Олицкая считает, что в таких случаях необходимо придерживаться дейктического перевода, сохраняющего причины определенного поведения актера согласно оригиналу [Олицкая, 2012, с. 21]. При переводе необходимо учитывать многогранность реплик, так как «...из-за большого количества адресатов, одна фраза может иметь сразу несколько семантических связей...» [Newmark 1988, p. 58].

1.3 Лингвистические особенности пьесы: переводческий аспект

Особого внимания заслуживают лингвистические особенности перевода пьес, так как основная информация заложена не в самом тексте, а в подтексте. И.Н. Чистюхин считает, что под подтекстом пьесы понимается то, что в тексте не сказано, но проистекает из актерской игры [Чистюхин, 2002, с. 43]. В этом случае каждое слово, жест, движение имеет свое значение, и перед переводчиком стоит задача передать каждое слово/предложение так, чтобы скрытое значение в конкретной игре актера было понятно читателю/зрителю. Таким образом, можно заключить, что лингвистическая составляющая перевода таких текстов тесно переплетается с экстралингвистической, что позволяет назвать такой текст креолизованным.

Так как в первую очередь драматургический текст предназначен для постановки на сцене – то есть должен легко восприниматься на слух – на фонетическом уровне он должен обладать такими чертами как удобопроизносимость и удобопонятность речи.

И. Левый (1974) и П. Ньюмарк (1988) указывают на то, что легкость произношения текста достигается за счет использования простых или сложносочиненных предложений, так как наличие подчинительных связей и различных оборотов, усложняет речь не только для понимания, но и для произношения. В то время, как Д. А. Олицкая (2012), Е. Бентли (1964) и П. Пави (1991) считают, что такой перевод приводит к упрощению и текста и подтекста.

Кроме удобопроизносимости пьесы следует упомянуть о такой ее характеристике, как удобопонятность. Так как драматургический текст (пьеса) предназначен для постановки на сцене, то переводчик должен учитывать акустические особенности. Существует много факторов, которые могут помешать восприятию текста: внимание зрителя не всегда сосредоточено на пьесе, само помещение, в котором ставится пьеса, может исказить звук и т.д. В таких случаях, чтобы сообщение все же было донесено до зрителя, переводчику следует использовать различные приемы передачи текста,

которые способствуют облегченному звуковому восприятию текста. Одним из таких приемов, согласно И. Левому, можно считать использование широко распространенных словосочетаний (известных) [Левый, 1974, с. 186]. Они помогают зрителю легче воспринимать текст и быстрее улавливать основную мысль сообщения. Переводить следует не высказывания, а контекст и ситуацию, только так зритель получит ту информацию, которую автор хотел до него донести.

Кроме удобопроизносимости и удобопонятности текста важную роль играют и семантические связи пьесы. Переводчикам следует уделить особое внимание их изучению и переводу, так как в отличие от художественного текста и живой речи в пьесе каждая реплика помимо отношения к объекту имеет несколько семантических связей. В таких случаях согласно К. Уиндлу (2011), Д. Броди и Е. Коулу (2017) переводчик должен передать реплики так, чтобы их можно было интерпретировать в нескольких вариантах, но при этом все семантические связи должны быть сохранены. Например, И. Левый в своей работе «Искусство перевода» приводит следующий пример наличия нескольких семантических связей – в произведении У. Шекспира «Гамлет» во время разговора Гамлета с Офелией, он произносит следующую фразу *«Женатые, все, кроме одного, пусть живут»*, данная фраза относится не только к участникам диалога, но и к другим персонажам, которых подразумевает контекст [Левый, 1974, с. 191].

Несмотря на все разнообразие пьес, П. Ньюмарк в своих работах выделил следующие черты, которые присуще каждой пьесе:

- Повествование: пьеса – это не прекращаемое действие, поэтому акцент при ее построении делается на глаголах, их преобладание в тексте создает динамичную последовательность событий;
- Описание: изображая героев, события, предметы внимание уделяется прилагательным, наречию и глаголам-связкам;
- Дискуссия: доминирование абстрактных существительных, глаголов, выражающих мыслительный процесс, словам-связкам;

- Диалог: особое внимание уделяется разговорным словам или выражениям, а также фатичности речи [Newmark, 1988, p. 13].

Стоит отдельно упомянуть особенности строения диалогов в пьесе. Согласно П. Ньюмарку (1988) и К. Уиндлу (2011), основным связующим звеном в диалоге выступает вопрос, он может быть выражен в форме команды, просьбы, приглашения. Постановка вопроса и его форма будет зависеть от социального класса, возраста, пола персонажей, а также связей, которые существуют между ними. Так, в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» на примере диалога между образованной женщиной и цветочницей достаточно всего двух вопросов, чтобы увидеть разницу в социальном статусе: *“How do you know that my son’s name is Freddy, pray?”* – *“Ow, eez ye-oon san, is e?”* [Левый, 1974, с. 196]. В виде связок реплик могут выступать слова, сигнализирующие о завершении фразы (*right, well, good, fine*), а такие слова-паразиты как *“isn’t it”, “see”, “you know”* и т.д. обозначают завершение какой-либо темы и начало обсуждения новой.

При переводе пьесы также необходимо помнить об основных различиях между монологом и диалогом. В монологе практически отсутствует пунктуация, он расплывчат, а семантические паузы в нем заполнены жестами и паралингвистическими компонентами. Например, монолог Фирса в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» *«...Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (Бормочет что-то, чего, понять нельзя.) Жизнь-то прошла, словно и не жил. (Ложится.)...»* [Чехов, 1995, с. 34].

Пунктуация является неотъемлемой частью текста, она указывает на взаимосвязь между предложениями и ремарками. Тем не менее, переводчики часто упускают ее из виду. В связи с этим П. Ньюмарк (1988), К. Уиндл (2011), Д. Броди и Е. Коул (2017) в своих работах указывают, что такое пренебрежение может привести к различным искажениям текста, так как одинаковые знаки препинания могут подразумевать разный смысл в языках. Например, во французском и русском языках многоточие используется для обозначения паузы, в то время как в английском языке оно указывает на

опущение какой-то части текста. Во французском, итальянском и русском языках, например, более распространено использование точки с запятой при перечислении событий, в то время как в английском языке в таких случаях предпочтительнее использование точек («...к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал...» - “...upon the bright ideals of justice and the good. Your silent summons to fruitful work has never slackened...”). В таких случаях переводчику следует, опираясь на принятые в языке перевода правила, решить какие знаки препинания необходимо использовать. Переводчик, по мнению выше указанных исследователей, может совсем избавиться от знаков препинания, но в таком случае, текст может получиться излишне гладким и безэмоциональным. Но если переводчик предпочтет заменить знаки препинания на слова, то это может упростить понимание текста. Например, если заменить двоеточие на вводные конструкции (*а именно, который включает*), то фраза станет более простой и понятной для слушателя. Также согласно К. Уиндлу переводчику следует быть аккуратным, так как не все знаки препинания возможно заменить. Так, например, восклицательный знак часто используется, когда персонаж не способен передать свои эмоции словами или при излишней эмоциональности [Windle, 2011, p.155].

Следующей лингвистической доминантой перевода пьесы является строение предложений, что заставляет нас рассмотреть этот аспект особенно.

Так согласно П. Ньюмарку нарастание напряжение и кульминация драматургического текста достигаются при помощи построения предложения от отрицания к принятию, используя данный прием, создается контраст между вспыльчивостью и спокойствием [Newmark, 1988, p. 63].

Кроме этого, стоит отметить, что в английском языке в отличие от других языков редко используются риторические вопросы. П. Ньюмарк (1988) рекомендует в таком случае преобразовывать риторический вопрос в утверждение, так как чаще всего такие вопросы обобщают все до этого сказанное или указывают на начало новой темы разговора [Там же, 1998,

р. 63].

Основываясь на научных работах по изучаемой теме (Ю. Найда (2001), Г. Тури (1995), К. Уиндл (2011), П. Ньюмарк (1988), Д. Броди и Э. Коул (2017) и др.), мы выяснили, что в первую очередь при переводе предложений необходимо выявить какую функцию они выполняют. Так предложение может выступать в роли противопоставления, дополнения, примера, оно может содержать более подробное описание, оговорки или запоздалые мысли и т.д. Для определения функции предложения переводчику необходимо провести предварительный анализ, в частности слов-связок, которые сплетают предложения в единый текст.

Согласно К. Уиндлу очень часто переводчикам сложно определить функцию предложения и его цель, в таком случае они выносят эту цель в начало, а все, что вело к ее раскрытию в конец. В результате предложение теряет смысл и из утверждения превращается в команду, вопрос или пожелание [Windle, 2011, p.159].

Тем не менее, главной проблемой для перевода остается лексика текста пьесы. Несмотря на все ее богатство и многообразие, в силу ограниченности данной работы по объему, были выявлены основные трудности, которые могут возникнуть при переводе. Основываясь на работах П. Ньюмарка (1988), И. Левого (1974), Д. Броди и Э. Коула (2017), такие проблемы связаны с реалиями, фразеологизмами, окказионализмами, архаизмами, диалектизмами.

Как показывает анализ многочисленных работ (О.С. Ахманова (1969), Г.Д. Томахин (1988), Ф.М. Турсунов (2015) и др.), реалии представляют собой слова и словосочетания, которые называют объекты, предметы, явления, свойственные культуре и истории определенного народа. Они могут проявляться в грамматике (род неодушевленных предметов), форме обращения (форма вежливого обращения «Вы») и лексике (*самовар*, *колхоз*). Вследствие того, что реалии выражают национальный или временной колорит, который не имеет аналогов в иных языках, для представителей другой культуры реалии малознакомы или совсем неизвестны.

Такие ученые как С.И. Влахов и В.С. Флорин (1980), Н.А. Фененко (2014), Н.Ю. Рудкова (2008) и др. выделяют следующие основные виды реалий: этнографические, географические, общественно-политические, ономастические и реалии религии и культуры.

В своей работе Ф.М. Турсунов отмечает следующие свойственные реалиям особенности:

1. Реалии представляют собой особый и отдельный разряд безэквивалентной лексики.
2. Реалии отличаются своей гибкостью: они могут одновременно относиться к разным лексическим категориям и сохранять свой статус.
3. Реалии выражают коннотативные значения.
4. Отличительная черта реалий – это то, что в них содержится национально-культурная окраска [Турсунов, 2015, с. 166].

В переводческой практике реалии передаются по-разному в зависимости от разных определяющих это факторов – жанр текста, в котором встречается реалия, вид перевода, переводческое задание и прочее. Среди основных приемов передачи реалий в отечественной научной литературе (Г.Д. Томахин, (1988), Ф.М. Турсунов, (2015), С.И. Влахов и В.С. Флорин (1980), А.А. Реформатский (1996) и др.) принято выделять транскрипцию и транслитерацию, калькирование, разъяснительный, трансформационный, гипо-гиперонимический перевод и уподобление.

Ю. Ю. Шабанова и Ю. В. Привалова традиционно раскрывают понятие транслитерация, как способ передачи звучания иноязычного слова буквами русского языка (в случае перевода на русский язык). Транскрипцией они называют передачу звуковой формы слова. Чаще всего такие приемы используются при передаче иноязычных имен собственных, географических названий, названий газет, журналов и так далее. Например, «*Home Credit & Finance Bank*» – «*Хоум Кредит энд Финанс Банк*» [Привалова, Шабанова, 2012, с. 169].

Следующим, часто используемым способом перевода реалий является

калькирование, которому В. Н. Комиссаров дает следующее определение: «Способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) их лексическими соответствиями в языке перевода» [Комиссаров, 1990, с. 211]. В этом случае переводятся составляющие элементы слова или словосочетания, а затем объединяют в единое целое: *International Monetary Fund* = *Международный валютный фонд* [Комиссаров, 2002, с. 160]. Ассимиляция кальки является сложным явлением, так как даже если калька получит широкое распространение в языке перевода, соответствующий ей денотат представителями другой культуры будет восприниматься как «экзотизм».

Другой способ передачи реалий называется описательным переводом. Н. Ю. Рудакова утверждает, что наиболее точно раскрыть и передать реалию, сохранив при этом национальный колорит, можно используя данный вид перевода. Например, «*комсомолка – a member of the Komsomol, a Komsomol girl*» [Рудакова, 2008, с. 67].

К. А. Гудий считает, что контекстуальным аналогом является замена реалии языка источника словом языка перевода, которое для данного контекста является наиболее подходящим [Гудий, 2012, с. 183]. Например, «*верст шесть от крепости жил один мирной князь – about four miles from the fort, there lived a neutral prince*» [Рудакова, 2008, с. 69].

Не менее употребимым приемом перевода реалий является гипогиперонимический. По мнению Е.Б. Стеценко и Ю.В. Приваловой для такого способа перевода характерно установление отношения эквивалентности между словом оригинала, передающим видовое понятие-реалию, и словом в языке перевода, называющим соответствующее родовое понятие, или наоборот. Например, *нопаль* (вид кактуса) в переводе будет заменен на межъязыковой гипероним: *кактус* [Привалова, Стеценко, 2013, с. 81].

При переводе реалий необходимо учитывать, знакомы ли читателю вводимые слова-реалии или нет. В последнем случае переводчику

рекомендуется опираться на контекст или же искать иные средства, так как главная цель при переводе реалий – сохранение впечатления.

Следующей особенностью лингвистического характера при переводе пьесы можно назвать фразеологизмы. Их наличие обусловлено художественным стилем текста, основу лексики которого составляет разговорная речь.

