ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Особенности перевода драматических произведений с русского языка на датский (на примере пьес А.П. Чехова и Д.И. Фонвизина)**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Теория и история языка и языки народов Европы»

Профиль «Лингвистические проблемы

 скандинавистики и нидерландистики»

очной формы обучения

Кокарева Екатерина Алексеевна

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Жаров Б.С.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Ломагина А.В.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

[Введение 4](#_Toc514783856)

[Глава 1. Своеобразие драмы как синтеза литературного и сценического жанров 6](#_Toc514783857)

[1.1 Особенности драматического текста 6](#_Toc514783858)

[1.2 Драматургический дискурс 9](#_Toc514783859)

[1.3 Поликодовость драматургического дискурса 11](#_Toc514783860)

[1.4 Структура драматического текста 15](#_Toc514783861)

[1.4.1 Реплика 16](#_Toc514783862)

[1.4.2 Диалог 18](#_Toc514783863)

[1.4.3 Монолог 23](#_Toc514783864)

[1.4.4 Ремарка 27](#_Toc514783865)

[Глава 2. Проблема перевода драматургии 31](#_Toc514783866)

[2.1 Концепция И. Левого 32](#_Toc514783867)

[2.2 Понятие «сценичность» 36](#_Toc514783868)

[2.3 Копцепция С. Басснетт 38](#_Toc514783869)

[2.4 Концепция П. Пави 41](#_Toc514783870)

[2.5 Концепция С. Тотцевой 42](#_Toc514783871)

[Глава 3. Особенности перевода пьес А.П. Чехова («Три сестры», «Вишневый сад», «Чайка») и Д.И. Фонвизина («Недоросль») 44](#_Toc514783872)

[3.1 Передача идиостиля автора 51](#_Toc514783873)

[3.2 Речевая характеристика персонажей 60](#_Toc514783874)

[3.3 Передача синтаксических конструкций 75](#_Toc514783875)

[3.4 Роль пунктуации и ритмики драматического текста 91](#_Toc514783876)

[3.5 Передача национально-культурных особенностей драматического текста 95](#_Toc514783877)

[3.6 Перевод имен собственных 120](#_Toc514783878)

[3.7 Специфика перевода ремарок 127](#_Toc514783879)

[Заключение 136](#_Toc514783880)

[Список использованной литературы 146](#_Toc514783881)

[Научная литература 146](#_Toc514783882)

[Справочная литература 156](#_Toc514783883)

[Художественная литература 157](#_Toc514783884)

[Список сокращений 157](#_Toc514783885)

# Введение

 На сегодняшний день проблема перевода драмы представляет особый интерес для специалистов в области переводоведения. Вплоть до середины прошлого века у переводчиков не возникало сомнения в том, что механизмы перевода драматических произведений ничем не отличаются от классического художественного перевода эпоса и лирики. Однако за последние несколько десятков лет под влиянием идей семиологов и театроведов многие лингвисты пересмотрели свои взгляды на специфику перевода драмы, признав в конечном итоге его особый статус в рамках перевода художественной литературы, связанный с диалектической природой жанра драмы, который совмещает в себе два вида искусства – литературу и театр.

 Тем не менее данная тема всё ещё вызывает сильные разногласия в рядах отечественных и зарубежных лингвистов и переводчиков. Следствием многообразия противоречивых точек зрения на перевод драматических текстов является отсутствие стратегической системности и структурированного подхода к такого рода переводам. Существует целый ряд исследовательских работ, посвященных рецепции определенных драматургов в иноязычной среде, а также рассмотрению и сравнению конкретных переводов драматических произведений с одного языка на другой. Однако в ходе поисков нами не было обнаружено работ, изучающих конкретные проблемы, с которыми потенциально может столкнуться любой переводчик драматического текста.

*Актуальность* данной диссертации заключается в том, что проблема перевода драмы, являясь областью малоизученной, ещё в меньшей степени исследована на примере датского языка. Русское драматургическое наследие хорошо знакомо датскому читателю/зрителю, и в Дании по сей день публикуют переводы произведений крупных русских драматургов и ставят на сценах датских театров русские пьесы. Таким образом, особенности перевода драмы являются в высшей степени актуальной темой в контексте диалога русской и датской литературы.

*Цель работы*: выявить основные переводческие трудности при переводе драматических произведений с русского языка на датский (на материале выбранных текстов), а также исследовать лингвистические особенности переводов на датский язык пьес А.П. Чехова и Д.И. Фонвизина, рассматриваемых в виде текстов для чтения, с учетом потенциальной возможности театральных интерпретаций и восприятия зрителем на слух.

Для достижения поставленных целей будут решены следующие *задачи*:

1. Идентифицировать драматургический дискурс в рамках современного переводоведения и лингвистики;
2. Выявить проблемы идентичности текста в оригинале и переводе, а также изучить способы передачи авторского стиля при переводе драмы;
3. Рассмотреть подходы переводчика к передаче речевой характеристики персонажей пьес;
4. Исследовать передачу на датский язык синтаксических конструкций и структурных элементов драматического произведения в целом;
5. Изучить приемы и методы переводчика драмы при передаче национальных особенностей культуры и реалий русского языка на датский;
6. Обозначить функции ремарок в драматическом тексте.

Поставленные задачи определили выбор лингвистических *методов анализа*. В основу положен метод случайной выборки, а также описательный метод, заключающийся в обработке и систематизации отобранного материала.

*Новизна* настоящей работы заключается в том, что на материале датского языка выбранная тема практически не изучена, что предоставляет широкий простор для исследовательской деятельности.

В качестве *материала исследования* было выбрано три пьесы А.П. Чехова («Вишневый сад», «Три сестры», «Чайка») и комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль», а также их переводы на датский язык. Переводчики А.П. Чехова – А. Томассен («Вишневый сад»), К. Бьорнагер («Три сестры»), Э. Росекамп («Чайка») и переводчик Д.И. Фонвизина – М. Эстербю. Методом случайной выборки из каждого произведения было отобрано 450 примеров, отображающих лексические, синтаксические и грамматические особенности перевода драматического текста.

Глава 1. Своеобразие драмы как синтеза литературного и сценического жанров

* 1. ***Особенности драматического текста***

В современном переводоведении проблема перевода драмы имеет особый статус, связанный в первую очередь с неоднозначностью трактовки данного литературного жанра. Сложный характер драматического произведения обусловлен его «двойным эстетическим кодом»[[1]](#footnote-1), а именно принадлежностью одновременно к двум видам искусства – театру и литературе. Таким образом, текст драмы можно рассматривать, исходя из двух аспектов – как если бы это был спектакль или же только текст пьесы, ещё не поставленной на сцене.

Н.Н. Томская определяет драматический текст как «текст художественного произведения, построенный по законам данного рода литературы, являющийся продуктом дискурсивной (когнитивно-коммуникативной) деятельности двух сознаний – авторского и предполагаемого читателя, который отличается от текста недраматического специфическим размещением мета-текста внутри текста пьесы как формата знания»[[2]](#footnote-2). В сущности, главная особенность драматического текста, отмеченная в данном определении – это порядок распределения мета-текста в ткани основного текста.

Существует множество противоречивых трактовок термина «мета-текст». В данной работе мы ориентируемся на точку зрения А. Вежбицкой, которая рассматривала мета-текст как «высказывание о высказывании»[[3]](#footnote-3), то есть своеобразный индикатор скрытой полифонии в тексте. Примерами в данном случае могут служить замечания, пояснения и прочие комментарии автора, которые, осуществляя важную коммуникативную функцию, обеспечивают адекватное восприятие текста реципиентом. В случае драматического текста такие высказывания, как правило, содержатся в ремарках (гораздо реже – в репликах), которые в 80% случаев[[4]](#footnote-4) имеют фиксированное расположение в рамках текста пьесы.

Отметим наиболее существенные признаки драматического текста, которые будут подробно рассмотрены в последующих главах:

1. Драматический текст обладает сценичностью, т.е. данный текст может стать основой для создания театральной постановки, а многие из них изначально предназначены для воплощения на сцене. В театральной постановке проявляется взаимодействие целого спектра искусств – живописи, танца, актерского мастерства, музыки и др.
2. Драматический текст подразумевает наличие разных адресатов: с одной стороны, это зрители в театре или читатели текста пьесы, а с другой стороны, режиссёр и актерская труппа. Кроме того, реципиенты так же различаются по характеру отношения к тексту. Если в первом случае, зрители/читатели исполняют роль пассивных получателей текста, то во втором случае речь идёт об активном и непосредственном участии в переработке литературного произведения в театральную постановку. М. Эсслин отмечает, что в процессе коммуникации одна и та же реплика может иметь совершенно другое и даже гораздо большее значение для читателя/публики, нежели для персонажа, к кому эта реплика обращена[[5]](#footnote-5).
3. Главной движущей силой сюжета драматического текста является конфликт. Именно благодаря столкновению противоположных идей и взглядов создается необходимый эффект драматизма, который обуславливает особую эмоциональность драматического произведения, а также выполняет вспомогательную функцию в раскрытии характеров персонажей.
4. Речь в драматическом тексте распадается на две части: реплики персонажей (в форме диалогов и монологов) и авторские ремарки, содержащие пояснения, комментарии или другого рода замечания касательно действий или реплик героев (ориентированы как на читателей, так и на режиссёров, постановщиков и актёров). Большую часть произведения составляют, несомненно, реплики, в которых главным образом происходит раскрытие характеров действующих лиц пьесы. Особенное значение отводится роли диалоговых форм, являющихся весомым аргументом в пользу повышенной дискурсивности драматических текстов.
	1. ***Драматургический дискурс***

 Особенно важным аспектом драматического текста является его дискурсивный характер. Н.Д. Арутюнова подразумевает под дискурсом «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами», как «речь, погруженную в жизнь»[[6]](#footnote-6). Соответственно, дискурс не представляет из себя замкнутую текстовую структуру. Это явление, связанное с конкретной коммуникативной ситуацией и значимое для актуального момента. Структурности и статичности текста противопоставляется функциональность и динамичность дискурса. В отношении драматического текста необходимо сделать акцент на двух моментах: 1) дискурсу всегда сопутствует прагматическая ситуация, в которой происходит акт речевой коммуникации (т.е. вовлечение экстралингвистических факторов); 2) дискурс всегда учитывает ментальные характеристики коммуникантов (психологические и социокультурные особенности, темп, связность, уровень спонтанности речи, соотношение эксплицитного и имплицитного уровней в высказывании и др.).

 Е.С. Кубрякова и Н.Ю. Петрова подчеркивают значимость осуществления пьесой «дискурсивной деятельности»[[7]](#footnote-7), поскольку текст пьесы произносится актерами на сцене, т.е. озвучивается в данной конкретной ситуации конкретными людьми, следовательно, на сцене воспроизводится живое общение людей. Кроме того, данное общение преследует определённые цели, происходит непосредственно на глазах у зрителей, другими словами, online, а также подчиняется заданному хронотопу.

 Диалог и дискурс имеют схожую природу: в обоих случаях речь идёт о коммуникативном акте между двумя участниками – говорящим и слушающим. И.Б. Лимановская объясняет специфический характер драматического дискурса «бинарным характером проявления диалогичности»[[8]](#footnote-8) и выделяет внешнюю (автор – читатель/зритель) и внутреннюю диалогичность (коммуникация между персонажами пьесы). Таким образом, с одной стороны, диалогичность, как часть всеобъемлющего дискурса драматического произведения, в первую очередь, отвечает за выражение авторского замысла и идейной составляющей пьесы, а с другой стороны, характеризует индивидуальную речевую манеру отдельных персонажей. Благодаря бинарной природе диалогичности драматургический дискурс, и, соответственно, драматический текст (как и любой другой художественный текст) являются средствами общения между креативным (автор) и рецептивным (зритель) субъектами. Данное положение вписывается в систему взглядов Ю. Лотмана, определяющего искусство как «коммуникационную систему», включающую в себя отправителя и получателя информации[[9]](#footnote-9).