Как отмечают С.И. Влахов и В.С. Флорин, для достижения полноценного словарного перевода фразеологической единицы (ФЕ) зависят в основном от соотношений между единицами ИЯ (исходный язык) и ПЯ (язык перевода):

1) Фразеологизм, имеющий в языке перевода точное, не зависящее от контекста полноценное соответствие (смысловое значение + коннотация), переводится соответствующим эквивалентом.

2) Фразеологизм можно перевести на другой язык используя аналог, обычно с некоторыми отступлениями от полноценного перевода.

3) Фразеологизм не имеющий в другом языке ни эквивалентов, ни аналогов, а также непереволим в словарном порядке, передается иными, не фразеологическими средствами [Влахов, Флорин, 1980, с. 217].

Большинство ученых (Е.В. Шапелева, (2009), Д.Р. Джуманова (2011) и др.) в своих работах к нефразеологическому переводу относят:

– Лексический перевод. Строго лексический перевод применим, как правило, в тех случаях, когда данное понятие обозначено в одном языке фразеологизмом, а в другом – словом.

– Калькирование.

– Описательный перевод.

При выборе учитываются все показатели исходного фразеологизма, а также его стиль и колорит; иногда именно стилистическое несоответствие или наличие колорита не допускает в перевод, самую подходящую единицу.

В связи с тем, что пьеса обладает некоторыми свойствами художественного текста, то ей характерно наличие окказионализмов – «слова

или оборота, употребленного говорящим или пишущим «один раз», для данного случая» [Ахманова, 1969, с. 95]. В связи с тем, что окказионализмы являются сознательным творением автора, и их наличие в тексте продиктовано определенными целями высказывания, они несут в себе эмоционально-смысловую нагрузку. Согласно И.Р. Гальрепину основными функциями окказионализмов являются: характеристика объекта и выражение отношения автора к действительности [Гальрепин, 1958, с. 80].

В. С. Виноградов разделяет окказионализмы на две группы: потенциальные и индивидуально-авторские слова (элогизмы) [Виноградов, 2001, с. 123]. Потенциальные слова имеют сходство с уже существующими словами и образуются в процессе общения «на основе высокопродуктивных словообразовательных моделей» (*ракетообразный, бочковидный, грушеподобный*) [Там же, с. 123]. Элогизмы являются проявлением авторской индивидуальности, такие окказионализмы «создаются по малопродуктивным моделям языка» и обладают ярко выраженной экспрессией (широкошумные дубровы, звучно-мерные шаги, натяфтяфкать, душедрянствовать) [Там же, с. 123].

Как показывает анализ многочисленных научных работ (В.С. Виноградов (2001), В.Н. Комиссаров (2002), С.В. Брыкина и Д.А. Широкова (2012), Р.К. Дроздов (2012) и А.А. Хромых (2016)), к основным приемам перевода окказионализмов относят:

- Описательный перевод (*Voga – люди, которые постоянно читают журнал Vogue*);
- Транскрипция и транслитерация (*Voga – Вога*);
- Контекстуальная замена (название сериала “*Neverwhere*”, было переведено как «*Задверье*», так переводчику удалось создать в языке перевода окказионализм);
- Замена части речи (*super-relaxed – полностью расслабленный*);
- Калькирование (“*SpongeBob SquarePants*” – «*Губка Боб Квадратные Штаны*»).

Кроме особенностей перевода реалий, фразеологизмов и окказионализмов, как ранее уже было отмечено, трудности при переводе пьес могут вызывать и архаизмы.

Согласно В.С. Виноградову (2001) и Р.Б. Камаевой (2012) наличие в драматургическом тексте архаизмов может быть продиктовано желанием автора воссоздать колорит времени и места, придать речи персонажей более возвышенный и эмоциональный оттенок или сделать акцент на комичности ситуации. В дополнение к вышесказанному, перевод пьесы может осуществляться спустя некоторое время, когда те или иные слова вышли из употребления. Все это влияет на «...творческие цели переводчика и языковые особенности текста» [Виноградов, 2001, с. 138].

О.А. Ахманова определяет архаизмы как слово или выражение, вышедшее из употребления, вследствие чего его принято считать устаревшими [Ахманова, 1969, с. 56].

В связи с тем, что архаизмы не однородны, их принято разделять на следующие группы:

1. Исторические архаизмы – слова, исчезнувшие из употребления предметы (*армяк, секира, прялка*);
2. Стилистические архаизмы – общеизвестные слова, встречающиеся в художественных произведениях, которые являются синонимами других слов и используются для придания речи торжественного оттенка (*злато, град*);
3. Собственно архаизмы – устаревшие названия ныне существующих понятий (*гонитель, ваятель, непотребство*) [Виноградов, 2001, с. 141].

Согласно С. И. Влахову и В. С. Флорину (1980), И. Левому (1974), В.С. Виноградову (2001) и И.С. Алексеевой (2004) перевод архаизмов может быть синхронным (автор текста и переводчик живут в одной эпохе) и диахронным (автор и переводчик живут в разных эпохах). В первом случае переводчик быстро распознает слово и ищет соответствующий эквивалент в

языке перевода. Во втором случае, согласно И.С. Алексеевой, переводчику следует сделать акцент на том, что произведение принадлежит другой эпохе [Алексеева, 2004, с. 187]. Большинство ученых указывают, что в таком случае архаизмы следует передавать с помощью транскрипции, транслитерации или описательного перевода.

При изучении теоретического материала нами было выявлено, что если архаизмы автор может использовать для высокого слога, показывая высокий социальный статус героя, то диалект в драматургическом тексте (пьесе), напротив, раскрывает характер персонажа и его статус за счет нечеткого произношения, грамматических ошибок, небрежности и вульгарно-окрашенной речи.

П. Ньюмарк выделяет следующие функции диалекта в драматургическом тексте: а) показать, как используется сленг в языке; б) подчеркнуть разницу между социальными классами; в) продемонстрировать местные культурные особенности [Newmark, 1988, p. 195].

Перевод диалектов является сложной задачей. Так, А.В. Федоров указывает на то, что переводческой ошибкой считается воспроизведение территориальных диалектов исходного языка при помощи диалектов языка перевода. Такой перевод приведет к искажению реальности, месту действия, обстановке, национальности персонажей и автора [Федоров, 2002, с. 252]. В данном случае лучшим решением будет выбрать другой лексический прием, который позволит сохранить просторечие персонажа, грубость и фамильярность его речи.

О.Л. Сандлер отмечает, что чаще всего переводчики прибегают к использованию нейтральной лексики, жаргонизмов, вульгаризмов и сленга при передаче диалектной речи персонажей [Сандлер, 2013, с. 212]. Помимо этого, О.Л. Сандлер указывает, что основными приемами перевода диалектов можно считать нейтрализацию (передача шотландизма “*brar*” (англ. *brother*) с помощью нейтрального эквивалента «*брат*»), описательный перевод (комментарии для прояснения лингвистической ситуации), замена подходящим

аналогом [Там же, с. 212].

Так как в текстах перевода не могут быть отражены фонетические особенности диалекта, то использование подходящего аналога, относящегося к разряду нестандартной лексики, и неправильных грамматических конструкций, будет наилучшим переводческим решением.

Также следует отметить, ссылаясь при этом на исследования П. Ньюмарка, что на сегодняшний день в английском языке наблюдается тенденция к исчезновению диалектов из повседневной речи, следовательно, и их перевод становится все менее необходимым. Сейчас переводчики стремятся к использованию неологизмов в речи, а не диалектов. И при постановке пьесы на сцене достаточно будет указать лишь на небольшие отклонения в речи персонажей [Newmark, 1988, p. 195]. Например, в работе И. Левого был найден следующий пример перевода диалекта цветочницы в пьесе Б. Шоу «Пигмалион»: *“Wal, fewd dan y’de’-ooty bawmz a mather should, eed now battern to spawl a pore gel’s flahrzn than ran awy athaht pyin”* – «Нечего сказать, хорошо вы его воспитали...Разве это дело? Раскидал у бедной девушки все цветы и смылся, как миленький!» [Левый, 1974, с. 197].

Таким образом, можно сделать вывод, что перевод пьесы представляет собой кропотливое и длительное изучение материала. Переводчик должен брать во внимание разнообразные лингвистические (фонетические, синтаксические и лексические) особенности драматургического текста, учитывая, что он предназначен в первую очередь для постановки на сцене. Здесь важна точность и уместность каждой детали, так как зритель, в отличие от читателя, не сможет повторно вернуться к интересующему его фрагменту текста.

Каждая новая историческая эпоха диктует свои правила для народа, его культуры и языка. Эти изменения приводят к тому, что существующие версии переводов произведений могут оказаться непригодными и устаревшими. Факторы, обуславливающие появление новой переводной версии оригинального произведения, можно разделить на лингвистические и

экстралингвистические. Лингвистические факторы связаны с изменениями в самом языке, в соответствии с которыми необходимо адаптировать произведение. Экстралингвистические факторы включают в себя социальные или политические изменения в стране, которые влияют на требования к переводу произведений, или нежелание переводчика мириться с существующими переводами. Новый перевод произведения включает в себя требования как лингвистических, так и экстралингвистических изменений. Но в зависимости от того насколько сильны были эти изменения новый вариант перевода может не сильно отличаться от предшественника или же, напротив, представлять собой произведение, которое совершенно не похоже на предыдущие работы.

Чаще всего новый перевод произведения является всего лишь обновленным вариантом уже существующего, переводчик стремится подойти к тексту творчески, нежели с желанием радикально изменить содержание текста. Тем не менее, может случиться и так, что с момента последнего перевода произведения прошло значительное количество времени, за которое язык изменился так, что это привело к трансформации основной темы текста, в этом случае подобный перевод принято считать «вольным» [Newmark, 1988, p. 173].

Стоит также учесть, что каждый новый перевод является отражением эпохи, ее культурных, идеологических и политических ценностей. Поэтому, для успешного перевода необходимо изучить все уже существующие интерпретации того или иного произведения, чтобы понять, что переводчики считали важным и неизменным на протяжении всего времени, а что они подвергали изменению. Помимо этого, стоит принять во внимание, что голос переводчика не должен отодвигать автора на второй план, иначе это может привести к искажению оригинала, в противном случае получившейся перевод потеряется на фоне остальных. Так, при переводе необходимо соответствовать стилю автора и использовать лингвистические средства, которые будут подходить его манере изложения текста.

Так, Я. Ференчик утверждает, что время для художественных произведений проходит быстрее, поэтому он советует переводчику заглядывать вперед, думая о современных тенденциях и возможных изменениях в языке [Ferencik 1982, p.79]. Также при переводе может стать необходимо поменять имена персонажей, мест и иных топонимов, чтобы они соответствовали современным названиям и стандартам.

П. Ньюмарк также указывает на то, что если переводчик хочет, чтобы его работа была актуальной, а характеры персонажей живыми, то перевод произведения должен быть выполнен на современном литературном языке. Так, если с момента написания произведения прошло больше 500 лет, и оно написано на устаревшем языке, то и персонажи в переводе должны говорить на книжном устаревшем языке, но так, как если бы эти герои жили сегодня [Newmark 1988, p. 172]. Благодаря этому диалоги будут экспрессивными и драматичными, а у читателя/зрителя не возникнет проблем с пониманием текста.

Таким образом, можно заключить, что по-настоящему хороший перевод будет уместен везде, он будет интересен простому читателю, и его можно будет использовать даже для школьной постановки.

Выводы по первой главе

Драматургический текст (пьеса) представляет собой особый вид креолизованных текстов, предназначенных для постановки на сцене, где слово сопровождается действием/ мимикой/ жестом. Любая пьеса представлена в письменном варианте; она обладает такими особенностями художественного текста как насыщенность эстетической информацией, изобилие языковых средств, синтаксическая специфика. Тем не менее, пьеса предполагает устное ее воспроизведение на сцене, и наличие в ней одного лишь художественного текста сделало бы ее труднодоступной для восприятия на слух, наличие этого фактора обуславливает наличие черт разговорного стиля.

Драматургический текст появился еще в античные времена и с тех пор прошел долгий путь развития. На сегодняшний день существует четыре вида (жанра) драматургического текста: трагедия, комедия, трагикомедия и драма. Самым древним принято считать трагедию, а самым молодым – драму.

Несмотря на жанровое разнообразие драматургических текстов, они обладают единой структурой, которая включает в себя монолог, диалог (который состоит из реплик) и ремарку, перевод которых в целом и по отдельности может представлять собой определенную трудность для переводчика.

Кроме вышеописанных трудностей, другой проблемой для переводчика может стать акустические особенности. Симбиоз художественного и разговорного стиля также создает определенные трудности для перевода, связанные с синтаксисом и лексикой текста.

Однако даже если переводчик успешно справится со всеми трудностями это не гарантирует того, что его перевод будет единственным транслятом оригинального произведения в другой литературе/ культуре. Лингвистические и экстралингвистические факторы со временем делают любой перевод устаревшим и непригодным, и в то же время они обуславливают появление новых переводов оригинального произведения, которые являются отражением уже новой эпохи.

Глава II. Диахронические изменения в переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

2.1. Описание этапов исследования эмпирического материала

Для того чтобы достичь поставленной в настоящей работе цели – изучение особенностей переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на английский язык, выполненных в разные временные эпохи, и выявлении произошедших изменений в подходе к переводу – собственно исследовательскую часть настоящей работы мы выполнили, следуя ниже представленным этапам.