 Помимо диалогичности, И.Б. Лимановская выделяет ещё две особенности драматургического дискурса: фикциональность и стилизованность. Драматургическому, равно как и художественному дискурсу, присущ фикциональный характер, то есть автор, стимулируя работу сознания и следуя определённым обобщающим механизмам порождения художественных текстов, создает художественный вымысел, обладающий «критерием истинности, аутентичности»[[10]](#footnote-10). Стремление к стилизованности языка драматического текста обусловлено тем, что автор стремится воспроизвести в письменном виде живую разговорную речь, учитывая все её лексические, синтаксические и грамматические особенности. Однако здесь возникает ряд сложностей, главной из которых является двухуровневая структура речевого акта (в разговорной речи). Речевой акт состоит из имплицитного (содержащего интенцию говорящего и фоновые знания, необходимые для понимания смысла высказывания) и эксплицитного (выраженного внешне при помощи языковых средствам, а также мимики, жестов, движений и т.д.) этапов. Другими словами, язык драматического произведения обусловлен, с одной стороны, экстралингвистическими факторами, а с другой стороны, конкретной коммуникативной ситуацией (лингвистическими параметрами).

 Рассмотрение драматического текста в рамках дискурсивного анализа предполагает изучение пьесы как речевого поведения, как непосредственного самого процесса, а не готового результата. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что драматический текст необходимо исследовать в совокупности с социальными, культурными, психологическими и другими факторами, оказывавшими влияние на взгляды и личность автора в момент создания данного произведения.

* 1. ***Поликодовость драматургического дискурса***

 Являясь важной частью культурного наследия человечества, театр представляет собой вид художественного творчества, который в большей степени, чем другие виды (музыка, живопись, скульптура и др.) по форме реализации напоминает жизнь человека. Постановка пьесы – это ни что иное, как своеобразный перевод литературного произведения на язык сцены, в результате чего рождается сценический текст, в основу которого положено действие и движение, вписанные в конкретное пространство и время. Вот как Т.А. Григорьянц описывает этот процесс: «Происходит «трансформация» литературы в сценическое действие, в котором естественный язык не всегда играет решаю­щую роль. Здесь важным становится другой язык, способный предавать гораздо большее, вбирающий в себя не только сознание челове­ка, но и область «невыражаемого»[[11]](#footnote-11).

 Язык драматического произведения – явление уникальное. Главная его особенность заключается в синтезе вербального и невербального кодов. В этом отношении драматический текст имеет некоторое сходство с устной разговорной речью – реплики персонажей взаимодействуют с паралингвистическими, жестовыми, кинетическими и другими знаками, такими как, например, жесты и выражения лица, позы, знаковые движения тела и т.д. Все эти невербальные знаки функционируют в качестве вспомогательных каналов коммуникации и являются составной частью единого целого. Таким образом, драматическое слово неразрывно связано со своим сценическим воплощением, а именно звучанием, сопровождаемым «мимикой-жестом-поступком»[[12]](#footnote-12).

 Большая часть невербальных знаков является национально и культурно обусловленными, то есть для определённого типа мышления характерен особый набор телесных символов. Это обусловлено тем, что люди, принадлежащие той или иной национальной культуре, воспроизводят свою систему представлений не только в языке, но и в различных семиотических сферах (в быту, в живописи, в литературе, в танце, в музыке и т.д.). Г. Е. Крейдлин особо подчеркивает важность невербальных знаков в драматическом театре, отмечая, что постановка литературного произведения в театре или его переложение осуществляются в рамках определенной культурной традиции и подразумевают: 1) аутентичное воссоздание вещных элементов культурных традиций, другими словами театральный реквизит (одежда, мебель, декорации и пр.); 2) внимание к пространственному и телесному аспектам, в особенности к так называемой национальной концептуализации пространства[[13]](#footnote-13), то есть то, каким образом трактуется пространство в той или иной культуре.

 Важно также отметить, что общение между коммуникантами в драматическом дискурсе происходит на нескольких уровнях. Процесс коммуникации в пьесе протекает одновременно в «горизонтальном» (взаимодействие героев друг с другом) и «вертикальном» (обращение героев к реципиенту - слушателю/читателю/зрителю) измерениях. Аналогичной точки зрения придерживается К. А. Баршт, описавший явление наррации в драматургическом дискурсе. Наррация возникает, «когда происходит моделирование параметров окружающего мира при помощи системы знаков, и оно обращено к другому «я» с целью изменить способ его восприятия реальности»[[14]](#footnote-14). Наррация в пьесе осуществляется двумя слоями коммуникации: 1) другими актерами, выслушивающими реплики данного персонажа (первичный наррататор) и 2) зрителями, воспринимающими, одновременно, и «голос» данного действующего лица пьесы, и реакцию на этот голос других персонажей спектакля (вторичный наррататор). О.М. Фрейденберг особенно выделяет важность таких характеристик наррации как «видение со стороны» и восприятие другим лицом (реципиентом), благодаря которым повествование приобретает смысл[[15]](#footnote-15). Примечательно то, что в театральной постановке нельзя закрепить роль нарратора за определённым действующим лицом, как это можно сделать во многих эпических произведениях. По принципу эстафеты функция нарратора передаётся от одного персонажа к другому, то есть любой герой пьесы является либо действующим, либо потенциальным нарратором. Таким образом, возникает эффект полифонии, образующейся за счёт творческого взаимодействия нескольких «авторов», ибо каждый актёр есть автор своего персонажа пьесы.

 Исследование темы драматического искусства, в частности перевода драматических произведений, требует чётко выраженной позиции в отношении взаимосвязи пьесы как литературного текста и пьесы как поставленного в театре спектакля. В данной работе мы придерживаемся правила золотой середины, признавая двойственность природы драматического произведения. Вслед за В.М. Волькенштейном мы считаем необходимым воздерживаться от радикальных точек зрения и крайностей: «Ещё Флобер отрицал театр, как искусство, требуя от произведений незыблемой законченности, неповторимости, отрицая возможность вариаций художественного образа. Ещё Гёте говаривал, что пьесы, в конце концов, не следует печатать, а нужно хранить при театрах, где они ставятся. Но зачем лишать людей удовольствия прочесть хорошую драму?»[[16]](#footnote-16).

 Точка зрения о том, что театр только показывает, а пьеса только рассказывает, идущее ещё от аристотелевского разграничения двух моделей рассказа – диегезиса (простого повествования) и мимезиса (подражания), представляется нам не совсем верной, поскольку как в литературном драматическом произведении, так и в его постановке на сцене создается определённая картина мира, в которой действуют лица, смоделированные с помощью системы условных знаков. В первом случае речь идёт об условных знаках естественного языка, а во втором – о мимике, жестах, предметах на сцене и т.д. В обоих случаях формируется особая знаковая система, несущая информацию о внешности персонажа, его движениях, голосе, жестах, и которую предстоит расшифровать реципиенту. Как отмечает М.М. Бахтин, «изображаемый словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, хотя в нем и много чисто словесного, и этот объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственную — художественно значимую форму, словами же произведения изображаемую»[[17]](#footnote-17).

* 1. ***Структура драматического текста***

Драматическое произведение условно состоит из самого текста пьесы и метатекста. К первому относят элементы, предназначенные для произнесения актёрами на сцене (реплики действующих лиц), а ко второму – элементы, не звучащие при постановке пьесы на сцене (авторские ремарки, имена действующих лиц, рубрики, такие как сцена, явление, действие и др.). Термин метатекст, предложенный С.Ю. Бочавер[[18]](#footnote-18), на наш взгляд, наиболее точно раскрывает суть данного лингвистического явления, хотя существует ряд альтернативных наименований незвучащих элементов пьесы («рамочный текст»[[19]](#footnote-19), «паратекст»[[20]](#footnote-20) и т.д.). С.Ю. Бочавер использует термин метатекст в значении «текст о драматическом тексте, обеспечивающий его функционирование в сценической коммуникации»[[21]](#footnote-21). Данная трактовка не вступает в противоречие с закрепившимся в лингвистической науке метатекста как текста о тексте. Данную точку зрения разделял и Ю.М. Лотман, отмечая, что «метатекстовый пласт – это пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение»[[22]](#footnote-22), то есть метатекст – это некий код, применяемый для расшифровки первичного языка. Согласно Ю.М. Лотману, к метатексту также можно отнести название произведения, эпиграфы, авторские комментарии, разделение текста на главы, а также различные лирические отступления.

В нашем исследовании проблем перевода драматического текста мы опираемся на условное разграничение текста и метатекста пьесы. В последующих главах мы подробно рассматриваем главные составляющие драматического произведения, такие как реплика и ремарка, а также основные приемы построения речи персонажей – диалог и монолог.

***1.4.1. Реплика***

Драматическое произведение преимущественно состоит из чередования реплик действующих лиц. Словарь литературоведческих терминов определяет реплику как «фразу, которую произносит персонаж драмы в ответ на высказывание другого действующего лица»[[23]](#footnote-23). При переходе речи от одного персонажа к другому происходит изменение характера этой речи, при этом наблюдается смена сценической обстановки и новым витком в развитии образа героя. Именно поэтому Г.О. Винокур рассматривает смену реплик в качестве «важнейшей пружины в развитии сценического действия», а саму реплику определяет как «основную единицу сценической речи»[[24]](#footnote-24).

И.О. Чистюхин проводит границу между двумя трактовками понятия реплики - в узком и широком смысле слова. В первом случае речь идёт о «факте ответа на предшествующий дискурс или немедленное парирование аргумента», во втором же о «тексте персонажа в ходе диалога в ответ на вопрос»[[25]](#footnote-25). В нашем случае актуально именно второе определение реплики. Однако представляется необходимым сделать оговорку – реплика необязательно является ответом на вопрос, это скорее *реакция* на предыдущую реплику/отсутствие реплики (паузу). В остальном, данное определение достаточно точно характеризует явление реплики, делая акцент на том, что реплика имеет смысл только в контексте высказываний, то есть при взаимодействии с предшествующей и последующей репликой. Поэтому имеет смысл говорить о парах реплика/контр-реплика, слово/контр-слово, действие/реакция. В настоящей работе мы ориентируемся на определение реплики, сформулированное Т.И. Мартыненко: это «речевой элемент цепочки взаимосвязанных высказываний-предложений, принадлежащий одному из собеседников и продолжающийся до тех пор, пока не прервется либо самим говорящим, либо речью его собеседника»[[26]](#footnote-26). Преимущество данной трактовки заключается в том, что особое внимание уделяется семантическому, прагматическому и коммуникативному единству диалогического пласта текста, состоящего из множества *диалогических единств*, коммуникативных единиц диалога, связанных между собой в структурно-композиционном, смысловом и функциональном отношении.

По справедливому замечанию В.М. Волькенштейна, «слово в драме – драматическая реплика – имеет значение прежде всего действенное»[[27]](#footnote-27). Если рассматривать драматическую сцену как поединок, то реплика – это удар или же парирование удара. Драматическая реплика всегда подразумевает волевое усилие, которое может проявляться открыто и резко или же проявляться едва заметно, а то и вовсе выразиться в молчании. Данную позицию разделяет П. Пави, подчёркивая, что «любое слово, произнесенное со сцены, действенно, … и в этом смысле говорить — значит делать…»[[28]](#footnote-28). Действенное слово может либо проявляться как в элементарной форме просьбы, приказа, вопроса и т.д., либо приобретать усложнённую риторико-патетическую форму (различного рода отвлечённые рассуждения героев).

 Выделяется также особый вид реплики – реплика *в сторону*, также именуемая на французский манер *á parte.* С. Летбридж и Дж. Мильдорфопределяют данный тип реплики (aside) как речь, произносимую в сторону от присутствующих, при этом слова персонажа адресованы либо к себе самому, либо к другому/другим действующему/-им лицу/-ам (в тайне), либо публике. Реплика *á parte* выполняет важную функцию, являясь каналом передачи дополнительной информации мимо других персонажей напрямую зрителю, который, таким образом, зачастую становится «соучастником» происходящего, поскольку он знает больше, чем некоторые из персонажей на сцене[[29]](#footnote-29).

***1.4.2 Диалог***

Диалог является довольно сложной и широкой теоретической категорией. В широком смысле слова под диалогом подразумевается разговор между двумя или несколькими лицами, их контакт друг с другом. В узком смысле слова диалог – это одна из форм речи. Именно с этой точки зрения диалог рассматривается лингвистической и филологической науками.

Диалог как форма организация речевой деятельности встречается в различных литературных родах, в каждом из которых он обладает определенными особенностями. Общезначимую важность и естественность диалога как живой речи отмечали такие великие лингвисты и филологи как М.М. Бахтин («Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубинного влияния предвосхищаемого ответного слова…»[[30]](#footnote-30)), Л.В. Щерба («…монолог является в значительной степени искусственной языковой формой, …подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге…»[[31]](#footnote-31)) и др. По сути дела, любое взаимодействие людей является двусторонним процессом, который чаще проявляется в диалогической форме, нежели в монологической, что главным образом объясняется естественной, рефлекторной реакцией человека на всякое воздействие со стороны.