Во-первых, так как нашей целью является выявление изменений в подходе к переводу пьесы «Вишневый сад», с помощью диахронического анализа мы выбрали два официальных перевода, которые на сегодняшний день максимально далеки друг от друга. Первый перевод произведения, выполненный Дж. Уэстом, был опубликован в 1917 году, а последний перевод Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской датируется 2015 годом. Также еще одной причиной, по которой мы решили остановиться на данных транслятах произведения, является тот факт, что переводы были выполнены американцами, что позволит нам судить об изменениях в американском подходе к переводу пьесы «Вишневый сад».

Целью следующего этапа стало изучение содержания самого произведения «Вишневый сад», определение его жанровых, композиционных и лингвистических особенностей. Для этого мы осуществили стилистический, композиционный и лингвистический анализ драматургического текста. Основные результаты данного этапа представлены в пп. 2.2

Третьим этапом исследования стал сравнительный анализ переводов 1917 и 2015 годов, который позволил нам определить, изменился ли (и если да, то – как) подход к переводу пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» за последние сто лет, как это повлияло на содержание текста. Результаты наблюдения за отобранным эмпирическим материалом отражены в пп. 2.3.

В силу ограниченности работы по объему представлены лишь некоторые, наиболее типичные и показательные, примеры.

2.2. Композиционно-стилистические особенности пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

Пьесу «Вишневый сад» А.П. Чехов написал в 1904 году, в ней он повествует об уходящей дворянской эпохе. Все события вращаются вокруг вишневого сада, который и воплощает в себе эту эпоху.

В первом действии пьесы повествуется о том, что вишневый сад хотят продать с аукциона, и в связи с этим событием, вся семья съезжается в старое поместье. Во втором действии персонажи пытаются избежать грозящей их поместью участи, все члены семьи хотят сохранить поместье, но при этом отказываются от каких-либо решительных действий, в то же время яркий представитель нового времени – Лопахин – предлагает срубить вишневый сад и построить на его месте дачи. Третье действие начинается с бала – яркого события в жизни почти ушедшей эпохи, а заканчивается тем, что Лопахин покупает имение на аукционе. В финальном действии все персонажи прощаются друг с другом и поместьем.

Жанровая природа пьесы «Вишневый сад» всегда вызывала споры. Несмотря на то, что данное произведение трудно отнести к разряду комедий: присутствуют черты трагедии (все персонажи в пьесе одиноки и несчастны), драмы (субъективное недовольство человеческой жизнью), нет явно отрицательных и положительных героев, а сам конфликт остается неясным, сам А.П. Чехов причислял свое произведение к жанру комедии [Ежев, Чехов, 1951, с. 129]. Именно отсутствие конфликта, нежелание людей совершать какие-либо действия высмеивал А.П. Чехов в своем произведении. А.И. Ревякин также отмечал, что речи персонажей смешны и напыщенны, патетические монологи перетекают в фарс, а за легковесной грустью скрывается обычная для слабых и нервных людей слезливость [Ревякин, 1960, с. 23]. Все это позволяет отнести данное произведение к жанру комедии.

Согласно теоретическому материалу, мы пришли к выводу, что тип комедии «Вишневый сад» – сатирический, это обуславливается избытком фарсовых ситуаций (фокусы Шарлотты, промахи Епиханова, неуместные реплики Гаева, постоянные поиски галош Трофимовым и т.д.) и наличием добродушного юмора (торжественная клятва Гаева отстоять сад, а затем самоотверженный отказ от помощи Фирса, который должен был раздеть хозяина; Дуняша и Яша, которые пытаются походить на хозяев, Трофимов, попадающий в различные передраги и т.д.). По типу сюжета «Вишневый сад» можно отнести к бытовым комедиям, в пьесе отсутствуют конфликты, противостояния, столкновения идей, мнений, характеров, все это делает произведение максимально приближенным к повседневной жизни.

Структура произведения «Вишневый сад» соответствует композиционным правилам драматургических текстов. Пьеса как уже было отмечено, состоит из четырех актов, которые строятся за счет основного и вспомогательного текста. Несмотря на то, что текст строится на диалогах, мы считаем, что их можно отнести в разряд монологов. Создается видимость диалога, который на самом деле состоит из отдельных и ничем не связанных друг с другом высказываний и реплик разных персонажей.

Стоит также отметить место ремарок пьесе, им отведена особая роль, в первую очередь, они вырисовывают обстановку, внешний вид героев (*Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты; Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне*). Во вторую очередь, А.П. Чехов с их помощью раскрывает характер персонажей, а также создает комичность происходящего, например, Трофимов, который задыхаясь от негодования не может произнести ни слова, а потом пытается уйти, но не может. А.П. Чехов также с помощью ремарок напоминал зрителю/читателю, что даже сами персонажи пьесы не относятся ко всему серьезно, так на протяжении всей пьесы можно проследить ремарку (*все смеются*).

Следующим аспектом, который был рассмотрен, является язык пьесы,

при его изучении были отмечены следующие особенности, которые могут стать проблемой для их передачи на английский язык: грамматическая конструкция предложений (*Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь?*), синтаксические особенности русского языка (*В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад*), мелодичность речи, авторские слова и словосочетания (*дитюся, пропадай моя телега все четыре колеса, двадцать два несчастья, чистюлька*) и языковые единицы, существующие только в русской культуре (*кулак, десятина, шаровары, со свиным рылом в калашный ряд*).

Но особенной сложностью, мы считаем, является речь персонажей, которая отличается необыкновенной объемностью. У А.П. Чехова нет пустых, лишних, банальных слов. Каждое его слово предельно насыщено и действенно. Более того, каждое слово раскрывает характер персонажа, например, противоречивая сущность Раневской – ее искренность, манерность, излишняя впечатлительность, чувствительность – сказывается в ее любви использовать уменьшительно-ласкательные суффиксы (*голубчик, мужичок, стульчик, шкафчик*), лирические, эстетизированные эпитеты (*ненаглядная дитюся, милая моя, прекрасная комната, изумительный сад*). Использование просторечий Лопахиным – богатым купцом – раскрывает его крестьянское происхождение (*экий, ежели, об эту пору*), а использование тех же слов помещиком Пищиком выдает в нем человека провинциального и невежественного (*небось, ан глядь*). Желание Яши и Дуняши подражать господам проявляется в грубых речевых ошибках (*дыхание перехватило*) и в смешении книжности и просторечий (*Я такого мнения, Ермолай Алексеич: народ добрый, но мало понимает*). О нерусском происхождении немецкой гувернантки Шарлотты можно понять не только из ее имени, но и из грамматических ошибок при построении предложений (*Вы, сударыня, мне тоже очень понравился; А я прыгала salto mortale и разные штучки*). Внутренняя неорганизованность большинства персонажей (Гаев, Епиходов, Раневская, Пищик, Фирс) проявляется в несобранности и несвязности их

речи (*Ну, детки, бай-бай... Подробности завтра, а теперь идите спать. Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время; Человек, надо правду сказать... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит*).

Таким образом, у А.П. Чехова каждое слово и движение имеет огромный смысл для раскрытия персонажей и самого действия.

2.3. Особенности переводов 1917 и 2015 годов в диахроническом аспекте

Смена исторических эпох влияет не только на культуру, социальное и политическое устройство страны, но и на язык. Это в свою очередь, приводит к тому, что меняется подход к его переводу, в результате которого существующие переводы становятся устаревшими и непригодными для использования. Главной целью данной работы является выявление того, какие изменения произошли в походе к переводу пьес, на примере произведения А.П. Чехова «Вишневый Сад» за последние сто лет, для этого мы сравним первый и последний официальный перевод произведения.

Первый перевод произведения на английский язык был выполнен американским историком и переводчиком Дж. Уэстом в 1917 году. Помимо «Вишневого сада», Дж. Уэст также осуществлял переводы таких произведений А.П. Чехова как «Три сестры», «Женитьба», «На большой дороге» и т.д. Из этого мы можем сделать вывод, что Дж. Уэст знаком не только с русским языком, культурой и традициями России, но и имеет представление о творчестве А.П. Чехова, его авторском своеобразии.

Последний перевод произведения А.П. Чехова «Вишневый сад» был осуществлен в 2015 году драматургом Р. Нельсоном и переводчиками Р. Певаром и Л. Волохонской. Так как драматург учувствовал в процессе адаптации пьесы [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 12], мы будем считать, что данный вариант перевода «Вишневого сада» предназначен исключительно для постановки на сцене.

В данной работе мы рассмотрим переводы 1917 и 2015 годов с

композиционной и лингвистической стороны.

При изучении структуры переводов 1917 и 2015 годов была отмечена следующая диахроническая особенность. Было выявлено, что Дж. Уэст строго придерживался прядка событий оригинального произведения, в то время как в переводе 2015 года Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская отступают от четкой последовательности действий пьесы «Вишневый сад», порядок событий не всегда совпадает с оригиналом, а некоторые сцены совсем опущены. Например, в оригинале второе действие пьесы начинается с разговора между Шарлоттой, Яшей и Дуняшей, в переводе 2015 года эта часть отсутствует. Также было отмечено, что в тексте перевода появились действия, которые изначально отсутствовали в оригинале, например, когда Варя просит Шарлотту присмотреть за Аней или цитирование стихотворения А.К. Толстого «Грешница». Так как одним из переводчиков данного произведения является сам постановщик – Р. Нельсон – мы предполагаем, что изменение структуры пьесы при переводе может быть связано с его требованиями. Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день перевод больше ориентирован не для чтения, а для постановки на сцене, так как в соответствии с пожеланиями постановщика, меняется текст оригинального произведения.

Еще одной отличительной особенностью в структурном оформлении пьесы было то, что у Дж. Уэста после самого произведения есть примечания, в которых указаны русские единицы измерения и то, как они соотносятся с английскими единицами измерения (dessiatin: 2.7 acres) [West, 2014, P. 46]. В переводе 2015 года такое приложение отсутствует. Данное различие в переводах Дж. Уэста и Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской, мы предполагаем, также указывает на то, что перевод 2015 года ориентирован на зрителя, а 1917 – на читателя. В первом случае переводчики заменяли русские единицы измерения на английские в самом тексте произведения, чтобы в дальнейшем у зрителя не возникло проблем с пониманием текста. Дж. Уэст использовал прием транслитерации для передачи данных единиц,

эквивалент которым читатель сможет найти в приложении и у него не возникнет когнитивного диссонанса.

Обобщая все вышеперечисленное, можно заключить, что на сегодняшний день перевод произведений, предназначенных для постановки на сцене, ориентируется на требования постановщика и легкость понимания текста на слух, в то время как перевод начала 20 века был предназначен для чтения.

Также на композиционном уровне были отмечены изменения в оформлении ремарок. За последние сто лет в русской литературе оформление ремарок осталось прежним, они обозначаются круглыми скобками (Тушит свечу) [Чехов, 1995, с. 1]. В то время как в английской литературе произошли изменения. Так, отличительной чертой оформления пьес является то, что ремарки выделялись при помощи квадратных скобок, что можно проследить в переводе «Вишневого сада» Дж. Уэстом в 1917 году: "...[Blows out candle]..." [West, 2014, P. 3]. Однако в современном переводе обозначение ремарок происходит при помощи круглых скобок: "... Blows out the candle..." [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 23]. На сегодняшний день процесс написания, обработки и перевода драматургических текстов осуществляется в специальных компьютерных программах (Celtx, Fade in, Sophocles, Dramatical Pro, Page 2 stage и т.д.), созданных для упрощения работы по созданию произведений. Изучив некоторые из них (Celtx, Sophocles, Page 2 stage), мы пришли к выводу, что изменение в оформлении ремарок связано с данными программами, которые автоматически используют круглые скобки для обозначения ремарок. Например, в программе Celtx представлен список команд, которые можно выбрать, нажав определенные клавиши. Так, необходимо нажать Ctrl+1, если пишущий хочет выделить заголовок сцены, а для обозначения ремарок применяется команда Ctrl+5.

Кроме композиционного уровня при изучении и сравнении двух переводов были найдены диахронические особенности и на лингвистическом уровне.

В первую очередь было отмечено орфографическое отличие, при написании слов, обозначающих временные рамки. Для их написания Дж. Уэст использовал дефис, в переводе 2015 года дефис в данных словах отсутствует.

Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>To-morrow morning</i> [West, 2014, P. 2]	<i>Tomorrow morning</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 8]
<i>I remember it like to-day</i> [West, 2014, P. 10]	<i>I remember it like today</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 23]

Согласно данным, представленным в British National Corpus, дефис активно использовался при написании данных слов до середины 20 века, однако начиная с конца 50-х годов, отмечается тенденция к его опущению [corpus.byu.edu, URL]. Из этого следует, что на сегодняшний день слова, обозначающие временные рамки, пишутся слитно.

Следующая особенность пьесы была найдена на фонетическом уровне. У А.П. Чехова каждое слово имеет важное значение, оно может раскрывать характер персонажа, причину его поступков и желаний, но не только при помощи языка писатель раскрывает персонажей и происходящие события, но и при помощи фонетики. Например, речь многих персонажей в тексте обрывиста и не связана, что говорит о душевном разладе персонажей, их неопределенности, это можно проследить в репликах Пищика: «*Почему в город? То-то я гляжу на мебель... чемоданы... Ну, ничего... Величайшего ума люди... эти англичане*» [Чехов, 1995, с. 30], Гаева: «*Ну, детки, бай-бай... Подробности завтра, а теперь идите спать. Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время...*» [Там же, с. 10] и других персонажей. Но такие герои как Лопахин и Аня отличаются особой благозвучностью речи, согласно А.И. Ревякину, таким образом А.П. Чехов хотел подчеркнуть

внутреннюю гармонию этих персонажей, их особую доброту и мягкосердечие [Ревякин, 1960, с. 25].

Например, А.И. Ревякин отмечает, что речь Ани приобретает ямбический размер: «*Но все же я покойна. Спасибо дяде*» [Чехов, 1995, с. 11], в некоторых местах можно проследить даже рифму: «*Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озябла очень*» [Там же, с. 3]. Ее речь можно поделить на ритмичные доли: «*Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик*» [Там же, с. 4]. Еще одной характерной чертой Ани является необычная расстановка слов в предложениях: «*Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство*» [Там же, с. 3], [Ревякин, 1960, с. 26]. Однако данная особенность речи Ани не была учтена ни Дж. Уэстом в 1917, ни Р. Нельсоном, Р. Певаром и Л. Волохонской. В результате предложения на английском языке потеряли всю ту мелодичность, которую вложил в них А.П. Чехов.

Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>But I'm calm now; thanks to uncle.</i> [West, 2014, P. 12]	<i>But all the same I'm at peace. Thanks to uncle.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 30]
<i>I didn't get any sleep for four nights on the journey... I'm awfully cold.</i> [West, 2014, P. 3]	<i>I didn't sleep all the way, I was worn out with worry.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 8]
<i>Father died six years ago, and a month later my brother Grisha was drowned in the river – such a dear little boy of seven.</i> [West, 2014, P. 5]	<i>Father died six years ago. A month later my brother Grisha drowned in the river—a seven-year-old boy.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 12]
<i>I didn't sleep the whole journey, I was</i>	<i>I didn't sleep all the way, I was worn</i>

<i>so bothered.</i> [West, 2014, P. 3]	<i>out with worry.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 8]
---	--

Другой пример – это речь Лопахина, которая также обладает ритмом и мелодией («*Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось*» [Чехов, с. 26]; «*...и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным*» [Там же, с. 6]). У А.П. Чехова каждое слово, каждый жест несет в себе значение, и такая манера речи Лопахина указывает на то, что он сложный, противоречивый и мягкий человек. Тем не менее, при переводе 1917 и 2015 года эта звуковая особенность не была передана.

Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Wait, ladies and gentlemen, please, my head's going round, I can't talk.</i> [West, 2014, P. 26]	<i>Wait, ladies and gentlemen, please, my head's in a fog, I can't speak.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 75]
<i>"...and then your cherry orchard will be happy, rich, splendid.</i> [West, 2014, P. 9]	<i>...and then your cherry orchard will become happy, rich.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 18]

Также стоит отметить ритмико-мелодичную речь Раневской, которая, как считает А.И. Ревякин проявляется за счет трехчленных сочетаний и тяготеет к форме градации, то есть приобретает эмоционально-смысловое нарастание («*О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!*» [Чехов, 1995, с. 33], «*Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай*» [Там же, с. 33]) [Ревякин, 1960, с. 27]. Данная особенность речи была сохранена и в переводе Дж. Уэста, и в переводе Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской.

Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
----------------------------	---

<i>My dear, my gentle, beautiful orchard.</i> [West, 2014, P. 43]	<i>Oh, my dear, my tender, my beautiful orchard.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 96]
<i>My life, my youth, my happiness, good-bye.</i> [West, 2014, P. 43]	<i>My life, my youth, my happiness, good-bye.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 96]

Из вышеописанных примеров следует, что Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская не смогли полностью справиться с фонетической стороной пьесы. Опустив при переводе ритм, мелодию и рифму, два самых своеобразных персонажа утратили часть своей индивидуальности, которую хотел показать А.П. Чехов за счет благозвучности речи.

Следующим изученным аспектом лингвистической стороны пьесы является ее пунктуация и то, как она была передана на английский язык. Так как в соответствии с изученным теоретическим материалом один и тот же знак препинания может нести совершенно разный смысл в языках, в правила пунктуации одного языка могут отличаться от правил другого, несоблюдение этих особенностей при переводе может привести к проблемам с пониманием текста у читателей.

Во время изучения оригинальной пьесы «Вишневый сад» и ее переводов было отмечено, что переводы текста осуществлялся в соответствии с узувальными правилами английского языка. Так, если в русском языке точка с запятой ставится между двумя независимыми предложениями, объединенными в одно сложное, то в английском языке в таких случаях принято разделять предложения точкой.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Входим Ениходов с</i>	<i>Enters with a bouquet.</i>	<i>Epikhodov enters with a</i>

<p>букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет.</p> <p>[Чехов, 1995, с. 1]</p>	<p><i>He wears a short jacket and brilliantly polished boots which squeak audibly. He drops the bouquet as he enters.</i></p> <p>[West, 2014, P. 3]</p>	<p><i>bouquet. He wears a jacket and brightly polished boots that creak loudly. He drops the bouquet as he enters.</i></p> <p>[Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 4]</p>
--	---	--

Также узуальными правилами английского языка, вероятно, обуславливается отсутствие двоеточий в предложениях перевода, когда они есть в оригинале.

<p>А.П. Чехов «Вишневый сад»</p>	<p>Перевод Дж. Уэста, 1917 г.</p>	<p>Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.</p>
<p><i>В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад.</i></p> <p>[Чехов, 1995, с. 12]</p>	<p><i>On one side rise dark poplars, behind them begins the cherry orchard.</i></p> <p>[West, 2014, P. 15]</p>	<p><i>To the side, some poplars hover darkly, the cherry orchard begins there.</i></p> <p>[Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 32]</p>

Еще одним примером является обозначение прямой речи, если в русском языке принято выделять начало прямой речи двоеточием, то в английском для этого использую кавычки.

<p>А.П. Чехов «Вишневый сад»</p>	<p>Перевод Дж. Уэста, 1917 г.</p>	<p>Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.</p>
<p><i>Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья</i></p> <p>[Чехов, 1995, с. 2]</p>	<p><i>They tease him about it here, they call him "Twoand-twenty Catastrophes"</i></p> <p>[West, 2014, P. 5]</p>	<p><i>They tease him about it here, they call him "Two-and-twenty Catastrophes"</i></p> <p>[Nelson, Pevar,</p>

		Volokhonsky, 2015, P. 5]
--	--	--------------------------

Обобщая все вышесказанное, и Дж. Уэст в 1917 году и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская в 2015 осуществляли перевод в соответствии с грамматическими правилами английского языка.

Во время анализа пьесы и ее переводов были замечены особенности перевода на уровне синтаксиса. Согласно изученному теоретическому материалу, представленному в пп. 1.3., риторические вопросы в английском языке используются редко, и переводчики рекомендуют их заменять утвердительными предложениями. Так, на примере перевода 1917 года можно проследить, что Дж. Уэст преобразовывал вопросы в утверждение. Однако в современном переводе Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская активно использовали данный тип вопроса.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Что ж, господа?</i> <i>Третий час, пора и честь знать.</i> [Чехов, 1995, с. 6]	<i>Well, sirs, it's getting on for three, quite time you went.</i> [West, 2014, P. 8]	<i>Well, gentlemen? It's nearly three, don't wear out your welcome.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 15]

По ходу изучения оригинала и перевода произведения мы также отметили, что Дж. Уэст в некоторых случаях просто опускал риторические вопросы.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.
<i>Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол!</i> [Чехов, 1995, с. 5]	<i>Let me remember now. Let me remember now. Red into the corner!</i> [West, 2014, P. 8]

В данном примере отсутствие вопроса не исказило перевода, он остался таким же полным, и реплика не потеряла смысл. Однако наличие данного вопроса передает удивление персонажа в оригинале, которое

переводчик не восполнил при помощи иных приемов перевода.

В современном же переводе было отмечено, что Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская активно использовали данный тип вопроса даже в тех случаях, когда в оригинале он отсутствовал.

	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Где тебе! Сиди уж.</i> [Чехов, 1995, с. 15]	<i>Who, you? What an idea.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 43]

Мы предполагаем, что Раневская отвечая таким образом на замечание брата о том, что ему предложили должность в банке, хотела подчеркнуть его неспособность справиться с профессией банкира. В данном примере решение переводчиков использовать риторический вопрос: “*Who, you?*”, было подходящим, так как таким образом они смогли сохранить смысл и эмоциональную окрашенность оригинала.

Из всего вышеописанного следует, что на сегодняшний день переводчики отходят от практики замены риторических вопросов на утверждения. Мы предполагаем, что данное явление можно отнести к процессу унификации языков, в результате которого происходят изменения в существующих приемах перевода.

Последней частью, которую мы хотим рассмотреть на лингвистическом уровне, является лексика пьесы и ее переводов.

Так, особенностью самой пьесы являются реалии, которые могут стать определенной проблемой для перевода. Их избыток можно объяснить тем, что «Вишневый сад» – это драматургическое произведение, которое показывает русский быт начала двадцатого века вместе со всеми грядущими изменениями в жизни общества, и одним из способов передачи всей этой атмосферы являются реалии.

В произведении представлено много разнообразных реалий быта и жилища (*фуражка, шаровары, имение, дача*), к передаче которых стоит

подойти с особым вниманием, так как перевод должен отражать дух России того времени, а также значение безэквивалентной лексики должно быть ясным и доступным для понимания читателя/зрителя. Так, если А.П. Чехов использовал реалии при описании внешнего вида персонажа или обстановки в ремарках, то в этом случае и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская применяли описательный (разъяснительный) перевод.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Шарлотта в фуражке</i> [Чехов, 1995, с. 11]	<i>Charlotta wears a man's old peaked cap</i> [West, 2014, P. 13]	<i>Charlotta wears a man's visored cap</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 23]
<i>В поддевке из тонкого сукна и шароварах</i> [Чехов, 1995, с. 5]	<i>In a long jacket of thin cloth and loose trousers</i> [West, 2014, P. 7]	<i>A sleeveless jacket of fine broadcloth and balloon trousers</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 43]

Согласно изученному теоретическому материалу, представленному в пп. 1.3., в ремарках представлена информация, с помощью которой постановщик воссоздает облик персонажей и окружающую их обстановку. В связи с чем необходимо, чтобы сведения, представленные в ремарках, не вызывали проблем для дальнейшей работы с текстом в театре. Мы полагаем, что использование данного приема в ремарках продиктовано также тем, что длительное описание одного предмета в живом диалоге на сцене может сделать текст тяжеловесным, использование длинных, разъяснительных высказываний делает действие менее увлекательным и интересным.

Также было отмечено, что если реалия встречалась в речи героя, и ее

значение можно было понять из контекста или действий персонажей, то в таком случае переводчики использовали иные приемы ее передачи. Одним из таких приемов является транслитерация, в одной из сцен Трофимов – бывший учитель утонувшего сына Раневской – ищет свои галоши, Дж. Уэст, как и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская решили сохранить эту реалию, используя прием транслитерации.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Черт его знает, где мои калоши</i> [Чехов, 1995, с. 28]	<i>Where the devil are my goloshes?</i> [West, 2014, P. 30]	<i>Devil knows where my galoshes</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 81]

В Национальном корпусе русского языка можно увидеть, что первое упоминание слово «галоши» было зафиксировано в 1820 году [ruscorpota, URL], также стоит отметить, что данный термин заимствован из французского языка и «им принято обозначать обувь, защищающую от грязи» [dic.academic, URL]. В русском языке данное слово обозначает верхнюю обувь от грязи и холода [dic.academic, URL]. Тем не менее в Британском национальном корпусе было найдено 13 упоминаний данного термина [corpus.byu.edu, URL]. Из этого мы можем заключить, что данное слово может быть не известно среднестатистическому зрителю/читателю. Но в данном примере выбор переводчиками приема транслитерации в дальнейшем не вызовет затруднений с пониманием этого слова у зрителей, так как в следующем действии Варя, приемная дочь Раневской, выбросит на сцену галоши Трофимова.

Также было отмечено, что и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская использовали такие приемы передачи реалий как гипогиперонимический перевод, если они сталкивались с реалией, которая

относится к определенному историческому периоду и не имеет близких по значению аналогов в английской культуре.

Так, одним из таких примеров является перевод термина «кулак». Понятие «кулак» в дореволюционной России использовалось для обозначения зажиточных крестьян, пользующихся наемным трудом [dic.academic, URL]. И Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская использовали гипо-гиперонимический перевод, заменив реалию более широким понятием.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак</i> [Чехов, 1995, с. 6]	<i>Leonid Andreyevitch, says I'm a snob, a usurer</i> [West, 2014, P. 9]	<i>Leonid Andreevich here, goes around saying I'm a boor, a money-grubber</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 16]

Переводчики решили использовать данный прием, так как описательный перевод замедляет действие, транскрипция и транслитерация вызовут проблемы с пониманием, если в сюжете отсутствует словесное или действенное пояснения данного термина, а трансформационный перевод представляет собой замену реалии контекстуальным аналогом, отсутствие которого объясняется различными историческими событиями. Вероятно, поэтому переводчики предпочли остановиться на более широких по значению вариантах “*usurer*” – досл. пер.: человек, который дает деньги в долг под высокий процент [en.oxforddictionaries, URL], и “*money-grubber*” – досл. пер.: человек, стремящийся заработать деньги любой ценой [en.oxforddictionaries, URL]. Согласно этимологическому словарю, слово “*usurer*” появилось еще в 13 веке, и еще с тех времен данный термин означал ростовщичество [etymonline, URL], мы считаем, что перевод Р. Нельсона, Р.

Певар и Л. Волохонской более удачным, так как он не искажает смысл оригинала. Однако, и в первом и во втором случае национальный колорит в таком случае утрачивается.