Универсальное определение диалога дает Литературный энциклопедический словарь: «диалогическая речь - … взаимное (чаще всего — двустороннее) общение, при котором активность или пассивность переходят от одних участников к другим, главное же — высказывания стимулируются предшествующими, выступая в качестве реакций на них. Для диалогической речи наиболее благоприятны неофициальность и непубличность контакта, его устный и непринужденно-разговорный характер...»[[32]](#footnote-32). Все перечисленные характеристики применимы в том числе и к драматическому диалогу, однако, здесь не упомянут ряд существенных признаков, отличающих диалог драматического произведения от других его типов.

 А. Чернышев обращает внимание на то, что диалог является главным «средством развития драматического действия»[[33]](#footnote-33). Продвижение драматического действия происходит за счёт возникновения конфликта между персонажами, поскольку речевые высказывания в драматическом дискурсе приравниваются к действию (поступку). К. Элам в своей работе «Семиотика театра и драмы» высказывает схожую точку зрения: «… Диалог является мгновенным «словесным действием», нежели отсылкой или обозначением к действию, таким образом, главные личностные, политические и моральные конфликты, составляющие ядро драмы, зрители/читатели воспринимают через процесс коммуникации между героями, а не из повествовательного описания со стороны»[[34]](#footnote-34).

Драматический диалог содержит информацию о личности действующего лица, которая может быть выражена как эксплицитно, так и имплицитно. В первом случае имеются в виду национальная и возрастная характеристика, профессия, социальный статус. Имплицитные средства включают в себя стилистически особенности речи персонажа, употребление говорящим особой лексики, например, диалектизмов, а также использование персонажем в речи информации, требующей от читателя дополнительных фоновых знаний. А.А. Полканов также отмечает, что диалог в драме – это «вид коммуникации, в ходе которой проявляется психологическое и эмоциональное состояние персонажа»[[35]](#footnote-35). Это связано прежде всего с тем, что в основе речи героев и самой композиции драматического произведения лежит конфликт, который является главной двигательной основой и важнейшим средством раскрытия характеров персонажей, на протяжении пьесы вступающих друг с другом в противоречия.

Н.В. Глущенко выделяет в качестве одного из отличий драматического диалога от эпического отсутствие «посредника» в общении между действующими лицами пьесы, в то время как в эпосе диалог, как правило, вводится комментариями автора, и ими же прерывается с целью пояснения того или иного события[[36]](#footnote-36). Таким образом, диалог в драме характеризуется высокой степенью информативности. Авторские слова и другие метатекстовые вкрапления сведены до минимума и нередко выполняют лишь констатирующую функцию.

Также важно отметить, что любой художественный диалог, в том числе драматический, не является реальным диалогом, а составляется автором по модели разговорного бытового диалога и отображает потенциальные коммуникативные ситуации, которые могут происходить в действительности. При этом диалог в драме не регистрирует живую устную речь напрямую, а воспроизводит её через восприятие автора в стилизованном виде. Поэтому в отличие от естественного спонтанного диалога драматическая речь характеризуется *стереотипичностью*[[37]](#footnote-37). Драматическое произведение можно рассматривать как монолог автора, в котором последний выражает свои взгляды на мир. При этом на уровне синтаксиса «монологическая интенциональность автора» подвергается процессу диалогизации через сотворенные авторским сознанием «языковые личности»[[38]](#footnote-38) (через действующих лиц пьесы).

Сама специфика драматического текста заключается в его диалогичности, поскольку он состоит преимущественно из речи персонажей. Обмен репликами в пьесе составляет основу диалога – наиболее распространённого способа организации речевого ряда драматического текста. При изучении драматического диалога необходимо учитывать дискурсивный характер жанра драмы, о котором уже говорилось в одной из предыдущих глав.

В.А. Садикова отмечает противоположную направленность дискурса в бытовом и драматическом диалоге: в первом случае диалог «есть следствие сложившейся ситуации и интенций говорящих», во втором случае диалог «эстетически самоценен и сам каузирует дискурс, является его причиной»[[39]](#footnote-39). Другими словами, читатели драматического произведения самостоятельно восстанавливают дискурс текста, исходя из прочитанного диалога, который выступает в качестве имитации бытового общения.

Любая устная диалогическая речь в отличие от монологической протекает в ситуации непосредственного контакта между находящимися в одном пространстве (хотя есть исключения – например, телефонный разговор). Структура диалога допускает лексические неточности, логическую сбивчивость, грамматическую неполноту, а также опускание или подмену отдельных элементов грамматически развернутой речи. При этом сокращенные и свернутые формы речевых высказываний в диалоге, как правило, компенсируются или дополняются за счёт внеязыковых компонентов: жестикуляции, мимики, интонации и др.

Мимика и жесты являются внешней, визуальной стороной диалога, аккомпанируя беседе. Как отметил Ф. Шиллер, «… когда человек говорит, мы видим, как вместе с ним говорят его взгляды, черты его лица, его руки, часто все тело, и нередко мимическая сторона разговора оказывается наиболее красноречивой»[[40]](#footnote-40). Мимика, жесты и интонация являются неотъемлемой составляющей любого реагирования человека и содержат в себе целый пласт дополнительной информации к произнесённому словесному сообщению. Также вышеупомянутые экстралингвистические элементы, особенно интонация, могут существенно влиять на значение произнесённого высказывания, придавать ему определенный оттенок, а иногда и вовсе менять в противоположную сторону. Согласно, Л. П. Якубинскому, в ряде случаев мимическая или жестикуляционная реплика может дать собеседнику ответ раньше, чем речевая[[41]](#footnote-41).

***1.4.3 Монолог***

 Монолог в роли структурного компонента встречается почти во всех типах художественных произведений. В ходе истории монологическая речь преодолела долгий путь развития, в известной мере обособившись от диалога и доказав свою собственную значимость. В качестве одной из дифференциальных характеристик монолога И.В. Нестеров выделяет произнесение этой речи одним лицом, при этом в противоположность диалогу монологи могут иметь неограниченно большой объем[[42]](#footnote-42). Вторым важным критерием монолога является то, что данная форма речи чаще всего обращена внутрь (персонаж общается к самому себе), а не вовне, поэтому она не предполагает моментальной ответной реакции партнеров. Если монолог всё же обращен к другим, он тем не менее остается композиционно изолированным от реплик других лиц и не прерывается ими.

 М.Я. Блох и Е.В. Великая выделяют следующие основные черты монологической речи: «информативность», «связность», «цельность», «композиционная упорядоченность конституирующих его компонентов, подчиненных тематико-смысловому центру», «завершенность в смысловом отношении»[[43]](#footnote-43). Необходимо также отметить определенную композиционную сложность монолога по сравнению с диалогом. Монолог склонен ориентироваться на риторику и нередко имеет риторический характер, в то время как для диалога более типична непринужденность. П. Пави в своем «Словаре театра» пишет, что монолог отличается от диалога «отсутствием обмена репликами и значительной продолжительностью тирады, выделяющейся на фоне конфликта и диалога…». Контекст остается неизменным от начала до конца монолога, смысловые сдвиги (характерные для диалога), минимальны, что обеспечивает «тематическое единство высказывания». Монолог обращен «ко всему социуму»: вся сцена выступает в качестве собеседника, которому адресован монолог. При этом в итоге монологическая реплика направлена на зрителей (читателей), «призванных в качестве сообщников и «подслушивающих»[[44]](#footnote-44).

Монологическая речь, собственно, как и диалогическая может существовать как в письменной, так и в устной форме. До сих пор в некоторых исследовательских кругах сохраняется тенденция относить диалог к «живому общению», то есть разговорной речи, а монолог - к письменной форме речи. Н.В. Петрова в своей статье «Письменный текст: монолог или диалог?» призывает к отказу от традиционного противопоставления «устности» диалога и «письменности» монолога, доказывая размытость границ между этими двумя формами организации речи[[45]](#footnote-45). В ходе анализа различных трактовок термина монолог мы пришли к выводу, что большинство лингвистов и театроведов, за редкими исключениями (например, О.С. Ахманова четко разделяет диалог и монолог, подчеркивая односторонний характер последнего: «В отличие от диалога оформление речи как обращенной прежде всего к самому себе, не рассчитанной на словесную реакцию собеседника…»[[46]](#footnote-46).), придерживаются мнения о том, что в практически в любой монологической речи присутствует диалогическое начало.

По мнению Л.П. Якубинского, помимо бесспорных случаев диалога и монолога, которые в таковой форме встречаются довольно редко, находится ряд промежуточных возможных соединений диалогической или монологической формы высказывания с формами «непосредственной» (устной) и «посредственной» (письменной), как, например, в случае с «монологическим диалогом», где речевое взаимодействие строится на обмене монологическими кусками[[47]](#footnote-47). Г.О. Винокур, перечисляя существенные характеристики монолога, отмечает, что «строгих и абсолютных границ между обоими видами реплик (диалогической и монологической) несомненно не существует…»[[48]](#footnote-48).

 Существует множество различных классификаций монологической речи. Исследователи выделяют *подготовленные* и *спонтанные* монологи. Подготовленные монологи заранее продумываются и, как правило, основываются на письменном варианте, который впоследствии произносится автором со сцены/трибуны/кафедры. К данному типу монолога мы можем отнести выступления политиков, лекции преподавателей, речь священника и т.д. Спонтанный монолог является неподготовленным высказыванием, при котором мысль формируется одновременно с её речевым выражением. Драматический монолог можно отнести к первому типу с одной небольшой оговоркой: актёр в большинстве случаев чётко придерживается сценария (записанной монологической речи), дословно воспроизводя свою реплики, в то время как выступление того или иного оратора, например, на торжественном мероприятии, может отклоняться от написанной им речи.

 Авторы «Введения в литературоведение» различают монологи *уединённые* и *обращённые*[[49]](#footnote-49). Уединенный монолог произносится персонажем в непосредственном одиночестве или же в психологической изоляции от присутствующих. Такая монологическая речь может произноситься либо *для себя самого* вслух, либо *про себя* в форме внутреннего диалога (в письменном тексте). Для внутренней речи, как и для диалога, характерно редуцирование лексико-грамматических конструкций в силу того, что человек сам себя может понять с полуслова. Ю.М. Лотман вводит термин «автокоммуникация»[[50]](#footnote-50), означающий, по сути дела, то же самое, что и уединённый диалог, когда адресант сообщения совпадает с адресатом («направление Я-Я»). Обращённые монологи могут иметь как одного, так и нескольких адресатов. Говорящий выступает в качестве активного деятеля коммуникативной ситуации, в то время как слушатели являются её пассивными участниками.

 В отношении принадлежности драматического монолога к одному из вышеперечисленных типов важно сказать, что монолог в драме всегда по своей природе оказывается обращённым, поскольку речь персонажа, будь она произнесена вслух самому себе или выражена в качестве внутреннего монолога (на письме в тексте драматического произведения), так или иначе ориентирована на читателя/зрителя, выступающего в качестве судьи/свидетеля происходящих событий. Как заметил В.Е. Хализев, «…уединенные монологи не полностью исключены из межличностной коммуникации. Нередко они являются откликами на чьи-то слова, произнесенные ранее, и одновременно - репликами потенциальных, воображаемых диалогов»[[51]](#footnote-51).

 В итоге можно сделать вывод о том, что диалогическая и монологическая форма речи имеют достаточно много общих черт и зачастую встречаются в сочетании друг с другом в виде гибридных форм речевого самовыражения. Ближе всего к диалогу монолог драматический, так как, во-первых, в обоих случаях наряду с языковыми элементами выражения речи выступают экстралингвистические компоненты (жесты, мимика, интонация). Во-вторых, монолог героя в любом случае адресуется зрителю/читателю, пусть и ограниченному в способности выразить свою реакцию. В-третьих, монолог действующего лица в драме, являясь составляющей частью общего полотна пьесы, определенным образом связан с предыдущими и последующими репликами других персонажей.

### ***1.4.4 Ремарка***

 Как уже упоминалось нами ранее, авторская ремарка является главной составляющей метатекста в драматическом произведении. Ремарка представляет собой комментарий драматурга по поводу происходящего в пьесе действия, выраженного при помощи реплик персонажей. На протяжении многих веков, начиная с эпохи античных трагедий, авторская ремарка сохраняла статус служебной, вспомогательной единицы в драматическом тексте. Если в древнегреческом театре ремарок практически не было (так как весь интерес был сосредоточен вокруг внутреннего действия, а необходимые дополнительные сведения содержались в песнях хора), а у У. Шекспира их количество сводилось к минимуму, то примерно со второй половины XIX века (Б. Шоу, А.П. Чехов и др.), по мере увеличения роли автора в драматическом тексте, ремарка становится неотъемлемым компонентом драматического произведения, обладающим в известной степени самостоятельностью в текстовом пространстве и выполняющим конкретную авторскую интенцию.

Наиболее всеобъемлющим нам представляется определение авторской ремарки, предложенное И.Б Лимановской: «… метатекст, выполняющий компенсаторную функцию, а также в значительной степени способствующий раскрытию идейно-эстетических установок автора драматургического произведения при режиссерской трактовке»[[52]](#footnote-52). Исходя из этого определения, мы можем выделить три основные функции авторской ремарки в драматическом произведении: 1) компенсирование смысловых потерь, связанных с невербальными средствами выражения (просодики, жестикуляции, мимики и т.д.), при фиксировании разговорной речи персонажей (реплик) на письме (текст пьесы); 2) комментирование коммуникативной ситуации, происходящей на сцене; 3) выражение определённого авторского отношения к изображаемому действию. Нарушая целостность потока диалогической речи, ремарки замедляют ход действия пьесы при прочтении, но при этом способствуют созданию драматического дискурса, воспроизводя в письменной форме интонационную, мимико-жестикуляционную и ситуативно-предметную информацию, содержащуюся в устной речи.

На сегодняшний день существует множество способов систематизации авторских ремарок по различным критериям: структурная, функциональная, синтаксическая роль ремарки, её лексический состав, семантические особенности и т.д. Например, классификация И.О. Чистюхина содержит 19 разновидностей ремарок, причем некоторые из них в свою очередь делятся на подвиды (характеризующие, эмоциональные, жестовые, психологические, паузные, мизансценические и др.)[[53]](#footnote-53). Столь детальная характеристика минимальных нюансов авторской ремарки не представляется актуальной для нашего исследования. В то же время классификация ремарок по М.С. Чаковской, в нашем понимании, является, наоборот, недостаточно исчерпывающей. Автор выделяет три типа ремарок: 1) ремарки, связанные с передвижением актеров по сцене; 2) ремарки паралингвистического и кинетического характера; 3) сценические ремарки, содержащие пояснения автора к тексту пьесы (описание места действия, характеристика персонажей и др.)[[54]](#footnote-54). В настоящей диссертации за основу взято деление авторских ремарок по Л.В. Чаловой[[55]](#footnote-55):

1. Нарративные ремарки (описывают дислокацию персонажей, хронотоп произведения, пейзаж и интерьер; по синтаксической структуре повествовательны);
2. Дескриптивные ремарки (описывают физические данные (костюм, внешность и т.д.) персонажей, акустические и эмоциональные характеристики речи персонажей; придают явлениям экспрессивный, эмоциональный и оценочный потенциал);
3. Экспланаторные ремарки (вводят дополнительную информацию об упомянутых ранее предметах или явлениях, поясняют действия героев, передают определённую авторскую оценку);
4. Характерологические ремарки (передают душевное состояние персонажа, описывают движения персонажей, указывают на манеру говорения персонажей).

Вспомогательная функция авторских ремарок также определяется характером их адресованности. Предполагается одновременное наличие нескольких потенциальных адресатов: а) автор-драматург – режиссёр -актёры, воплощающие на сцене информацию, заключенную в ремарках; б) автор-драматург – читатель пьесы, как литературного произведения. В восприятии зрителя ремарка, воплощаясь в игре актёров на сцене, утрачивает свой статус неотъемлемого компонента литературного текста драмы, в то время как для читателей ремарка остается ключевым композиционно-смысловым элементов текста.

О важности авторской ремарки в контексте драмы для чтения, позволяющей читателю самому вообразить пьесу на сцене, писал О.С. Горелов. Специфика жанра драмы для чтения, по мнению исследователя, заключается прежде всего в «авторской установке на «читабельность» пьесы, на её сценичность, но не на сценоцентричность…, основная смысловая и стилистическая нагрузка при этом приходится на авторский текст драмы (авторские ремарки, то есть тот текст, который не воплощается на сцене при театральной постановке)»[[56]](#footnote-56). Поскольку в данной работе в центре нашего внимания находится именно литературное драматическое произведение, а не его сценическая интерпретация, анализ авторских ремарок и их перевод на другой язык мы ставим в ряд первостепенных задач.

Реплика и ремарка являются двумя неразрывными сущностями в пространстве драматического произведения. Лишь в сочетании с ремарками реплики реализуют своё действенное содержание. В данной главе мы привели несколько возможных способов классифицирования ремарок, однако, действенный смысл и содержание ремарки не всегда исчерпывается определёнными функциями и поэтому не всегда поддается типологизации. Важно учитывать драматический контекст и общий характер данного конкретного действия. Так или иначе, система ремарок бесспорно является основополагающим компонентом драматического текста. Как верно заметил Э. Нельсон, игнорирование авторских ремарок, в сущности, означает полное исключение повествовательного начала из текста драмы, что по своей природе равноценно извлечению диалогического начала из эпического произведения[[57]](#footnote-57).

Глава 2. Проблема перевода драматургии

Направленность драматического текста на театрализацию подразумевает особые требования к переводу, что обусловлено различием в читательском и зрительском восприятии. Следовательно, традиционный филологический подход к переводу (как в случае с прозой и поэзией) в данном случае неактуален, и переводчик в свою очередь сталкивается с дилеммой: с одной стороны, текст должен быть направлен на неоднократное, детальное прочтение режиссёра/актёра/читателя, при этом необходимо прокомментировать все лакуны, аллюзии и т.д., а с другой стороны, перевод должен ориентироваться на однократное, моментальное восприятие текста зрителем.

 Положение о том, что драматический текст может восприниматься не только в печатной форме, но и в качестве театральной постановки, породило дискуссии на предмет характера драматического текста и потенциальных форм его функционирования. Как правило, исследователи придерживаются одной из трёх концепций[[58]](#footnote-58):

1. Драма сама по себе не является самостоятельным художественным произведением, но представляет собой неотделимую часть единого целого – сценической постановки, которая также непременно включает в себя визуальную и акустическую составляющую;
2. Драма – это автономный вид словесного искусства, в то время как театр служит исключительно для его воспроизведения. Данная точка зрения получила особое распространение в эпоху романтизма и в настоящее время трактуется чаще всего в контексте истории драматического искусства;
3. Драма сочетает в себе обе функции – она может быть как полноценным литературным произведением, так и стать основой для театрального представления. В данной работе мы придерживаемся именно этой концепции.

Исходя из того, какая функция ставится во главу угла в данном конкретном случае, можно выделить два основных типа перевода драматического текста: литературный перевод, нацеленный на восприятие при чтении, и сценический перевод, выполняемый с учётом того, что пьеса будет поставлена в театре. Что касается данного исследования, в случае перевода пьес А.П. Чехова и Д.И. Фонвизина с русского на датский язык, мы ориентируемся преимущественно на область литературного перевода, в силу филолого-лингвистической направленности нашей диссертации.

Тем не менее, стоит отметить условность данного разделения, так как, с одной стороны, множество спектаклей ставится по уже неоднократно изданным литературным переводам, которые адаптируют к постановке на сцене в пределах одного языка без участия переводчика, и, с другой стороны, некоторые сценические обработки пьес иногда становятся вполне самостоятельными литературными произведениями. Поэтому при выборе стратегии перевода драматургического текста важно учитывать диалектическую природу данного жанра литературы.

***2.1 Концепция И. Левого***

В целом, подавляющее большинство исследовательских работ, посвящённых вопросам переводоведения, рассматривают их на примере эпических и лирических произведений. При этом на протяжении многих лет довольно распространённым заблуждением являлось мнение о том, что переводческие методы и стратегии, используемые при переводе эпоса и поэзии, также применимы в случае перевода драматического текста. Существенные изменения во взглядах на проблему перевода драмы произошли на почве распространения семиотического подхода к изучению театра, главными представителями которого были члены Пражской школы, занимавшиеся семиотикой (Jan Mukařovský, Jindřich Honzl, Peter Bogatyrëv), а также французский теоретик и историк театра, Анна Юберсфельд[[59]](#footnote-59), и польский семиолог и историк театра, Тадеуш Ковзан[[60]](#footnote-60). Основная идея наблюдений вышеупомянутых учёных заключалась в том, что драматический текст не может рассматриваться вне мизансцены (mise en scène) и является лишь составной частью постановки. Таким образом, сценичность объявляется обязательным критерием драматического произведения. На этом этапе происходит раскол в лагере теоретиков-переводоведов, занимавшихся переводом театра.

Одним из первых, кто отошёл от литературоведческого подхода к рассмотрению проблемы перевода драмы, выделив её в отдельную область переводоведения и дав ей научное обоснование, стал чешский учёный и теоретик перевода И. Левый. Своеобразие перевода пьес лингвист в первую очередь связывает со специфическим характером сценического диалога, как «особым случаем речи произносимой»[[61]](#footnote-61). Коротко рассмотрим выделенные учёным отличительные черты сценической речи.

Именно И. Левый вводит прочно вошедшие в современное переводоведение термины *удобопроизносимости* и *удобопонятности*. В силу того, что сценический диалог предназначен как для произнесения, так и для слушания, переводчику следует избегать неудачных звуковых сочетаний (например, трудных стыков согласных), которые могут вызвать сложности у актёров при произнесении, а у зрителей – при восприятии текста пьесы. Очевидно, что немаловажную роль в данном случае играет синтаксическая конструкция предложения. Так, короткие и сложносочинённые предложения явно будут легче произноситься и восприниматься, нежели сложноподчинённые конструкции. И. Левый также отмечает, что легче всего воспринимаются широко распространённые слова и связи, у которых наблюдается большая «вероятность сочетания»[[62]](#footnote-62) (слова, чаще всего встречающиеся рядом в данном контексте в конкретной ситуации). Лингвист пишет о возможности проверить степень удобопонятности текста пьесы путём эксперимента – поставить магнитофонную запись пьесы и перед каждый пятым (седьмым и т.д.), словом, прерывать плёнку, попросив слушателей угадывать следующее после паузы слово.

Далее И. Левый подчеркивает, что неотъемлемым свойством сценической речи является её стилизованность. Основу драматического диалога составляет разговорный язык, который в свою очередь заметно преобразуется в рамках драматического жанра и значительно отличается от бытовой непринуждённой речи. Границы функциональных стилей зачастую стираются, создавая при этом особый стилистический эффект. При этом важно, чтобы переводчик пьесы учитывал культурные различия в театральной и драматической традициях своей страны и страны ИЯ.

Слово в драме равносильно действию, при этом важно не только содержание реплики, но и то, как она произносится. Переводчик должен стремиться перевести фразу так, чтобы её экспрессивность содержалась уже в самой конструкции предложения, донести до актёра при помощи стиля реплики или ремарки, как нужно произносить данную фразу. И. Левый отмечает, что в переводе диалогических конструкций пьесы необходимо сохранить так называемую «меру сценической энергии»[[63]](#footnote-63), содержащуюся в реплике персонажа (ритм, интонацию, темп и т.д.).

Сценическая речь обладает ещё одной важной функцией – характеризует личность персонажа. При этом манера речи действующего лица должна диктоваться его характером, но не наоборот. Переводчику следует учитывать перспективу развития персонажа, подразумевающую постепенное раскрытие качеств последнего во взаимодействии с другими героями на протяжении всей пьесы.

Следует признать, что в силу межъязыковой асимметрии не всегда возможно точно передать языковые особенности драматического текста. И. Левый в связи с этим вводит термин *неравномерной точности*, подчёркивая, что драматический текст – это не цель, а средство, позволяющее во взаимодействии с другими художественными компонентами спектакля создать живые сценические образы. Перевод драмы нельзя свести к определённой ограниченной установке, его основу составляют гибкая система переводческих приемов и осознание переводчиком общей идеи пьесы. Гибкость переводческого подхода к драме заключается в том, что иногда важно передать тончайший оттенок значения, а в других случаях – стиль или интонацию.

Выделяя две разновидности драматического перевода – ориентированный на чтение и на постановку, И. Левый подчеркивает тесную взаимосвязь текста пьесы и её театральной реализации. С одной стороны, некоторые особенности перевода на сцене проявляются иначе нежели, чем при чтении пьесы. У актёров в распоряжении есть целый арсенал вербальных и невербальных средств, дающих возможность сгладить возможные неровности перевода. С другой стороны, текст драматического произведения как партитура постановки вносит существенный вклад в трактовку персонажей, а также стилистических особенностей и самой идеи пьесы. Лингвист отмечает, что из всех других литературных жанров для драмы менее всего характерен единый канонизированный перевод, более типично наличие нескольких переводческих трактовок.