Но несмотря на то, что в некоторых случаях переводчики выбирали удачливые приемы для передачи реалий, мы считаем, что перевод 2015 года более проработан. При переводе реалий Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская опирались на контекст, знания зрителя, место реалии в тексте, ее значение для дальнейшего понимания. У Дж. Уэста встречаются не самые лучшие приемы передачи безэквивалентной лексики, в результате чего это может негативно отразиться на отношении зрителя/читателя к произведению.

А.П. Чехов «Вишневым сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Вы будете брать с дачников самое малое по двадцать пять рублей в год за десятину</i> [Чехов, 1995, с. 6]	<i>You will get twenty-five roubles a year for each dessiatin from the leaseholders at the very least</i> [West, 2014, P. 9]	<i>You'll charge the summer people a yearly rent of at least ten roubles per acre</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 17]

В данном примере Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская решили использовать трансформационный перевод для передачи названий единиц измерения, а Дж. Уэст решил сохранить реалию при помощи транслитерации, а пояснения, чему эта реалия равна в английской мерной системе, указал в примечаниях. Десятиной является старинная русская земельная мера, употреблявшаяся до введения метрической системы, равная 1,093 га [dic.academic, URL]. В Британском национальном корпусе не было найдено примеров использования данного термина, а в англоязычных словарях дается определение, согласно которому десятиной является устаревшая единица измерения, которой пользовались в царской России [corpus.byu.edu, URL]. Согласно этим данным, мы можем сделать вывод, что для большинства

англоязычных зрителей данная реалия неизвестна, поэтому Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская выбрали удачный прием для передачи реалий, заменив десятину контекстуальным аналогом – акрами. Переводчики также учли, что в следствии замены десятины акрами, меняется и сумма, взимаемая с дачников, и если в оригинале она равна двадцати пяти рублям, то в тексте перевода уже указано, что дачники будут платить десять рублей. Конвертировав десятину (1,093 га) мы получили приблизительно 2,7 акров, соответственно один акр будет стоить примерно 10 рублей. Прием, на котором остановился Дж. Уэст, мы считаем не самым удачным, так как значение данной реалии не раскрывается в контексте, из-за чего у зрителя/читателя могут возникнуть проблемы с интерпретацией текста.

Таким образом можно заключить, что Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская при переводе безэквивалентной лексики стараются не отступать от оригинала, для перевода слов преимущественно используют приемы, благодаря которым результат получается близок по смыслу к оригиналу и в тоже время не представляет особую трудность для слушателя. Дж. Уэст, в свою очередь, использует искажающие оригинал термины или приемы, которые делают текст, наполненным сложными для понимания лексическими единицами.

По мере изучения пьесы мы установили, что еще одной отличительной особенностью пьесы на лексическом уровне являются окказионализмы. В данном произведении все окказионализмы были произнесены Раневской, которая обладает излишней сентиментальностью, чувствительностью и эмоциональностью. Мы считаем, что эти качества обуславливает ее любовь к необычным словам, с помощью которых она выражает свои эмоции, показывает отношение к другим героям.

Так, когда Любовь Андреевна Раневская обращается к своей дочери – Ане, она использует такой окказионализм как «дитюся».

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л.
---------------------------	----------------------------	------------------------------------

		Волохонской, 2015 г.
<i>Ненаглядная дитюся моя</i> [Чехов, 1995, с. 5]	<i>My lovely little one</i> [West, 2014, P. 7]	<i>My beloved little baby</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 14]

Окказионализм «дитюся» можно отнести к элогизмам (индивидуально-авторским словам), так как в корпусе русского языка данное слово встречается один раз, и произведением, из которого взят этот пример, является «Вишневый сад» А.П. Чехова [ruscorpora, URL]. При обращении к дочерям Раневская также использует ласковое обращение «дуся» (*Не хочешь — не выходи; тебя, дуся, никто не неволит*), поэтому мы предполагаем, что данный элогизм образован за счет слов дуся и дитя (маленький ребенок) [dic.academic, URL]. И комбинация этих слов показывает, что Раневская относится к Ане с чрезмерной любовью и нежностью.

Для перевода данного окказионализма Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская применили описательный прием. Однако при такой замене авторский элогизм заменяется на два прилагательных, которые не передают склонность Раневской к использованию выдуманных слов в моменты, когда она крайне эмоциональна. В данном случае Раневская очень рада встрече с дочерью, которую не видела долгое время.

Раневскую также отличает склонность к вспыльчивости, которую она выражает в неприятной и резкой форме. Одним из таких примеров является момент, когда Любовь Андреевна в порыве оскорбляет Трофимова за то, что тот посмеялся над человеком, которого Раневская любила.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод</i>	<i>You aren't pure, you're just a freak, a queer fellow, a funny growth</i>	<i>You're not all that pure, you're just a squeamish, silly, eccentric little freak</i>

[Чехов, 1995, с. 23]	[West, 2014, P. 26]	[Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 66]
----------------------	---------------------	---

Как уже было сказано выше, речь Раневской тяготеет к форме градации и обычно состоит из трехчленных сочетаний. В данном примере одним из этих трехчленных сочетаний является окказионализм «чистюлька». Этот окказионализм также относится к индивидуально-авторским словам (элогизмам), так как согласно корпусу русского языка, слово «чистюлька» встречается лишь в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» [ruscorpora, URL]. Мы предполагаем, под чистюлькой Раневская понимает что-то маленькое, неказистое, поддельное.

В переводах 1917 и 2015 годов Дж. Уэст, Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской попытались передать данный окказионализм при помощи слов, которые на их взгляд лучше всего отражали смысл данного авторского слова. Дж. Уэст использовал для этого слово “*freak*” – досл. пер: человек, считающийся странным из-за своего внешнего вида или поведения [en.oxforddictionaries, URL]. В случае Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской таким словом стало “*squeamish*” – досл. пер.: брезгливый человек, имеющий высокие моральные требования [en.oxforddictionaries, URL]. Мы считаем, что второй вариант перевода более точно отражает смысл оригинала, так как Раневская хотела высмеять то, что Трофимов всегда старается подчеркнуть, что он очень высокодуховная натура, но на самом деле это не так.

Итак, в пьесе «Вишневый сад» А.П. Чехов с помощью окказионализмов, на наш взгляд, показывает отношение персонажей друг к другу. Дж Уэсту при переводе не всегда удавалось удачно подобрать эквивалент, из-за чего персонажи лишались своей яркой индивидуальности. Перевод окказионализмов Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской лучше передает смысл авторских слов.

Другой особенностью пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», которую мы выделили по ходу изучения пьесы, были фразеологизмы, которые в данном

произведении представлены в избытке.

Одним из встретившихся нам фразеологизмов является выражение «пора и честь знать», его произносит Варя, когда дает гостям понять, что тем пора уходить, с помощью вежливого, но доходчивого высказывания.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Третий час, пора и честь знать</i> [Чехов, 1995, с. 5]	<i>It's getting on for three, quite time you went.</i> [West, 2014, P. 7]	<i>It's nearly three, don't wear out your welcome</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 15]

Согласно корпусу английского языка, фразеологизм “*wear out your welcome*” встречается в текстах середины-конца 20 века, в следствии чего мы можем предположить, что данное выражение стало использоваться совсем недавно [corpus.byu.edu, URL]. Из-за отсутствия в английском языке на момент начала 20 века эквивалента для данного фразеологизма, Дж. Уэст в своем переводе использует описательный прием. Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская, в свою очередь, использовали полноценный эквивалент, смысловое значение и коннотация которого полностью соответствуют оригиналу.

Еще один интересный на наш взгляд фразеологизм встретился в речи Лопухина, когда тот рассуждал о своем крестьянском происхождении в довольно грубой форме, используя простонародную лексику.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Со свиным рылом в калашный ряд</i> [Чехов, 1995, с. 1]	<i>A pearl out of an oyster</i> [West, 2014, P. 3]	<i>A pig in the parlor</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 4]

Выражение «*Со свиным рылом в калашный ряд*» появилось в 18 веке в Москве в Калашном переулке, куда не пускали торговать лиц с мякинным хлебом, данный фразеологизм означает быть не в подходящем месте [dslov, URL]. Дж. Уэст передал этот фразеологизм при помощи выражения “*A pearl out of an oyster*” – досл. пер.: жемчужина без устрицы, однако данная замена, на наш взгляд, искажает смысл оригинала, так как ее значение предполагает, что человек в чем-то неполноценен, но Лопухин такого не говорил.

Вариант перевода Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской более удачный, так как они заменили оригинальный фразеологизм подходящим по смыслу аналогом “*A pig in the parlor*” – досл. пер.: свинья в гостиной. Несмотря на то, что данный перевод сохраняет смысл изначального фразеологизма, данное выражение звучит мягче и не передает всей грубости и вульгарности оригинала.

Еще один интересный фразеологизм и его перевод встретился в сцене, где Раневская просит Гаева дать денег Пищичку взаймы, на что Гаев отвечает фразой: «*Дам я ему, держи карман*».

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Дам я ему, держи карман</i> [Чехов, 1995, с. 9]	<i>By all means; hold out your hand</i> [West, 2014, P. 11]	<i>Give it to him, hah! Good luck!</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 26]

В данной фразе представлена лишь часть фразеологизма, полностью он звучит как «*держи карман шире*», то есть не стоит надеяться, рассчитывать на что-либо [phraseology.academic, URL]. Дж. Уэст использовал описательный прием для передачи фразеологизма – “*hold out your hand*” – досл. пер.: протяни руку [en.oxforddictionaries, URL], а сарказм в речи Гаева был передан устойчивой фразой “*By all means*” – досл. пер.: безусловно

[en.oxforddictionaries, URL]. Таким образом, переводчику удалось сохранить смысл оригинала и сарказм персонажа.

Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская также использовали описательный прием, передав значение данной реплики фразами “*Give it to him*” – досл. пер.: Дам ему [en.oxforddictionaries, URL], “*Good luck*” – досл. пер.: Удачи [en.oxforddictionaries, URL], междометием “*hah*” и восклицательным знаком, которые в совокупности воссоздают саркастичность и изначальный смысл оригинала.

Также при изучении пьесы и ее переводов были найдены фразеологизмы, в английском эквиваленте которым произошли лексические изменения. Один из таких примеров был встречен в сцене, где Гаев говорит Варе и Яше о своей сестре – Раневской.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Сестра не отвыкла еще сорить деньгами</i> [Чехов, 1995, с. 9]	<i>My sister hasn't lost the habit of throwing money about</i> [West, 2014, P. 12]	<i>My sister still has the habit of throwing money away.</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 26]

В данном примере мы можем увидеть, что и в 1917 и в 2015 году Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская использовали соответствующий в языке перевода эквивалент, однако лексическая единица “*about*” была заменена на слово “*away*”. Согласно британскому национальному корпусу выражение “*throwing money about*” встречается в текстах до середины 20 века, затем начинает встречаться фразеологизм “*throwing money away*” [corpus.byu.edu, URL]. Данный пример показывает, что даже устойчивые фразеологизмы могут изменяться со временем.

Подводя итог, можно сделать вывод, что и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р.

Певар, Л. Волохонская справились с передачей фразеологизмов на другой язык. Однако, в переводе 2015 года встречаются как новые фразеологизмы, так и старые, которые изменились с временем.

Во время анализа пьесы и ее переводов были замечены слова, которые за последние 100 лет вышли из употребления. Для нашего исследования было важно узнать, как передавали архаизмы Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская, и как их приемы передачи и выбор устаревших слов отличается от перевода Дж. Уэста.

Так как Дж. Уэст жил в одну и ту же эпоху, что и А.П. Чехов, мы предполагаем, что лексика, которую использовал сам писатель, и, которая на сегодняшний день считается устаревшей, для Дж. Уэста была обиходной, например, названия профессий (*конторщик, почтовый чиновник, лакей, половой*) или предметы и явления (*телеграмма, крепостной*).

Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская, в свою очередь, искали такие замены архаизмам, которые активно используется в речи и сегодня. Например, такая профессия как половой существовала в России конца 19 начала 20 века, половой являлся слугой в трактире и выполнял обязанности официанта [dic.academic, URL].

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Половым говорить о декадентах</i> [Чехов, 1995, с. 13]	<i>Talking to the waiters about decadents</i> [West, 2014, P. 16]	<i>Talking to the waiters about the decadents</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 38]

Так как данная профессия существовала только в России, то для Дж. Уэста данное слово представляло собой реалию, которую он передал при помощи гипо-гиперонимического перевода, заменив узкое понятие более широким “*waiters*” – досл.пер.: человек, чья работа заключается в

обслуживании столиков в общественных заведениях [en.oxforddictionaries, URL]. Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская также воспользовались этим приемом передачи реалии, которая за последние сто лет успела стать архаизмом, так как на сегодняшний день данная профессия в России отсутствует. Благодаря замене архаизма современным словом, зритель сможет легко интерпретировать текст, тем не менее акцент, указывающий на то, что произведение принадлежит другой эпохе отсутствует.

Также по мере анализа пьесы были отмечены и другие профессии, которых на сегодняшний день уже не существует.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>А теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции</i> [Чехов, 1995, с. 23]	<i>And now we send for post-office clerks and the station-master</i> [West, 2014, P. 25]	<i>And now we send for the postal clerk and the stationmaster</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 67]

Согласно корпусу русского языка, профессия почтового чиновника существовала в России до 1940-х годов [ruscorpora, URL], однако изучив корпусы английского и американского английского языка, было выявлено, что в англоязычных странах данная профессия существует и по сей день [corpus.bu.edu, URL]. Таким образом, эквивалент, выбранный Р. Нельсоном, Р. Певаром и Л. Волохонской, совпадает с вариантом перевода Дж. Уэста.