***2.2 Понятие «сценичность»***

Предложенные И. Левым термины *удобопроизносимость* и *удобопонятность* в отношении перевода драматического текста моментально вызвали широкий резонанс в научных кругах. Отсутствие чётко сформулированного определения данных понятий привело к появлению диаметрально различных точек зрения. Эспаса приводит наиболее распространённые варианты наименований: performability, playability, theatricality, actability, theatre specificity, при этом лингвист определяет все эти термины как синонимичные и взаимозаменяемые[[64]](#footnote-64). В изученной нами зарубежной литературе по данной теме чаще всего встречаются первые два понятия, в то время как в отечественном переводоведении используется столь же неоднозначный термин *сценичность*, который из дискурса театрального постепенно пришёл и в дискурс переводческий.

В нашем понимании, сценичность драматического произведения представляет собой сложное комплексное понятие, соединяющее в себе легкость в плане произношения реплики (удобопроизносимость) и доступность в плане восприятия речи персонажей (удобопонятность). Вслед за Е.Ю. Куницыной мы добавим к вышеупомянутым двум ещё три критерия сценичности драматического текста: приемлемость (acceptability) (соответствие текста перевода национальным и культурным особенностям ПЯ), идиоматичность (речь должна звучать естественно для адресата перевода, при этом не терять своей изящности и стилизованности по сравнению с бытовым диалогом), ритмичность и динамичность структурной организации текста[[65]](#footnote-65). Однако это лишь одна из множества альтернативных трактовок понятия сценичности перевода драмы. Целый ряд лингвистов и деятелей театра внесли свой вклад в исследование этого в высшей степени противоречивого понятия.

В некоторых работах наблюдается откровенная примитивизация и упрощение термина, в результате чего сценичность ограничивается лишь удобопроизносимостью (speakability). Так, А. Крюгер вводит понятие *breathability* («гармония дыхания»), подразумевающее совпадение ритма реплик с естественным ритмом дыхания актёра и вместе с тем способность голоса и дыхательного аппарата актёра произнести речь на весь зрительный зал[[66]](#footnote-66). Однако мы разделяем точку зрения С. Аалтонен[[67]](#footnote-67) и М. Ваксманна[[68]](#footnote-68), считавших, что простота и структурная «лёгкость» не должны быть ведущими критериями, характеризующими драматические тексты, аргументируя это тем, что задача любого профессионального актёра заключается в умении искусно воспроизвести на сцене любую реплику. В то же время переводчик неизбежно должен учитывать специфику драматической речи и в процессе перевода пьесы представлять себе потенциального зрителя. Как точно замечает П. Ньюмарк, «…произнесённое слово в пять раз сильнее, чем написанное слово…что автор романа скажет в 30 строках, драматург должен суметь уместить в 5 строк…перевод пьесы должен быть лаконичным и чётким, в то время как многословности в данном виде перевода нужно избегать»[[69]](#footnote-69).

Критерий «удобопонятности» непосредственно связан с успешностью коммуникативного эффекта драматического произведения, тем самым составляя основу прагматического аспекта восприятия переводной пьесы. Иными словами, данный подход главным образом ориентируется на установление контакта с публикой. Здесь интересно рассмотреть позицию французского лингвиста и переводоведа Ж. Мунена[[70]](#footnote-70). По мнению учёного, сценичным можно назвать только такой перевод пьесы, в котором переводятся не отдельные реплики, а определённые внеязыковые контексты, понятные зрителю. Таким образом, внимание переводчика должно быть сосредоточено не на отдельных лексических, семантических и других вербальных особенностях, а на общей идее драматического текста, непосредственно связанной с культурой ИЯ.

В отличие от Ж. Мунена, отдававшего предпочтение плану содержания, нежели чем плану выражения, Н. Хофманн[[71]](#footnote-71) подчёркивает тесную взаимосвязь обоих планов, а задачу переводчика драмы видит в том, чтобы найти компромисс между формальной и семантической эквивалентностью перевода. С точки зрения немецкого лингвиста, в стремлении создать максимально сценичный перевод не следует доходить до крайностей, а именно буквализма или же чрезмерной вольности в трактовке оригинала. Тем не менее, Н. Хофманн не предлагает конкретных переводческих стратегий, позволяющих в равной степени учесть одновременно семантическую, прагматическую и формальную составляющие драматического произведения.

***2.3 Концепция С. Басснетт***

Выдающийся английский переводовед, Сьюзен Басснетт, посвятила более двадцати лет своей жизни изучению проблемы перевода драматических произведений. В начале 1980-х годов Басснетт формулирует вопрос, на который будет искать ответ следующие два десятилетия, а именно: должен ли переводчик переводить пьесу как письменный текст или же он должен также учитывать функцию драматического текста в комплексной системе театральной постановки? Вдохновившись работами чехословацких семиологов и Т. Ковзана, обсуждавших экстралингвистические и паралингвистические особенности театра, лингвист заявляет о том, что весь объем потенциала драматического текста может быть реализован только в постановке на сцене. Вслед за А. Юберсфельд, Басснетт утверждает, что драматический текст не должен занимать доминирующую позицию над сценической постановкой, в противном случае такой подход может привести к заблуждению о том, что существует только один способ прочтения пьесы, а, следовательно, и её постановки в театре[[72]](#footnote-72). Сьюзен Басснет подчеркивает важность явления сценичности для перевода драмы, так как, с одной стороны, оно разграничивает письменный текст и физический аспект постановки, а с другой стороны предполагает наличие в структуре драматического текста определённых особенностей, способствующих его реализации на сцене: закодированную систему жестов. Задача переводчика драмы - выяснить, какие именно языковые явления создают в тексте эффект сценичности и передать их на язык перевода (ПЯ), даже если это повлечёт за собой лингвистические или стилистические сдвиги.

Во второй половине 1980-х годов позиция С. Басснетт резко меняется. В своей статье «Пути сквозь лабиринт: стратегии и методы перевода драматических текстов» лингвист называет сценичность «спорным термином» и отвергает его как «скрытое, неопределённое и неопределимое» свойство драматического текста, которое многие переводчики используют как «оправдание для использования различных лингвистических стратегий»[[73]](#footnote-73). Басснетт отказывается от своей теории о том, что переводчик драмы должен учитывать существующий в тексте драмы подтекст (закодированную невербальную информацию), выдвигая совершенно противоположную идею: «Мне кажется, что пришло время убрать сценичность из списка необходимых критериев для перевода, и сосредоточиться на лингвистической структуре самого (драматического) текста…Письменный текст - … необработанный материал, над которым предстоит работать переводчику, и именно с письменного текста, а не с гипотетической постановки, переводчику следует начинать свою работу»[[74]](#footnote-74).

В начале 1990-х годов С. Басснетт пишет ещё одну критическую статью на тему понятия сценичности драматического текста – «Перевод для театра: аргументы против сценичности». В этой статье Басснетт в очередной раз опровергает требование к переводчику (межъязыковому) драмы расшифровывать закодированную в экстралингвистическом измерении пьесы информацию, призывая оставить это занятие в компетенции режиссёра, актеров и других театральных специалистов. По мнению Басснетт, такое требование переводчик смог бы выполнить, только при условии, что он был бы «сверхчеловеком»[[75]](#footnote-75).

Весомый довод против сценичности и подтекста (доминирования постановки над текстом пьесы) С. Басснетт приводит в вышеупомянутой статье и развивает в своей следующей статье под названием «Всё ещё в ловушке лабиринта: дальнейшие размышления на тему перевода и театра»[[76]](#footnote-76). Автор данных статей постепенно становится сторонником так называемой театральной антропологии, высказывая принципиальное несогласие с предположением об универсальности театрального искусства. Многослойная структура пьесы не может быть постоянной и неизменной для всех стран и народов, пересекать культурные границы. Театральные традиции и ожидания публики/читателей в разных культурах различны, поэтому не может быть речи о едином для всех подтексте, об общей для всех истине и глубинном смысле. Именно поэтому С. Басснетт определяет сценичность как «термин, не вызывающий доверия», имея в виду, что перевод одной и той же пьесы полностью зависит от конкретных национально-культурных особенностей.

***2.4 Концепция П. Пави***

Совершенно противоположную точку зрения высказывал семиолог театра, впоследствии всерьез занявшийся проблемой перевода для сцены, Патрис Пави, для которого, в отличие от С. Басснетт, сценичность не являлась загадочным, трудно определяемым понятием. Театровед сформулировал следующее определение: «сценичность (“theatricality”)… проявляется не как качество или свойство, присущее тексту или ситуации, но как прагматическое использование сценических инструментов…»[[77]](#footnote-77). В понимании П. Пави, перевод драматического текста является «герменевтическим актом»[[78]](#footnote-78), так как основная его цель заключается в том, чтобы перенести текст ИЯ в язык перевода и культуру народа, говорящего на этом языке, отдаляя его от оригинала, источника. Процесс перехода текста драмы из ИЯ в ПЯ происходит при помощи ряда «конкретизаций», где: Т0 – исходный текст на ИЯ, Т1 – письменный перевод, где переводчик выполняет роль как читателя, так и драматурга, Т2 – рассмотрение текста перевода театральным драматургом, являющимся неким промежуточным звеном между переводчиком и режиссёром, Т3 – превращение текста перевода в постановку на сцене, театральные знаки вступают во взаимодействие с текстовыми, Т4 – рецептивная конкретизация (*recipient concretization*), восприятие постановки зрителем.

Согласно П. Пави, текст перевода полностью подчинён сценической постановке. Некоторые элементы текста могут быть заменены невербальными приемами (жестами, звуками, движениями тела и др.). Пави особо подчёркивает тесную взаимосвязь жеста и речи на сцене, вводя понятие *language-body.* Задача переводчика – передать это «единение устного слова и сопровождающего его жеста в момент произнесения на сцене»[[79]](#footnote-79) с ИЯ на ПЯ.

## ***2.5 Концепция С. Тотцевой***

 Наиболее рациональным в рамках нашей работы нам представляется подход С. Тотцевой, предложившей использовать в контексте перевода драмы термин «театральный потенциал» (theoretical potential, TP)[[80]](#footnote-80), обозначающий семиотическую взаимосвязь между вербальными и невербальными знаками, а также структурой сценической постановки. Лингвист обращает внимание на схожесть *интерлингвистической* (interlinguistic) и *интерсемиотической* (intersemiotic)[[81]](#footnote-81) трансформации текста (т.е. перевода и постановки в театре соответственно). В обоих случаях имеет место изменение исходного варианта авторского произведения путём различных стратегий и приёмов, в результате чего образуется совершенно новая, самостоятельная, художественная единица – переводной текст или спектакль. Особую сложность представляет сочетание этих двух трансформаций, характерное для перевода драматического произведения. Для выполнения этой, казалось бы, непосильной задачи переводчик обращается к театральному потенциалу письменного текста, позволяющему выявить актуальные с точки зрения перевода стратегии драматического текста.

Среди наиболее важных лингвистических механизмов в тексте драмы Тотцева выделяет *редуктивные/эллиптические* (reductive/elliptical) и *повторяющиеся/рецидивные* (simulative/recurrent)[[82]](#footnote-82) структуры. К первым относятся различного рода эллиптические конструкции, синтаксические и семантические (выраженные и не выраженные на письме) лакуны, которые реципиент в процессе восприятие текста заполняет при помощи контекста, пресуппозиций и импликатур, образующих подтекст. Избыточный перевод нежелателен как раз по причине того, что он нивелирует подтекст пьесы. Ко вторым относятся явления семантической изотопии, интерференции, а также разные виды повторов.

Изотопия текста тесно связана с его семантической когерентностью (целостностью). Согласно А. Греймасу[[83]](#footnote-83), явление изотопии заключается в том, что в разных частях текста или его фрагмента повторяются лексемы, несущие в себе одинаковые семы (семный повтор), в результате чего, наслаиваясь на грамматические компоненты текста, возникают изотопические цепочки, пронизывающие всю структуру текста. С. Тотцева подчёркивает необходимость распознать эти лексемы в драматическом тексте, так как в этих лексемах встречаются и наслаиваются друг на друга различные драматические контексты, многообразие которых особо важно передать в тексте перевода, чтобы таким образом обеспечить многообразие сценических интерпретаций текста[[84]](#footnote-84).

Вслед за С. Тотцевой, мы полагаем, что в драматическом тексте уже изначально в некоторой степени заложена семиотическая связь между словом и знаком/жестом, проявляющаяся в его театральном потенциале, который, однако, не навязывает создателям сценической постановки единой трактовки. Исключение составляет разве что перевод текста пьесы, предназначенный для определённого театра и актёрского коллектива, то есть выполненный на заказ. В остальных случаях мы рассматриваем сценичность как неотъемлемую сущность любого драматического текста, нежели прагматический набор театральных приемов.

Глава 3. Особенности перевода пьес А.П. Чехова («Три сестры», «Вишневый сад», «Чайка») и Д.И. Фонвизина («Недоросль»)

В данной главе мы рассматриваем и анализируем материал, отобранный из пьес А.П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад», «Чайка» и комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль». Выбор произведений для нашего исследования продиктован вполне определёнными причинами. Творчество А.П. Чехова и Д.И. Фонвизина – две важнейшие вехи в развитии русской драматургии. За сто с лишним лет, разделяющих писателей, русское театральное искусство преодолело сложный и долгий путь становления, вобрав в себя целый ряд особенностей, присущих различным жанрам и направлениям. От позднего, зрелого классицизма и просветительского реализма Фонвизина до «подводного течения» и всеобъемлющего психологизма пьес Чехова менялись не только тенденции и художественные течения в области драматургии, но и стратегии перевода драматических произведений на иностранный язык. Поэтому особый интерес представляет рассмотрение различного рода трудностей, с которыми сталкивается переводчик драмы, на примере столь непохожих друг на друга драматургических традиций.

В классицистической комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль», мы встречаем четкую, детально продуманную систему образов – положительных и отрицательных героев, «добро» и «зло», «свет» и «тьму», при этом первые могут быть только добродетельными, а вторые – исключительно порочными. Чехов не разделяет своих героев на «плохих» и «хороших», все они – средние, обыкновенные люди, представители среды, и у каждого из них есть свои достоинства и слабости. Как верно заметила Т.В. Полежаева, «весь текст произведения призван заставить читателя-зрителя смотреть, так сказать, сквозь героев, поступки и мнения, приучая так же смотреть и на жизнь, сквозь ее конкретику»[[85]](#footnote-85). Важно отметить, что в комедии Фонвизина, собственно, как и в дочеховской драматургии в целом, во всех персонажах так или иначе принято было видеть представителя какого-то социального класса или прослойки (дворяне, мещане, духовенство и т.д.), не меньше внимания уделялось и роду деятельности героя (учитель, военный, поэт и т.д.). Между тем Чехов в своих пьесах выводит на первый план общечеловеческий и мировоззренческий взгляд на героя, подчеркивающий то, что в первую очередь все они – люди, каждый со своим характером, духовным миром, восприятием окружающей действительности.

Следующее существенное различие между творческими методами Фонвизина и Чехова заключается в характере конфликта, положенного в основу произведения. В первом случае конфликтность построена по традиционному принципу – столкновение «герой-герой». Новаторами в области организации драматического действия, наравне с Чеховым, стали Х. Ибсен и А. Стриндберг. От реального столкновения персонажей, протекающего прямо на глазах у зрителей, драматурги перешли к борьбе идей, конфликту мировоззрений, сосредоточив внимание на внутреннем действии, нежели чем на внешней коллизии. Именно поэтому многие современники Чехова далеко не сразу поняли его драматургию, называли его «драматургом-дилетантом», отмечая, что его пьесы неумело сделаны, не сценичны, растянуты, а диалоги беспорядочны. Одними из тех, кто сразу понял совершенно новый вид драматического искусства, созданный Чеховым, стали М. Горький и К.С. Станиславский. Последний говорил о творческой манере Чехова следующее: «Его пьесы очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматическое произведение в театре…»[[86]](#footnote-86).

С видимой «бесконфликтностью» и «бесфабульностью» драм Чехова тесно связан подтекст и механизм «подводного течения», играющие ведущую роль в раскрытии характеров персонажей и развитии действия в пьесе. На поверхности, казалось бы, ничего особенного не происходит, перед читателем/зрителем разыгрываются заурядные сцены из повседневной жизни в то время, как во внутреннем мире персонажей бушует буря. Герои Чехова – знакомые незнакомцы, живущие в своем замкнутом личном пространстве и не слышащие друг друга.

На первый взгляд основу пьесы составляет диалог, что абсолютно естественно для жанра драмы, однако, при детальном рассмотрении эти диалоги оказываются разорванными, обращёнными в пустоту, нежели чем к другим персонажам пьесы, реплики кажутся случайными и зачастую вовсе противоречат законам логики. В таких условиях рождается подтекст – происходит разрыв между прямым значением реплики, диалога, ремарки и смыслом, который они приобретают в контексте. А последовательная связь таких подтекстов в итоге составляет «подводное течение» авторских идей.

В отличие от «Недоросля» Фонвизина, где, как и практически в любой классицистической комедии, один или несколько положительных героев становятся неприкрытым рупором взглядов самого автора (Стародум, Правдин), в больших пьесах Чехова не найти героев, которые бы высказывали авторские мысли или главные идеи пьесы. Коммуникация Чехова с читателем-зрителем происходит по большей части на уровне подтекста, что позволяет сравнить стиль Чехова с айсбергом, где текст пьесы – это лишь вершина, а всё самое важное и существенное – под водой.

История восприятия творчества А.П. Чехова в Дании крайне интересна не только филологической точки зрения, но и с позиции театроведения. Несмотря на то, что данный аспект вопроса не является актуальным в контексте нашей работы, мы всё же отметим некоторые существенные детали. Переводить пьесы Чехова на датский язык начали ещё в первой четверти прошлого века, а первая оригинальная датская постановка Чехова состоялась в сентябре 1926 года на сцене Королевского театра Копенгагена – была поставлена пьеса «Дядя Ваня». Режиссером стал Торкильд Росе, впервые увидевший чеховские спектакли на гастролях МХТа в Берлине. Перевод пьесы «Дядя Ваня», использованный в постановке 1926 года, был сделан крупнейшим переводчиком русской классики на датский язык – Айнаром Томассеном. Спектакль вызвал множество откликов со стороны критиков и, несмотря на отдельные восторженные отзывы, в целом и общем рецензии были довольно сдержанными. Как пишет Э. Андерсен, автор статьи о рецепции драматургии Чехова в Дании, «…Чехов был воспринят как русский писатель-натуралист прошлого века, безусловно талантливый, безусловно поэтичный, но датскому зрителю малоинтересный…»[[87]](#footnote-87).

В начале 50-х годов ХХ века Чехов начинает постепенно закрепляться на датской сцене, а новое поколение критиков приступает к всестороннему анализу творчества великого русского драматурга, отмечая психологическую сторону его пьес и новаторство в построении диалога и конфликта. Тем не менее количество разногласий относительно восприятия чеховской драмы постепенно только росло. Вечную актуальность и общечеловеческую ценность пьес Чехова отмечал критик Х. Энгберг в то время, как критик К. Нильсен подчеркивал исторический интерес драмы Чехова. Вторая важная дилемма, сохранившаяся и по сей день, заключается в следующем: «Как относиться к пьесам Чехова – как к трагедиям или комедиям?». Если до 1950-х гг. датские постановки Чехова в основном выполнялись в трагическом стиле под влиянием гастролей МХТа в 1920-х гг. с постановками Станиславского, то со второй половины 1950-х гг. датские режиссёры постепенно начинают добавлять в пьесы Чехова комедийный элемент, в некоторых случаях доводя уровень комизма до крайности.

 Так или иначе с середины ХХ века А.П. Чехов бесспорно является признанным классиком с мировым именем, актуальность которого нет необходимости доказывать. Периодически пьесы Чехова ставят на подмостках различных датских театров, причем не только в Копенгагене, но и Оденсе, Ольборге, Орхусе. Кроме того, чеховские пьесы и водевили входят в репертуар датского теле- и радиотеатра. Нельзя сказать, что драматургия Чехова в данный момент находится в Дании на пике популярности, тем не менее, стоит отметить, что Чехов является одним из наиболее узнаваемых и признанных русских писателей, наравне с Л.Н. Толстым и Ф.И. Достоевским.

Что касается переводов больших драм А.П. Чехова на датский язык, здесь стоить отметить одну немаловажную особенность. Всего существует довольно большое количество переводов пьес «Вишневый сад», «Три сестры» и «Чайка», начиная с самых ранних, выполненных в 1920-1930-е гг., и заканчивая новейшими переводами, сделанными уже в 2000-х гг. Среди последних можно найти такие экспериментальные трактовки, как перевод «Трех сестер», сделанный в 2014 году К. Бьорнагером для копенгагенского театра Republique и опубликованный под названием «Три брата» - в данной постановке все женские и мужские роли поменялись местами. Несомненно, богатая переводческая традиция свидетельствует о непреходящей актуальности драм Чехова, однако, в подавляющем большинстве случаев датские переводчики осуществляли перевод для конкретного актёрского состава в определенном театре. В архиве переводов Чехова на датский язык фигурируют в основном одни и те же фамилии (Г. Сараув, А. Томассен, Т. Ланге, К. Сёндербю, К. Бьорнагер, Э. Росекамп), при этом каждый из переводчиков неоднократно создает новые переводы уже переведенных пьес, но уже для постановки в другом театре, на телевидении, на радио, и даже для записи аудиокниги.

Классических, предназначенных в первую очередь для публикации и массового чтения, переводов больших драм Чехова на датский язык не так уж и много. Один из крупнейших датских переводчиков А.П. Чехова и русской драматургии в целом, К. Бьорнагер, в нашем интервью с ним объяснил эту тенденцию тем, что среднестатистический датский читатель априори не воспринимает драматическое произведение как литературу. Драма – это в первую очередь театр, игра, сценическое воплощение идеи автора. Поэтому переводчику драмы на датский порой даже сложно найти издательство, готовое опубликовать переведенную им пьесу. Тем не менее литературные переводы драм Чехова существуют и представляют собой богатый материал для исследования потенциальных переводческих проблем.

Комедия Д.И. Фонвизина также выбрана не случайно. Многие русские и датские литературоведы придерживаются мнения о том, что значительное влияние на творчество Фонвизина-комедиографа оказал датско-норвежский драматург Людвиг Хольберг, который, как отмечали современники, по силе таланта ничуть не уступал Мольеру. Фонвизин был несомненно знаком с творчеством Хольберга, первое знакомство с которым произошло ещё в юношеские годы, когда Фонвизину довелось увидеть на сцене петербургского театра комедию Хольберга «Генрих и Пернилла», которую впоследствии через тридцать лет в своих воспоминаниях «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» назовет «довольно глупой», тогда как на момент просмотра счёл её «произведением величайшего разума»[[88]](#footnote-88).

Действительно, сходство комедии Фонвизина «Бригадир» и комедии Хольберга «Жан де Франс» очень чётко прослеживается при детальном рассмотрении данных пьес, в чуть меньшей степени заметны следы влияния в «Недоросле» (ср. с комедией Хольберга «Эразмус Монтанус»). Перевод комедии «Недоросль», выполненный Мадсом Эстербю, предваряется статьей А. Стендера-Петерсена[[89]](#footnote-89), посвящённой отношению Фонвизина к Хольбергу, где автор в основном сосредотачивает своё внимание на схожих чертах в пьесах русского и датского просветителей-классицистов, отмечает более сильную преемственную связь Фонвизина с Хольбергом, нежели Фонвизина с Мольером. Петер Ульф Мёллер в своей статье «Незнакомцы на Севере: три воплощения галломании в комедиях Фонвизина, Хольберга и Уичерли»[[90]](#footnote-90), не отрицая наличия явных сходств в комедиях Хольбега и Фонвизина, подчёркивает оригинальность дарования последнего, а также жизненность и яркий национальный колорит его комедий. В данном исследовании для нас представляет особый интерес выявление переводческих трудностей, с которыми встречается переводчик классицистической комедии эпохи Просвещения, традиции которой в той или иной степени соприкасаются в контексте русской и датской культур.