Помимо не существующих больше профессий, также у А.П. Чехова встречаются и исчезнувшие из жизни предметы быта. Например, термин «людская» раньше обозначал помещение для слуг в барском доме [dic.academic, URL].

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л.
---------------------------	----------------------------	------------------------------------

		Волохонской, 2015 г.
<i>Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской</i> [Чехов, 1995, с. 9]	<i>Your mother's come from the village; she's been sitting in the servants' room</i> [West, 2014, P. 11]	<i>She's been sitting in the servants' quarters since yesterday</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 26]

Для передачи этого слова Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская использовали эквивалент, существующий в языке перевода “*servants' quarters*”. Согласно словарю английского языка “*servants' quarters*” и “*servants' room*”, являются синонимами, перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской схож с переводом Дж. Уэста, несмотря на то, что между ними разница в сто лет, и данное слово вышло из употребления.

Таким образом можно заключить, что несмотря на то, что разница между переводами составляет почти сто лет, и некоторые слова перешли из разряда общеупотребительных в устаревшие, подход к переводу архаизмов у Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской не отличается от подхода к переводу данных понятий Дж. Уэстом.

Реалии, фразеологизмы, окказионализмы и архаизмы помогают воссоздать обстановку, и образ жизни представителей разных слоев России конца 19 начала 20 века. Но главным инструментом, который помогает сделать персонажей живыми, является речевая особенность персонажей, через которую герои показывают те или иные черты своих характеров. В силу ограниченности данной работы, рассмотрим речь только некоторых персонажей.

Язык Раневской отличается от языка других персонажей, через него зритель/читатель раскрывает Любовь Андреевну как излишне чувствительного, манерного, вежливого, нежного и наивного персонажа. В ее речи встречается эмоционально-окрашенная лексика, которая изобилует лирическими и чувствительными эпитетами.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>мое золото</i> [Чехов, 1995, с. 30]	<i>my treasure</i> [West, 2014, P. 32]	<i>my treasure</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 86]
<i>сокровище мое</i> [Чехов, 1995, с. 30]	<i>my darling</i> [West, 2014, P. 32]	<i>my treasure</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 86]

И Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская передают эту особенность речи преимущественно при помощи калькирования.

Сентиментальную натуру Раневской А.П. Чехов подчеркивает за счет использования ею в речи уменьшительно-ласкательных суффиксов (*голубчик, мужичок*). Отсутствие аналогичных суффиксов в английском языке переводчик компенсирует лексически, используя эпитеты (*dear man, little man*). Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская данную особенность речи передают за счет аналога и прилагательных в превосходной степени (*dearest heart, peasant boy*), также они использовали эпитеты (*шкафик мой - my little bookcase*).

Излишняя манерность Раневской выражается в излишней метафоричности, которую как Дж. Уэст так и Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская на протяжении всей пьесы передают калькированием.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>душа моя высохла</i> [Чехов, 1995, с. 14]	<i>my soul dried up</i> [West, 2014, P. 17]	<i>my soul dried up</i> [Nelson, Pevar,

		Volokhonsky, 2015, P. 41]
--	--	---------------------------

Одним из интересных персонажей в пьесе является приемная дочь Любовь Андреевны – Варя. Ее отношение к другим героям произведения проявляется через ласковые обращения или резкие замечания. Например, обращаясь к Раневской, Варя ласково называет ее «*мамочка*», к дяде она обращается только как к «*дядечке*».

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>мамочка</i> [Чехов, 1995, с. 3]	<i>little mother</i> [West, 2014, P. 6]	<i>tata</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 8]
<i>дядечка</i> [Чехов, 1995, с. 11]	<i>uncle dear</i> [West, 2014, P. 14]	<i>uncle dear</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 30]

Дж. Уэст ласковую форму обращения к маме передает при помощи прилагательного “*little*”, компенсируя тем самым отсутствие в английском языке уменьшительно-ласкательных суффиксов.

В варианте перевода Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской к Раневской Варя обращается безэмоционально, в то время как ласковое обращение к дяде было сохранено за счет использования прилагательного “*dear*”. Возможно, таким образом переводчики хотели подчеркнуть, что отношения Вари с дядей более тесные, нежели с приемной матерью, с которой они много лет жили порознь, также на протяжении пьесы можно проследить, что сама Раневская относится к Варе больше как к экономке нежели к дочери.

Речевые особенности других персонажей тоже имеют определенные черты. Например, речь Гаева – брата Раневской – представляет собой симбиоз

просторечий и излишней метафоричности.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>начался разговор о том о сем, пятое-десятое</i> [Чехов, 1995, с. 10]	<i>and we began to talk of this, that, and the other</i> [West, 2014, P. 13]	<i>a conversation began about this and that, one thing led to another</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 29]
<i>служака</i> [Чехов, 1995, с. 30]	<i>bank official</i> [West, 2014, P. 34]	<i>bank official</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 86]
<i>За деньгами небось?</i> [Чехов, 1995, с. 30]	<i>Come for money, what?</i> [West, 2014, P. 34]	<i>In need of money, no doubt?</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 88]

Стратегия перевода таких просторечных выражений и слов у переводчика 1917 года схожа со стратегией переводчиков 2015 года пьесы «Вишневый сад». В первом примере и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская использовали описательный перевод для передачи просторечий «о том о сем, пятое-десятое». Мы полагаем, данный выбор переводчиков связан с тем, что в английском языке отсутствует эквивалент или аналог, который полностью передавал бы смысл оригинала и являлся в то же время простонародной лексикой. Во втором примере можно увидеть, что в интерпретации произведения 1917 года и 2015 переводчики, не найдя способа возместить фамильярность данного слова в английском языке, опускали просторечия, заменяя их на общеупотребительные термины. В последнем

примере переводчики использовали аналоги. В случае Дж. Уэста это было слово “*what*”, которое согласно оксфордскому словарю используется, когда говорящий хочет акцентировать внимание на чем-либо, или подтвердить свою правоту [en.oxforddictionaries, URL]. Согласно данному определению, вариант перевода Дж. Уэста отражает смысл оригинала, но не передает склонности Гаева к использованию просторечной лексики. Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская также использовали аналог “*no doubt*” – досл. пер.: без сомнений [en.oxforddictionaries, URL]. Как и в случае Дж. Уэста, данный перевод передает основную мысль реплики Гаева, но из-за этого образ персонажа раскрывается не полностью.

Излишняя метафоричность речи заключается в использовании героем бильярдных терминов для обозначения своих чувств и происходящих событий.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Дуплетом жёлтого в середину</i> [Чехов, 1995, с. 32]	<i>Double the red into the middle</i> [West, 2014, P. 35]	<i>Double the red into the side</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 93]
<i>Дуплет в угол. Круазе в середину</i> [Чехов, 1995, с. 14]	<i>Double into the corner. Croisé into the side</i> [West, 2014, P. 17]	<i>Double into the corner. Croisé into the side</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 40]

В первом примере цвет шара – желтый – переводчики и в том и в другом случае изменили на красный. Изучив информацию об этой игре и ее разновидностях, было выявлено, что существует русский и американский бильярд, каждый из которых имеет свои особенности и исключения. В связи

с этим мы предполагаем, что разница в цветах шаров на русском и английском языках обусловлена правилами игры в бильярд в Америке, которые отличны от правил в России.

Во втором примере как Дж. Уэст, так и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская, передали бильярдный термин «*Круазе*» французским словом “*Croisé*”. Данная игра появилась во Франции, соответственно термины имеют французские названия, которые используются при переводе [dic.academic, URL].

Таким образом, переводчики интерпретировали слова и выражения, связанные с данной игрой, в соответствии с правилами и устойчивыми терминами, принятыми в Америке.

Облик невежественного и провинциального помещика Пищика рисуется при помощи просторечий, фамильярных слов, хвалебных эпитетов.

Так, если Пищик хочет занять деньги, он использует в речи почтительные и хвалебные эпитеты в превосходной степени.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Прекраснейшая</i> [Чехов, 1995, с. 24]	<i>wonderful woman</i> [West, 2014, P. 28]	<i>most excellent lady</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 70]
<i>Многоуважаемая</i> [Чехов, 1995, с. 8]	<i>dear madam</i> [West, 2014, P. 12]	<i>my most respected lady</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 20]

Для передачи этой особенности Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская использовали прилагательные в превосходной степени, за счет чего перевод сохраняет эмоциональную окраску слова. Варианты перевода Дж. Уэста мы считаем не самыми удачными, он передает прилагательные в превосходной

степени при помощи прилагательных в положительной степени. Но в результате утрачивает пристрастие Пищика к использованию эпитетов в превосходной степени, когда он обращается к другим персонажам за помощью.

Также в речи Пищика преобладают фамильярные выражения.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>публиков</i> [Чехов, 1995, с. 24]	<i>little roubles</i> [West, 2014, P. 27]	<i>little roubles</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 70]
<i>злодейка</i> [Чехов, 1995, с. 21]	<i>little wretch</i> [West, 2014, P. 24]	<i>little wretch</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 61]

Как можно увидеть, и в интерпретации пьесы в 1917 году и в 2015 переводчики попытались сохранить это свойство речи персонажа при помощи прилагательного “*little*”, которое используется в случаях, когда говорящий хочет акцентировать внимание на миниатюрности предмета [en.oxforddictionaries, URL]. Также согласно корпусу английского языка, было отмечено, что данное прилагательное используется в разговорной речи, как усилительное слово [corpus.byu.edu, URL]. Таким образом фамильярность речи Пищика и в первом и во втором переводе была сохранена.

Невежество помещика проявляется в его любви использовать просторечные слова и выражения.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Дорога небось длинная</i>	<i>It's a very long journey</i>	<i>It must have been a long</i>

[Чехов, 1995, с. 5]	[West, 2014, P. 8]	<i>trip</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 15]
<i>ан, глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра</i> [Чехов, 1995, с. 8]	<i>when, lo and behold, a railway was built over my land, and... they paid me for it. And something else will happen to-day or to-morrow</i> [West, 2014, P. 11]	<i>but, lo and behold – they build the railroad across my land, and . . . they pay me for it. Then, lo and behold, something else comes along, if not today then tomorrow</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 23]

В первом примере простонародное слово «небось», которое выражает вероятность, предположение [dic.academic, URL] Дж. Уэст опускает, а Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонской передают просторечие в утвердительной форме при помощи глагола “*must*”. Однако, в обоих случаях переводчик не смогли найти удачный вариант перевода, так как Пищик при помощи просторечия показал свою неуверенность, в то время как в вариантах перевода, он говорит о своем предположении в утвердительной форме.

Во втором примере можно увидеть, что как Дж. Уэст, так и Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская используют эквиваленты. Так выражение «*а там гляди/гляди*» в английской версии представлено в виде фразеологизма “*lo and behold*”, который согласно корпусу английского языка, используется в разговорной речи [corpus.byu.edu, URL]. Но Дж. Уэст использовал данное выражение лишь один раз, опустив его при дальнейшем повторе в предложении. У Р. Нельсона, Р. Певара, Л. Волохонской этот фразеологизм встречается, когда Пищик говорит и «*а там гляди*» и «*гляди*». Мы предполагаем, что решение Дж. Уэста опустить данное просторечие в

дальнейшем связано с нежеланием переводчика использовать тот же прием и во втором случае. Поэтому, не найдя другого приема для передачи этого простонародного выражения, Дж. Уэст решил его опустить.

Несмотря на то, что как Дж. Уэст, так и Р. Нельсон, Р. Певар, Л. Волохонская старались сделать перевод близким к оригиналу, образ провинциального помещика был раскрыт не полностью.

Особенности языка Лопухина показывают его как купца с выраженной индивидуальностью. Совокупность типичных и индивидуальных речевых особенностей создают сложный в своей социально-психологической сущности характер персонажа. В речи Лопухина отражается весь пройденный им путь: от сына крестьянина до зажиточного «кулака». Деревенское происхождение в нем выдают простонародные слова.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>жизнь знай себе проходит</i> [Чехов, 1995, с. 20]	<i>but life goes its own way</i> [West, 2014, P. 22]	<i>and meanwhile life is passing by</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 84]
<i>Экая прорва</i> [Чехов, 1995, с. 7]	<i>Gormandizer</i> [West, 2014, P. 10]	<i>A bottomless pit</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 81]

В первом примере Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская для передачи просторечия «знай себе» используют нейтральные слова английского языка “*meanwhile*” – досл. пер.: тем временем [en.oxforddictionaries]. Во втором примере переводчики передали данную фразу при помощи опущения (слово «экая» не отражено в переводе) и описательного перевода, в данном случае «прорва» означает ненасытного человека [dic.academic, URL]. Выражение,

получившееся в переводе, отражает суть оригинала, так как “*bottomless pit*” можно перевести как бездонная яма [en.oxforddictionaries, URL]. Тем не менее, в результате образ Лопихина получается не полным, из-за отсутствия языковых знаков, указывающих на его воспитание и происхождение.

У Дж. Уэста не всегда получалось передать просторечия, так в первом и во втором примере, он опускает фразу «*знай себе*» и слово «*экая*». Однако, во втором примере для перевода просторечия «*прорва*» Дж. Уэст подобрал эквивалент, который, согласно примерам, найденным в корпусе английского языка, передает и смысл, и грубость данного слова [ruscorpora.ru, URL].