* 1. ***Передача идиостиля автора***

Точность перевода любого художественного текста, в том числе и драматического, является понятием относительным. По сей день одной из центральных проблем теории и практики художественного перевода является создание такого текста на ПЯ, который максимально приближался бы к художественной сути и идейному замыслу оригинала, при этом сохраняя его национально-культурные особенности и индивидуальный стиль автора. Таким образом, переводчику важно стремиться не только к идентичности формы оригинала и перевода, но и к идентичности эмоционального и эстетического воздействия на читателя (зрителя). Здесь мы сталкиваемся с двумя ключевыми понятиями переводоведения – эквивалентностью и адекватностью.

 Наиболее обоснованной представляется точка зрения А.Д. Швейцера, четко разграничивающего данные термины. По мнению лингвиста, эквивалентность непосредственно связана с результатами перевода и отвечает на вопрос, соответствует ли конечный текст исходному, подчеркивая, что при полной эквивалентности к переводу предъявляются максимальные требования. Адекватность, в свою очередь, характеризует «условия протекания межъязыкового коммуникативного акта, с его детерминантами и фильтрами, с выбором стратегии перевода, отвечающей коммуникативной ситуации»[[91]](#footnote-91). При этом адекватный перевод носит оптимальный характер, поскольку переводчику нередко приходится идти на известные потери и искать компромиссы для передачи главного и существенного в исходном тексте.

Несомненно, переводной текст становится неотъемлемой частью культуры ПЯ, приобретая собственную художественную ценность. Тем не менее в числе первостепенных задач переводчика является передача индивидуального стиля автора и произведения в целом. И.Ю. Подгаецкая определяет своеобразие стиля писателя как «такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира»[[92]](#footnote-92). Индивидуально-личностной подход автора в сочетании с использованием свойственных данному периоду развития литературы художественных средств выражения создают в итоге характерные приметы стиля, способствующие узнаванию его как принадлежащего именно этому писателю. При переводе литературного произведения с ИЯ на ПЯ необходимо рассматривать стиль автора и самого произведения как целое и стройное единство, элементы которого находятся в тесной взаимосвязи.

Отношение А.П. Чехова к переводам иноязычных авторов на русский язык и в особенности русских писателей на иностранные языки было весьма неоднозначным. Большую ценность представляет публикация Е.М. Сахаровой «Чехов в переписке с переводчиками», где автор систематизирует и исследует неопубликованные письма зарубежных переводчиков, адресованные Чехову (ответные письма писателя неизвестны или, возможно, утеряны). В сборнике представлены письма иностранных корреспондентов из Франции, Германии, Чехии, Австрии, Италии, Швеции, США и др. стран (оригинал письма приводится вместе с переводом на русский язык). Анализируя материал данной статьи, а также личную переписку А.П. Чехова с его современниками, можно сделать вывод о том, что писатель всячески поддерживал добросовестных, талантливых переводчиков и по мере своих возможностей содействовал публикации их переводов.

При этом Чехов чрезвычайно остро реагировал на появление недоброкачественных переводов, искажающих оригинал, поэтому нередко иностранные переводчики получали категоричный отказ писателя на просьбу разрешить перевести его произведение. Как отмечает Е.М. Сахарова, «не раз Чехов выражал опасение, что русская жизнь, русские нравы, проблемы, волнующие его соотечественников, могут при плохом переводе, без понимания специфики русской литературы показаться зарубежному читателю и зрителю непонятными, даже смешными…»[[93]](#footnote-93). Однако несмотря на скептическое отношение Чехова к возможности воспроизвести особенности «русского духа» в чуждой обстановке иноязычной культуры, писатель не относил эту задачу к разряду невозможных и даже давал переводчикам некоторые практические советы, которые он перечислил в переписке с поэтом И.А. Белоусовым. Так, по мнению Чехова, переводчик должен соблюдать три условия: «1) уметь выбрать для перевода достойный читательского внимания оригинал, 2) добросовестно отнестись к своей работе, 3) представить по возможности полно творческую физиономию переводимого автора…»[[94]](#footnote-94). И под последним условием Чехов имеет в виду ничто иное, как сохранение авторского стиля оригинала.

Когда речь идет о манере письма А.П. Чехова, то в первую очередь обращают на себя внимание лаконичность и внешняя простота слога автора, недосказанность и внимание к деталям. Как отмечает режиссёр П. Брук, у Чехова «играет роль композиция, ритм, чисто театральная поэзия единственно точного слова, произнесённого тогда и так, как нужно. Персонаж говорит просто „Да", но это „Да" становится законченным выражением, и другого на этом месте уже быть не может»[[95]](#footnote-95).

Язык диалогов между чеховскими персонажами, имитируя повседневную разговорную речь, не теряет естественности звучания и своеобразной поэтичности, отличающей драматический диалог от бытового. Попытки переводчика сгладить некоторые «шероховатости» в речи героев, сознательно допущенные Чеховым с целью косвенно выразить определённую авторскую мысль, неизбежно приводят к частичной или даже полной утрате особенностей чеховского идиостиля. Так, например, реплика Лопахина в «Вишневом саде» «Нет... Багаж получить, то да се...» в переводе А. Томассена превращается в ”Nej... Før de får ordnet sig med bagagen og klaret det ene og det andet, går der nogen tid...”. Реплика удлиняется переводчиком практически в два раза, при этом данную трансформацию нельзя назвать вынужденной, поскольку то же самое содержание возможно передать средствами датского языка столь же кратко и лаконично, как и в исходной реплике.

Аналогичное нарушение стиля автора наблюдается и в переводе «Чайки», выполненном Э. Росекампом:

Нина. Ах, я так рада… (Сконфузившись.) Я всегда вас читаю…

NINA. En stor fornøjelse og ære, at møde Dem. [Forlegen.] Jeg har læst alle Deres bøger.

В дословном переводе реплика Нины звучит следующим образом: «Большое удовольствие и честь встретить Вас. (Сконфузившись.) Я прочитала все Ваши книги.» Не говоря уже о лексической неточности перевода, само построение реплики утяжеляется неподходящей по стилю, формальной конструкцией. Кроме того, Чехов отчётливо указывает в ремарке настроение Нины, что ещё раз подчёркивается повторяющимися многоточиями в конце обоих предложений, которые Э. Росекамп заменяет на точки. Специфику роли пунктуации в переводе драмы мы рассмотрим в последующих главах.

Особую трудность для переводчика чеховской драмы могут вызвать регулярно встречающиеся в тексте намеки и недомолвки – автор не желает раскрывать перед читателем/зрителем все карты, давая возможность последнему по-своему толковать образы героев и происходящие события. Реплика Треплева «…Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером.» может вызвать определенные сложности у иностранного читателя/зрителя, если перевести её дословно, не снабдив текст соответствующими комментариями. А ведь в этом коротком отрывке разговора Треплева с Сориным раскрывается два важнейших обстоятельства жизни молодого человека. В переводе Э. Росекампа фраза выглядит следующим образом: ”Jeg er intet. Jeg kom lige akkurat gennem gymnasiet med skindet på næsen. Jeg har hverken penge eller forstand, og i mit pas står der bare at jeg er indbygger i Kiev. Det var min far ganske vist også, men han var tillige en stor skuespiller.”

В оригинальном тексте пьесы прямо не сказано, но можно смело предположить, что под фразой «вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим» скрывается истинная причина, по которой Треплев был исключен из университета – его политические убеждения. Тем не менее переводчик заменяет университет на гимназию, совершенно меняя смысл реплики: «Я благодаря удачному стечению обстоятельств успешно закончил гимназию…».

Вторая половина 1880-х годов прошла в России под знаком студенческих волнений, вызванных Университетским уставом 1884 года, указом «о кухаркиных детях» 1887 года, и в целом антилиберальным правлением императора Александра III. Волнения продолжились и во второй половине 1890-х годов, после вступления на престол Николая II, не оправдавшего надежды народа на возобновление либерального внутриполитического курса в стране. Важно отметить, что при волнениях в студенческой среде, первыми кандидатами на исключение из университета и даже отправку в ссылку, были выходцы из низших сословий, каковым и являлся Константин Треплев. Сам он называет себя «киевским мещанином» - словосочетание, суть которого едва ли сможет уловить человек, недостаточно глубоко изучивший историю русского народа. К.Г Паустовский в своих воспоминаниях о Булгакове, который родился и прожил свою молодость в Киеве, пишет следующее: «В те времена Киев был городом острых противоречий. Рядом с передовой научной и артистической интеллигенцией, в Киеве существовал и благоденствовал злой и пронырливый обыватель. Выражение «киевский мещанин» было широко распространено и стало нарицательным. Оно вошло даже в чеховскую «Чайку». «Киевский мещанин» был совершенно особенным типом обывателя, чем-то средним между чванным и глуповатым польским шляхтичем, жестоким ханжой и наглым Епиходовым. Из гущи этой отталкивающей общественной прослойки выходили изуверы и черносотенцы.»[[96]](#footnote-96). И не только сам Треплев по отношению к себе применяет это оскорбительное «выражение», его также использует Аркадина в III акте пьесы, дабы унизить, уязвить сына:

Аркадина. Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Как и в первом случае, и так и здесь переводчику не удается передать выражение «киевский мещанин», сначала заменяя его на ”indbygger i Kiev” («киевлянин»), а в выше приведенном примере и вовсе опускает его:

ARKADINA. Jeg har aldrig i mit liv spillet i en folkekomedie. Men du kunne forresten ikke engang skrive et banalt syngestykke. Der fik du den.

(Дословный перевод: «Я никогда в жизни не играла в народных комедиях. А ты даже не в состоянии написать банальный водевиль. Вот тебе, получай.»)

В переводе Э. Росекампа также остается неясным, зачем Треплев упоминает о том, что его отец тоже был «киевлянином» в то время, как в оригинале прослеживается достаточно явная причинно-следственная связь: согласно энциклопедическому словарю Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона «…Мещанское состояние сообщается рождением, браком (если жена не имеет прав высшего состояния), усыновлением…»[[97]](#footnote-97), то есть Треплев унаследовал данный «титул» благодаря своему отцу.

 Как было отмечено ранее, Чехову свойственно добавлять в текст некоторые детали, которые с первого взгляда кажутся абсолютно незначительными, а на деле заключают в себе огромный смысловой потенциал. К сожалению, переводчикам на всегда удается уловить эту особенность чеховского идиостиля. Приведем пример:

Дорн. Тихий ангел пролетел.

DORN. Så gik der en engel gennem stuen - eller rettere over alleen.

Во фразеологическом словаре русского литературного языка читаем: «Тихий ангел пролетел - устар. О внезапно наступившем глубоком молчании среди общего разговора.»[[98]](#footnote-98). И, в самом деле, данная реплика Дорна следует за авторской ремаркой «Пауза.», которой предшествовала совершенно не к месту рассказанная Шамраевым несмешная история, свидетелем которой он стал, когда был в московском оперном театре. Неловкую тишину прерывает Дорн весьма остроумным замечанием, которое словно пробуждает присутствующих, в особенности Нину, которая, спохватившись, вспоминает, что ей надо спешить домой. Э. Росекамп не распознал реплике Дорна устойчивое выражение, трактуя его в буквальном смысле: «И вот через гостиную прошел ангел – вернее через аллею.». Интересно, что во Фразеологическом словаре русского литературного языка в качестве примере к данному выражению используется цитата из другого чеховского произведения «Рассказ неизвестного человека»: «Он вздохнул из приличия и помолчал. Пролетел тихий ангел»[[99]](#footnote-99). Из этого можно заключить, что данный художественный образ имеет особое значение в контексте творчества Чехова, и, следовательно, непременно должен получить отражение в переводе пьесы на датский язык.

 Особым стилистическим приемом Чехова можно назвать создание семантических окказионализмов, или, другими словами, словотворчество. Писателю порой не хватало общепринятых языковых единиц русского языка для выражения мельчайших оттенков смысла, тогда он отправлялся на поиски нового, точного, нестандартного слова или выражения, способного ёмко, экономно и как можно более полно выразить задуманное им содержание. Чехов прибегает к использованию окказиональных единиц на различных языковых уровнях – лексическом, семантическом и даже грамматическом, в результате чего возникает своеобразная языковая игра автора с читателем, в ходе которой автор намеренно преодолевает «рамки кодификации и узуса» с целью добиться определённого эстетического и интеллектуального эффекта и яркой образностью пробудить «творческое мышление читателя»[[100]](#footnote-100). Примером может послужить слово «мерлехлюндия» в реплике Маши:

 Маша. Все равно... Я уйду... Сегодня я в *мерлехлюндии*, невесело мне, и ты не слушай меня. (Смеясь сквозь слезы.) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь.