Характерная Лопихину грубость проявляется в резкой и вульгарной лексике. Например, при прощании с Трофимовым Лопихин предлагает ему взять деньги и переступить через свою гордость.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Зачем же нос драть?</i> [Чехов, 1995, с. 28]	<i>Why turn up your nose at it?</i> [West, 2014, P. 32]	<i>Why turn up your nose?</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 83]

Данное выражение является более грубой формой фразеологизма «*носом воротить*» [fraise, URL]. Согласно фразеологическому словарю английского языка, в английском языке существует только нейтральный эквивалент для изначального устойчивого выражения, которым воспользовались и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская [theidioms, URL]. Но при таком выборе перевода утрачивается вся сложность и специфичность характера Лопихина.

Проявление фамильярности можно увидеть, когда Лопихин прощается с хозяевами дома.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л.
---------------------------	----------------------------	------------------------------------

		Волохонской, 2015 г.
<i>До свиданция. До свиданция</i> [Чехов, 1995, с. 8]	<i>See you again. Au revoir</i> [West, 2014, P. 12]	<i>Bye-bye. Bye-bye</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 22]
<i>Вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак</i> [Чехов, 1995, с. 6]	<i>Leonid Andreyevitch, says I'm a snob, a usurer</i> [West, 2014, P. 10]	<i>Leonid Andreevich here, goes around saying I'm a boor, a money-grubber</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 16]

Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская для перевода данной фразы на английский язык использовали устойчивое выражение “*Bye-bye*”. Но передавая особенности речи Лопухина с помощью нейтральных слов и выражений, теряется часть образа персонажа, в результате смысл перевода отличается от оригинала, так как А.П. Чехов данным высказыванием хотел продемонстрировать бесцеремонность персонажа, что не было достигнуто при переводе.

Дж. Уэст решил передать это выражение первый раз общепринятым выражением на английском языке “*See you again*”. Когда Лопухин говорит эту фразу во второй раз, Дж. Уэст использует французское выражение “*Au revoir*”. Согласно корпусу английского языка, данная фраза используется говорящими в схожих с данным случаем примерах, а именно, когда персонаж говорит фамильярно и развязно [corpus.byu.edu, URL]. В следствии этого, мы можем заключить, что Дж. Уэст справился с поставленной задачей.

Во втором примере Лопухин фамильярно обращается к Гаеву, не полностью проговаривая его отчество «Андреич» вместо «Андреевич». В переводе 1917 года и 2015 отчество Гаева представлено в правильной форме. Мы считаем, что переводчики использовали полное отчество в связи с тем, что в английском языке отсутствуют патронимы, поэтому даже если

сохранить данную особенность, реципиент не сможет ее интерпретировать. Но при всем при этом, фамильярность речи Лопахина к Гаеву не была восполнена другими переводческими средствами.

Лопахин вращается в кругах интеллигенции, он пытается подражать речи образованных людей, но отсутствие культурного образования приводит к тому, что его речь представляет собой сплав литературного и разговорного языка в сочетании с различными ошибками. Например, обращаясь к Варе он называет ее Охмелией, хотя на самом деле имя персонажа трагедии У. Шекспира – Офелия.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Охмелия, иди в монастырь</i> [Чехов, 1995, с. 18]	<i>Oh, feel me, nymph, remember me in thine orisons</i> [West, 2014, P. 22]	<i>Ofoolia, get thee to a nunnery</i> [Nelson, Pevар, Volokhonsky, 2015, P. 50]

Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская попытались сохранить это искажение и в тексте перевода, а Дж. Уэст использовал для этого отрывок из пьесы У. Шекспира «Гамлет». Мы считаем, что перевод 2015 года более удачен, так как А.П. Чехов этим хотел показать, что несмотря на желание Лопахина соответствовать интеллигенции, речь, переполненная вульгаризмами и ошибками, выдает его происхождение.

Торговца в Лопахине выдают выражения коммерческого жаргона. Например, они встречаются, когда он рассказывает об аукционе.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Дериганов сверх долга надавал тридцать...</i>	<i>Deriganov offered thirty thousand on top of the</i>	<i>Deriganov immediately bid thirty on top of the</i>

Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной [Чехов, 1995, с. 26]	<i>mortgage to begin with... That means he went up by fives and I went up by tens... I bid ninety more than the mortgage; and it stayed with me</i> [West, 2014, P. 29]	<i>debt... He goes up to forty-five. I go up to fifty-five. He keeps adding five, I keep adding ten... I bid ninety on top of the debt, and I got it</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 75]
--	--	---

Как можно увидеть в этом примере, и Дж. Уэст и Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская передали коммерческие жаргонизмы русского языка соответствующими эквивалентами английского, сохранив смысл оригинала и специфику речи купца.

Также стоит обратить внимание на языковые особенности лакея Яши и горничной Дуняши. Оба эти персонажа стремятся подражать своим хозяевам, однако в их речи преобладает простонародная лексика, что приводит к ошибкам, вульгаризмам и фамильярности. Например, пытаясь говорить языком господ, Дуняша произносит следующую фразу: «у меня дыхание захватило». В данном примере можно увидеть неправильно сочетание слов, так как согласно корпусу русского языка, захватить может дух, а дыхание перехватить [ruscorpora, URL].

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
у меня дыхание захватило [Чехов, 1995, с. 24]	<i>made me catch my breath</i> [West, 2014, P. 26]	<i>that took my breath away</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 70]

При переводе Дж. Уэст не передал эту речевую неграмотность Дуняши, воспользовавшись эквивалентом для фразеологизма «перехватить дыхание».

Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской также опустили неправильное сочетание слов оригинала при переводе, что в дальнейшем может создать препятствия для воссоздания полноценного образа персонажа.

То, как Дуняша строит предложения, выдает, что она человек простой, вышедший из народа.

	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь?</i> [Чехов, 1995, с. 3]	<i>You went away during Lent, when it was snowing and frosty, but now?</i> [West, 2014, P. 6]	<i>You left during the Great Lent, there was snow then, it was freezing, and now?</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 7]

Так как в английском языке необходимо всегда следовать определенному порядку слов, то данная особенность речи в переводе Дж. Уэста и в переводе Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской опускается. В результате, получившиеся конструкции не позволяют передать характер персонажа через его особенность построения предложений.

Одной из главных уникальных черт пьесы является то, что несмотря на факт того, что такое произведение можно считать художественным, герои в нем говорят, используя преимущественно разговорную и простонародную лексику. Эту особенность можно проследить в речи Яши. Скучность и пошлость его внутреннего облика проявляется в грубой и циничной речи, когда он разговаривает со своим дедушкой.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Хоть бы ты поскорее подох</i> [Чехов, 1995, с. 23]	<i>If you'd only hurry up and dye</i> [West, 2014, P. 27]	<i>Why don't you just up and croak</i> [Nelson, Pevar,

		Volokhonsky, 2015, P. 68]
--	--	---------------------------

Лексику драматургического языка в переводе Дж. Уэста можно больше назвать литературной нежели разговорной. Особенно ярко это проявляется в данном примере, когда переводчик использует литературный язык для передачи грубых и резких выражений. Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская, в свою очередь, данную реплику передают фамиллярным выражением: “*Why don't you just up and croak*”, что позволяет сохранить образ данного персонажа.

Такое отличие, мы полагаем, связано с тем, что Дж. Уэст осуществлял перевод в соответствии с культурными, языковыми, историческими правилам и особенностям начала 20 века. И, возможно, использование грубой и резкой лексики на сцене было неприемлемо для театра того времени. Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская в своем переводе отдают предпочтение разговорной лексике персонажей.

Это различие в переводах можно проследить и в других примерах, например, в речи Лопахина, когда он говорит с Епиходовым.

А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской, 2015 г.
<i>Отстань. Надоел</i> [Чехов, 1995, с. 2]	<i>Leave me alone. You bore me</i> [West, 2014, P. 5]	<i>Go away. I'm sick of you</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 5]

Также было отмечено, что Яша, как и Лопахин, в своей речи используют словоерс «-с». Данный словарес использовался с середины 18 до начала 19 века для того, чтобы выразить уважение к человеку [Глазунова, 2012, с.43]. Стоит отдельно подчеркнуть, что Лопахин использует данный словоерс, чтобы высказать таким образом свое почтение только к одной Раневской, в то время, как Яша использует его даже там, где он не требуется.

	А.П. Чехов «Вишневый сад»	Перевод Дж. Уэста, 1917 г.	Перевод Р. Нельсона, Р. Певар
--	---------------------------	----------------------------	-------------------------------

			и Л. Волохонской, 2015 г.
Лопухин	<i>Ничего-с. Покорно благодарю за приятное угощение</i> [Чехов, 1995, с. 25]	<i>Never mind. I thank you for my pleasant reception</i> [West, 2014, P. 29]	<i>Never mind, miss. I humbly thank you for the pleasant treatment</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 73]
Яша	<i>Тут можно пройти-с?</i> [Чехов, 1995, с. 4]	<i>May I go this way?</i> [West, 2014, P. 8]	<i>May I pass through here?</i> [Nelson, Pevar, Volokhonsky, 2015, P. 11]

При переводе Дж. Уэсту удалось сохранить смысл реплик Яши и Лопухина, но при этом переводчик опустил словоерс «-с» в обоих случаях.

В переводе Р. Нельсона, Р. Певар и Л. Волохонской словоерс был опущен только в речи Яши, мы предполагаем, что таким образом переводчики хотели еще раз подчеркнуть желание Яши подражать господам, не понимая при этом значения данной частицы. Данное наше предположение подкрепляет тот факт, что в речи Лопухина при обращении к Любови Андреевне словоерс передан при помощи слова “miss”.

Таким образом, можно заключить, что перевод Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской больше приближен к оригиналу и лучше отражает происходящие события и оригинальные характеры персонажей, их мотивы и действия. Мы предполагаем, что это связано с тем, что на момент начала 20 века переводческая специальность была еще не так глубоко изучена. За последние 100 лет развивалась не только эта область знаний, но и ее узкие направления, одним из которых является перевод драматургических текстов. В результате этого перевод стал узкоспециализированным, более

продуманным, проработанным и детальным.

Выводы по второй главе

А.И. Ревякин отмечает, что язык А.П. Чехова отличается необыкновенной объемностью, понимая под этим отсутствие пустых, банальных и лишних слов [Ревякин, 1960, с. 25]. Каждое слово А.П. Чехова предельно насыщено и действенно. Поэтому переводчикам важно было выбрать такой вариант того или иного слова, фразы, предложения, который бы отражал изначальный смысл, вкладываемый А.П. Чеховым.

При изучении переводов 1917 года и 2015 было отмечено, что Дж. Уэст, Р. Нельсон, Р. Певар и Л. Волохонская в целом справились с основными проблемами лингвистического характера, а именно с передачей синтаксиса, пунктуации, фразеологизмов, реалий, окказионализмов и архаизмов. Тем не менее, ряд важных моментов, которые играют ключевую роль для понимания характеров персонажей, их поступков и стремлений, не были переданы. Одним из таких моментов является благозвучность речи некоторых персонажей, которая включает в себя рифму и ямбический размер. Также в обоих переводах из-за сложности передачи просторечий, эмоционально-окрашенных слов, вульгаризмов и определенных грамматических и разговорных конструкций предложений, характеры персонажей не были полностью раскрыты.

Несмотря на то, что подход к переводу пьесы «Вишневый сад» Дж. Уэста в 1917 году и подход Р. Нельсона, Р. Певара и Л. Волохонской в 2015 имеют определенные сходства, были найдены и различия, большинство из которых продиктовано историческими, социальными и культурными изменениями, произошедшими за последние сто лет. К таким различиям можно отнести оформление ремарок, перевод риторических вопросов, сохранение структуры оригинала в переводной версии, использование более грубого и вульгарного языка на сцене.

Таким образом, можно заключить, что переводчикам удалось

справиться с основной задачей в соответствии с культурными, историческими, социальными требованиями разных эпох. Тем не менее, некоторые особенности пьесы, которые в определенной степени можно считать ключевыми для понимания персонажей, переданы не были.

Заключение

Данная работа посвящена изучению диахронических изменений в переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на примере перевода, выполненного Дж. Уэстом в 1917 года, и Р. Нельсоном, Р. Певаром и Л. Волохонской в 2015.

В рамках данной работы, для достижения поставленной цели, было рассмотрено определение такого понятия как «драматургический текст», были изучены его жанры, композиционные и лингвистические особенности.

Было выявлено, что драматургический текст представляет собой симбиоз литературного и разговорного текста, обладающего такой отличительной особенностью как способ донесения сообщения (в устной форме со сцены до зрителя). К самому определению драматургического текста было обнаружено два подхода – классический и современный.

На сегодняшний день существует четыре основных жанра драматургического текста: трагедия, комедия, трагикомедия и драма. Все жанры драматургии имеют общую структуру, которая подразделяется на основной (монолог, диалог) и второстепенный текст (рemarka).

Сочетание художественного и разговорного стиля привело к созданию драматургического языка, который обладает своеобразными лингвистическими особенностями. Наиболее яркой особенностью можно считать речь персонажей, которая может быть грубой и фамильярной или благозвучной и красноречивой. Через эти речевые особенности автор раскрывает индивидуальности персонажей, их желания и стремления, именно поэтому необходимо особое внимание к переводу данного аспекта.

Но даже если переводчик успешно справится со всеми трудностями это не гарантирует того, что его перевод будет единственным для оригинального произведения. Лингвистические и экстралингвистические факторы со временем делают любой перевод устаревшим и непригодным, и в то же время они обуславливают появление новых переводов оригинального произведения, которые являются отражением уже новой эпохи.

Перевод драматургического текста (пьесы) будет иметь большой интерес со стороны читателей/зрителей, если в нем будут учтены композиционные, лингвистические, авторские и временные особенности.

Summary

The change of historical epochs affects not only the culture, social and political order of the country, but also the language. This, in turn, leads to a change in the approach of translation, as a result of which existing translations become obsolete and unusable. The main purpose of this work is to identify what changes have occurred for the last hundred years in the approach of translation of A.P. Chekhov's play "The Cherry Orchard".

In order to achieve the main object, it was important to identify changes that happened to the approach of translation of the play "The Cherry Orchard" over the past 100 years. We took translations that are as far apart as possible. That is the very first official translation of the play, wrote by J. West in 1917 and the latest one wrote by two translators R. Pevar and L. Volokhonskaya and the playwright R. Nelson in 2015.

As a part of the study we have found out that Julius West in 1917 and R. Nelson, R. Pevar and L. Volokhonsky coped with the main task according to the cultural, historical and social standards of different epochs.

However, the particular features of the play, which can be considered as the crucial for understanding of the characters, were not transferred. Such features include the euphony of the speech, substandard language, emotionally loaded words, vulgarisms, colloquial constructions of sentences.

Despite the fact that the approach of J. West and the approach of R. Nelson, R. Pevar and L. Volkhovskaya have some similarities, there are some differences, that have been found. The majority of such differences are connected with historical, social and cultural changes that have occurred over the past hundred years.

A. Chekhov "The cherry orchard"	J. West translation	R. Nelson, R. Pevar and L. Volkhovskaya translation
The design of remarks	square brackets	round bracket
Rhetorical questions	avoiding of rhetorical	active usage of rhetorical

	questions	questions
The adherence of original structure	absolute adherence of the original structure	deviation from the original
The language on the stage	usage of a formal and literary language	usage of a rude and vulgar language

Список использованной литературы

1. Bentley, E. The life of the drama [Text] / E. Bentley – Applause theatre books. – 1964. – P. 371.
2. Bentley, E. What is theatre? [Text] / E. Bentley – Hill and wang. – 2000. – P. 491.
3. Brodie, D., Cole, E. Adapting translation to the stage [Text] / D. Brodie, E. Cole – Routledge – 2017. – P. 298.
4. Ferencik, J. In the nature of translation [Text] / J. Ferencik – Slovak academy of science. – 1970. – P. 145.
5. Newmark, P. A textbook of translation [Text] / P. Newmark – Prentice-hall international. – 1988. – P. 292.
6. Nida, E. Contexts in translating [Text] / E. Nida - Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company – 2001. – P. 125.
7. Toury, G. Descriptive translation studies and beyond [Text] / G. Toury – John Benjamins Publishing Company – 1995. – P. 311.
8. Windle, K. The Translation of Drama [Text] / K. Windle // The Oxford Handbook of Translation Studies. – 2011. – P. 153-168.
9. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение [Текст] / И. С. Алексеева – М. : Академия, 2004. – 352.
10. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
11. Белая, Г. А. Художественный мир современной прозы [Текст] / Г. А. Белая. – М. : Наука. – 1983. – 191 с.
12. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции п зарубежной литературе [Текст] / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика. – 2002. – 480 с.
13. Брыкина, С. В., Широкова, Д. А. Эквивалентность перевода: лексематический аспект [Текст] / С. В. Брыкина, Д. А. Широкова // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – №27. – С. 230-235.
14. Виноградов, В. С. Введение в переводоведение: общие и лексические вопросы [Текст] / В. С. Виноградов – М. : Издательство

института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

15. Влахов С. И., Флорин В. С. Непереводимое в переводе [Текст] / С. И. Влахов, В. С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 343 с.

16. Глазунова, О. И. Грамматика русского языка [Текст] / О. И. Глазунова – СПб. : Златоуст. – 2012. – 424 с.

17. Гудий, К. А. Типология приемов передачи культурно-специфических слов [Текст] / К. А. Гудий // Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 2. – С. 180-185.

18. Джуманова, Д. Р. Приемы и особенности перевода фразеологизмов [Текст] / Д. Р. Джуманова // Вестник московского государственного лингвистического университета. – 2011 – №630 – С. 39-48.

19. Дроздов, Р. К. Окказиональное словообразование в языке СМИ [Текст] / Р. К. Дроздов // Известия ВГПУ. – 2012. – №-8. – С. 93-95.

20. Ежев, И., Чехов, А. П. А. Чехов. Полное собрание сочинений и писем 20 том [Текст] / И. Ежев, А. П. Чехов – Государственное издательство художественной литературы. – 1951. – 557 с.

21. Журчева, Т. В. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) [Текст] / Т. В. Журчева // Культура и текст. – 2001. – №6. – С. 155-163.

22. Зайцева, И. П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика : [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 – Русский язык / Ирина Павловна Зайцева. – М., 2002. – 444 с.

23. Защепкина, В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст [Текст] / В. В. Защепкина // Молодой ученый. – 2011. – №12. – С. 234-236.

24. Зиньковская, А. В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование [Текст] / А. В. Зиньковская // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2015. - №2 (153). – С. 36-42.

25. Зиньковская, А.В. Диалог в драматургическом тексте и его

сценической реализации: структура и особенности функционирования [Текст] / А. В. Зиньковская // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – №2. – С. 110-113.

26. Кайгородова, Н. Г. Эффективность диалога в художественном произведении [Текст] / Н. Г. Кайгородова // Политическая лингвистика. – 2005 – №16 – с. 161-169.

27. Камаева, Р. Б. Архаизмы как одна из основных категорий устаревшей лексики [Текст] / Р.Б. Камаева // Вестник Башкирского университета. – 2012. – №4. – С. 1838-1841.

28. Каримова, Д. Х. Драматургический текст и драматургический дискурс: о соотношении понятий [Текст] / Д. Х. Каримова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012 – №6 – С. 46-50.

29. Кириленко, Н. Н. Диалог в классической трагедии и комедии (специфика жанра) [Текст] / Н. Н. Кириленко // Новый филологический вестник. – 2014. – №4 (31). – С. 34-48.

30. Ковальчук, С. С. Монолог как речевая единица драматургического текста (на материале произведений В. Шекспира) [Текст] / С. С. Ковальчук // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования. Языки и специальность. – 2007. – №5. – С. 30-35.

31. Комиссаров В. Н. Теория перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.

32. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) [Текст] / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Известия РАН. СЛЯ. – 2008 – №4 – С. 3-10.

33. Кубрякова Е. С., Петрова Н. П. Лингвокультурологический статус драмы: новое в изучении пьес [Текст] / Е. С. Кубрякова, Н. П. Петрова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010 – №2 – С. 64-73.

34. Левый, И. Искусство перевода [Текст] / И. Левый – М. : Прогресс,

1974. – 394 с.

35. Лессинг, Г. Э. Избранное [Текст] / Г. Э. Лессинг. – М. : Художественная литература. – 1980. – 574 с.

36. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб. – 1970. – 278 с.

37. Михайлов, М. И., Поляков В. М. Феномен человека в эпосе, драме и лирике [Текст] / М. И. Михайлов, В. М. Поляков // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – №1. – С. 76-80.

38. Михайлов, Н. Н. Теория художественного текста [Текст] / Н. Н. Михайлов. – М. : Академия. – 2006. – 224 с.

39. Надеждин, Н. И. Литературная критика: эстетика [Текст] / Н. И. Надеждин. – М. : Художественная литература. – 1972. – 645 с.

40. Николаева, Т. М. Языкознание: большой энциклопедический словарь [Текст] / Т. М. Николаева. – М. : Большая российская энциклопедия. – 1998. – 685 с.

41. Никонова, Н. А. Жанр комедии в исторической драматургии А. Н. Островского [Текст] / Н. А. Никонова // Вестник КГУ. – 2013. – №6. – С. 97-100.

42. Олицкая, Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы [Текст] / Д. А. Олицкая // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – №357. – С. 19-23.

43. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

44. Полканова, А. А. О явление перспективизации в драматургических текстах [Текст] / А. А. Полканова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2010. – №603. – С. 67-77.

45. Поляков, М. Я. Теория драмы: поэтика. [Текст] / М. Я. Поляков. – М. : ГИТИС. – 1980. – 118 с.

46. Привалова Ю. В., Стеценко Е. Б. Проблема перевода американизмов на русский язык [Текст] / Ю. В. Привалова, Е. Б. Стеценко //

Современные наукоемкие технологии. – 2013. – № 7-1. – С. 81-83.

47. Привалова Ю. В., Шабанова Ю. Ю. Проблема перевода слов реалий [Текст] / Ю. В. Привалова, Ю. Ю. Шабанова // Успехи современного языкознания. – 2012. – № 5. – С. 168-169.

48. Ревякин, А. И. О драматургии А.П. Чехова [Текст] / А. И. Ревякин – М. : Знание. – 1960. – 48 с.

49. Реформатский, А. А. Введение в языковедение [Текст] / А. А. Реформатский – М. : Аспект Пресс, 1996. – 536 с.

50. Рудакова, Н. Ю. К вопросу о способах перевода русских реалий на английский язык в художественной литературе [Текст] / Н.Ю. Рудакова // Вологдинские чтения. – 2008. – № 66. – С. 66-70.

51. Сандлер, О. Л. Фиксация лингвистических особенностей английских диалектов в текстах оригинала и в текстах перевода на русский язык [Текст] / О. Л. Сандлер // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2013. – №11. – С. 211-213.

52. Свербилова, Т. Г. Трагикомедия в советской литературе [Текст] / Т. Г. Свербилова. – Киев. : Наукова думка. – 1987. – 214 с.

53. Сухих, С. А. Личность в коммуникативном процессе [Текст] / С. А. Сухих // Краснодар. : Изд-во юж. ин-та менеджмента. – 2004. – №4. – С. 143-154.

54. Тамарченко, Н. Д. теория литературных жанров [Текст] / Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия. – 2011. – 256 с.

55. Театральная энциклопедия / под ред. С. Мокульский. – М. : Советская энциклопедия. – 1963. – 6098 с.

56. Томахин, Г. Д. Реалии – американизмы [Текст] / Г.Д. Томахин – М. : Высшая школа, 1988. – 239 с.

57. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б. В. Томашевский. – М. : Художественная литература – 1931. – 244 с.

58. Турсунов, Ф.М. Специфическая составляющая безэквивалентной лексики [Текст] / Ф.М. Турсунов // Гуманитарные науки. – 2015. – № 2. – С.

162-168.

59. Тюпа, В. И. Драматургия как тип высказывания [Текст] / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2010. – С. 7-16.

60. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода [Текст] / А. В. Федоров – М. : Филология три. – 2002. – 416 с.

61. Фененко, Н.А. Функциональный потенциал реалий во французском художественном контексте [Текст] / Н.А. Фененко // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2014. – № 12. – С. 151-172.

62. Фесенко, Э.Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов [Текст] / Э. Я. Фесенко – М. : Академический Проект; Фонд «Мир». – 2008. – 780 с.

63. Фролов, В. Судьбы жанров драматургии: анализы драматических жанров в России XX века. [Текст] / В. Флоров – М. : Советский писатель. – 1979. – 421 с.

64. Хализев, В. Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование [Текст] / В. Е. Хализев // Новый филологический вестник. – 2014 – №4 – С. 6-7.

65. Хисамова, Г. Г. Функции диалога в художественном тексте [Текст] / Г. Г. Хисамова // Российский гуманитарный журнал. – 2015 – №1 – с. 34-42.

66. Хромых, А. А. Оказиональные слова и трудности их перевода [Текст] / А. А. Хромых // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых. – 2016. – С. 188-194.

67. Чисюхин, И. Н. О драме и драматургии [Текст] / И. Н. Чистюхин – М. : eBook. – 2002. – 279 с.

68. Шапелева, Е.В. Особенности перевода фразеологизмов [Текст] / Е.В. Шапелева // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. – 2009 – №15 – С. 68-73.

69. Шкловский, В. Техника писательского ремесла [Текст] / В. Шкловский – Л. : Молодая гвардия. – 1928. – 75 с.

70. Щеглов, Д. Б. Вопрос в драматическом монологе [Текст] / Д. Б. Щеглов // Вестник Костромского государственного университета. – 2007 – №13 – С. 171-175.

Электронные ресурсы

1. Everett, G. Three Defining Characteristics of Browning's Dramatic Monologues [Электронный ресурс] // the victorian web. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/rb/dm4.html> (дата обращения 15.01.2018).

2. Oxford Dictionary толковый словарь английского языка [«Электронный ресурс»] : сайт. – URL:<https://en.oxforddictionaries.com> (дата обращения 7.04.18).

3. Академик сборник словарей и энциклопедий [Электронный ресурс] : сайт. – URL:<https://dic.academic.ru> (дата обращения 14.04.18).

4. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] : сайт. – URL:<http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения 07.03.18)

5. British National Corpus [Электронный ресурс] : сайт. – URL:<https://corpus.byu.edu/BNC> (дата обращения 09.03.18).

6. The Idioms словари идиом английского языка [Электронный ресурс] : сайт. – URL:<https://www.theidioms.com> (дата обращения 24.04.18).

7. Словарь фразеологизмов русского языка [Электронный ресурс] : сайт. – URL:<http://www.fraze.ru/index.php/frazeologizmy> (дата обращения 16.04.18).

Список использованных литературных источников:

1. Nelson, R., Pevar, R., Volokhonsky, L. The cherry orchard [Text] / R. Nelson, R. Pevar, L. Volokhonsky – Theatre Communications Group. – 2015 – P. 192.

2. West, J. The cherry orchard [Text] / J. West – CreateSpace. – 2014. – P. 46.

3. Чехов, А.П. Вишневый сад [Текст] / А.П. Чехов – М. : АСТ – 1995.