Masja – Det er lige meget... Jeg går... I dag er jeg lidt *merlangkolisk*, jeg er trist, og du skal ikke lytte til mig... (Tårefuld latter.) Vi snakker lidt sammen senere, men farvel nu, min kære, jeg går et eller andet sted hen.

 Чехов умышленно искажает слово «меланхолия», тем самым добиваясь легкого комического эффекта, который, к сожалению, не сохраняется в переводе К. Бьорнагера несмотря на то, что переводчик прибегает к лексической трансформации слова «меланхолия», которая оказывается недостаточной для смены коннотации (ср.: ”*melankolsk”* и ”*merlangkolisk”*).

 Лопахин неоднократно на протяжении всей пьесы при прощании произносит фразу «до свиданция»:

Лопахин. Через три недели увидимся. (Целует Любови Андреевне руку.) Пока прощайте. Пора. (Гаеву.) До свиданция. (Целуется с Пищиком.) До свиданция. (Подает руку Варе, потом Фирсу и Яше.)

Lopákhin. Om tre uger ses vi igen. (Kysser Ljuba Andréevnas hånd). Lev vel så længe. Jeg må skynde mig. (Til Gájev.) Ærbødigste tjener! (Veksler kys med Písjtjik). Alt godt! (Rækker Varja og derefter Firs og Jasja hånden).

 Можно предположить, что такое преобразование выражения «до свидания» также нацелено добавить комический элемент в реплику Лопахина. Ведь в русском языке уже существует разговорно-сниженное междометие «до свиданьица»[[101]](#footnote-101), но и оно не устроило Чехова, который очевидно хотел ещё более отчетливо указать на происхождение Лопахина (его отец и дед были крестьянами). Не исключено также, что Лопахин пытается придать своей речи иностранный оттенок.

 Интересно также рассмотреть пример с окказиональным элементом в синтаксисе:

Шамраев. Не могу с вами согласиться. Впрочем, это дело вкуса. De gustibus aut bene, aut nihil. (стр. 16)

SHAMRAEFF. Det er jeg absolut uenig med Dem i; men, selvfølgelig, det er et spørgsmål om smag og behag.

 В своей реплике Шамраев смешивает три латинских выражения: De gustibus non est disputandum. – О вкусах не спорят; De mortuis nil nisi bene. – О мертвых плохо не говорят; Aut Caesar aut nihil. – Цезарь или ничто. Такой прием, несомненно, придает образу Шамраева определенную долю комичности. Однако Э. Росекампу не удалось выявить в данной реплике авторскую игру слов, более того, переводчик не сохраняет латинский вариант фразы, как она дана в оригинале, а переводит реплику целиком на датский (”et spørgsmål om smag og behag”). В результате, нивелируется целый ряд смысловых нюансов, задуманных автором, а также стиль самого автора. Вместе с тем важно заметить, что как в случае с «мерлехлюндией», так и с «до свиданция» и латинским изречением Шамраева мы наблюдаем особенности речи, характерные для конкретных персонажей, о чем пойдет речь в следующей главе.

* 1. ***Речевая характеристика персонажей***

С воссозданием оригинального авторского стиля неразрывно связана ещё одна сложная и важная задача, с которой сталкивается переводчик драмы – это адекватная передача разнообразных речевых стилей персонажей пьесы. Особенное значение сохранение специфики речи различных героев имеет в контексте драматического произведения, предназначенного для произнесения на сцене и нацеленного на моделирование живой разговорной речи во всём её многообразии, выделить в пьесе голоса отдельных персонажей.

Как было отмечено ранее, в комедии Фонвизина «Недоросль» сохраняется традиционное для эпохи классицизма разделение героев на отрицательных и положительных. Языковое разнообразие в речи персонажей в первую очередь обусловлено их принадлежностью к разным социальным и культурными слоям общества (духовенство, военная среда, прислуга, невежественное, деспотичное дворянство и дворянство просвещенное, образованное). В ходе лингвистического исследования мы пришли к выводу, что речь отрицательных героев отличается большим правдоподобием и художественной выразительностью, передавая всё богатство живой, народно-разговорной речи, изобилующей просторечиями, пословицами, поговорками, и, что не менее важно, бранными словами. Что же касается речевой характеристики положительных персонажей, она не отличается особой яркостью и кажется чересчур сухой и формальной на фоне речи отрицательных героев. Ей свойственна правильность, риторичность, нормативность и временами некоторая патетичность (особенно в репликах Стародума). Теперь перейдём к рассмотрению конкретных примеров.

Госпожа Простакова деспотична и невежественна, жестоко и бездушно относится к своим крестьянам, без конца бранит и попрекает своего мужа, изо дня в день устраивает в своем доме скандалы, и единственное, что заставляет её иногда сменять гнев на милость и нежность – любовь к единственному сыну Митрофану. Её речь отражает вышеуказанные черты её характера – она груба, безграмотна, насыщена просторечиями и широким спектром ругательных слов.

Г-жа Простакова (Тришке). Выйди вон, скот. (Еремеевне.) Поди ж, Еремеевна, дай позавтракать *робенку*. *Вить*, *я чаю*, скоро и учители придут.

Fru Prostakova (til Triska): Gå, dit asen. (til Eremeevna): Hør, Eremeevna, giv barnet frokost. Det kan vist ikke vare længe, inden lærerne kommer.

В переводе М. Эстербю просторечие «чаять» и диалектизмы «вить» и «робенок» передать не удалось. Дословно датский текст звучит следующим образом: «Слышь, Еремеевна, покорми ребенка обедом (в оригинале «завтраком»). Ведь должно быть скоро уже и учителя придут.». В сущности, перевод просторечных выражений с русского языка на датский является задачей довольно трудной в силу того, что в датском языке отсутствует категория просторечия как таковая. Отметим также, что излюбленным ругательством Скотинина и Простаковой (в девичестве - Скотининой) является, как ни странно, слово «скот». В данном примере переводчик заменяет его на ”dit asen”, что означает «осёл», при этом в словаре Den Danske Ordbog указано, что это слово используется как ”mildt skældsord”[[102]](#footnote-102) («слабое ругательное слово»), чего не скажешь о существительном «скот», которое в русском языке звучит довольно грубо.

В основном бранная лексика встречается в репликах Простаковой и Митрофанушки, унаследовавшем по линии Скотининых необыкновенную изобретательность в «искусстве брани». Разумеется, передача огромного многообразия ругательной лексики является далеко не легким испытанием для переводчика. В каких-то случаях М. Эстербю действительно удалось справиться с поставленной задачей: «бестия» – ”dit bestie”, «старая ведьма» – ”den gamle heks” – перевод дословный, поскольку в ПЯ есть эквивалент слову ИЯ. Вполне удачно переведено обращение Митрофанушки к Цыфиркину «гарнизонна крыса» – ”kaserne-rotte” (дословно – «казарменная крыса»). Гарнизон заменен на казарму, зато военная тематика сохраняется. Диалектное искажение прилагательного «гарнизонная», однако, на датский язык не передано.

К менее удачным вариантам перевода бранных слов можно отнести: «стара хрычовка» ”din gamle mær” (согласно Den Danske Ordbog, слово ”mær” является очень грубым ругательством, используется по отношению к женщине отвратительного или аморального поведения[[103]](#footnote-103)); «чушка проклятая» - ”dit forbandede kræ” (дословно «проклятая тварь (скот)», а здесь важно сохранить именно слово «чушка», у которого есть два значения – «то же, что свинья (разг.)» и «морда свиньи (прост.)»[[104]](#footnote-104)); «чухонска сова» - ”din hornugle” (дословно «филин»), «собачья дочь» - ”din tæve”(согласно DDO, у слова ”tæve” два значения – «сука (самка собаки )» и «женщина (лёгкого поведения)», при этом ни одно из них не эквивалентно русскому словосочетанию в тексте оригинала). Также стоит обратить внимание на следующую особенность датского языка – при добавлении притяжательного местоимения ”dit”/”din” к некоторым существительным, потенциально выступающими в значении ругательства, как это представлено в приведённых примерах, усиливается экспрессивный оттенок выражения, оно звучит более неформально и грубо.

Интересный пример связан с передачей речи Скотинина, изобилующей упоминаниями всего, что связано со скотом и свиньями. В диалоге с Простаковым Скотинин выражает радостное удивление по поводу того, что Митрофанушке тоже нравятся свиньи:

Скотинин. Это подлинно диковинка! Ну пусть, братец, Митрофан любит свиней для того, что он мой племянник.

Skotinin: Det er i sandhed et svineheld! Ser du svoger, Mitrofan elsker svin, eftersom han er min nevø.

В данном случае мы видим настоящую переводческую находку – для фразы «это подлинно диковинка» М. Эстербю смогу подобрать удачную игру слов с лексемой «свинья», а именно ”det er i sandhed et svineheld”, что в буквальном переводе означает «это и в самом деле свиная ( в значении «огромная») удача»[[105]](#footnote-105).

Что касается уже упомянутых ранее просторечий, они используются в равной степени представителями закоснелого дворянства (Простаковыми, Скотининым) и героями из низшего сословия (Еремеевной, портным Тришкой), и в этом заключается общая черта свойственных им речевых стилей.

Скотинин. Тебе на свое счастье грех пенять. Ты будешь жить со мною *припеваючи*. Десять тысяч твоего доходу! *Эко счастье привалило*; да я столько *отродясь* и не *видывал*; да я на них всех свиней со бела света выкуплю; да я, *слышь ты*, то сделаю, что все затрубят: в здешнем*-де* околотке и *житье* одним свиньям.

Skotinin: Det er synd at klage over din store lykke. Du kommer til at leve med mig i fryd og gammen. Ti tusind er din medgift. Hvilken lykke! I alle mine livsens dage har jeg ikke oplevet så stor en lykke! Jeg vil købe svin fra hele kloden for alle pengene og hør, jeg skal sørge for, at alle skal råbe: dette gods er hjemstavn for svin og atter svin.

Реплика Скотинина пестрит обилием просторечных слов, которые переводчик не смог передать в датском тексте: ”i fryd og gammen” – скорее более поэтический аналог просторечия «припеваючи»; ”hvilken lykke” не имеет совершенно никакой коннотации – «какое счастье» (досл.); конструкция ”i livsnes dage” относится к разряду архаизмов, но не является адекватной заменой просторечного деепричастия «отродясь»; повелительная форма глагола ”hør” звучит совершенно нейтрально по сравнению с грубоватым просторечным «слышь ты»; передать в датском переводе просторечную частице «де», употребляемую при передаче чужой речи в значении «мол, дескать», тоже не удалось.

В реплике Тришки встречается просторечная форма порядкового числительного «первоет», но в датском переводе это никак не отражено:

Тришка. Да первоет портной, может быть, шил хуже и моего.

Triska: Jo, kan ske den første skrædder endog syede slettere end jeg.

Речь Еремеевны изобилует не только просторечиями, но и другой народно-разговорной лексикой:

Еремеевна. Избави бог *напраслины*!

Eremeevna: Vorherre, bevar os for denne tåbelige udspørgen.

 В толковом Словаре Т.Ф. Ефремовой слово «напраслина» определяется как «ложное обвинение; клевета, наговор» и сопровождается пометкой «разговорное»[[106]](#footnote-106). Однако в переводе М. Эстербю фраза звучит следующим образом «Господи Боже, избавь нас от дурацких расспросов», что радикально меняет стилистическую окраску манеры речи Еремеевны.

Еремеевна (заслоня Митрофана, остервенясь и подняв кулаки). *Издохну* на месте, а дитя не выдам. Сунься, *сударь*, только изволь сунуться. Я *те* *бельмы*-то выцарапаю.

 Eremeevna (tager beskyttende Mitrofan ind til sig, er rasende og hæver sine knyttede hænder): Om jeg så skal dø på stedet, barnet lader jeg ikke i stikken. Prøv blot at komme, hvis du prøver, skal jeg kradse øjnene ud af hovedet på dig.

В вышеприведенном примере представлена разговорно-сниженная лексика: «издохнуть»[[107]](#footnote-107) - умирать (о человеке), «бельмы»[[108]](#footnote-108) - глаза. В датском тексте сохраняется нейтральный стиль – ”dø” («умереть»), ”øjne” («глаза»). Также отметим просторечную форму «те», использованную вместо литературной нормы «тебе», что в переводе не отражено, при этом используется типичная для датского языка конструкция – ”ud af hovedet på nogen”, что в буквальном смысле означает «из чьей-либо головы». В русском глаголе «выцарапать» приставка «вы-» имеет схожую семантическую функцию, подчёркивающую направление и характер движения. Немаловажную роль играет и то, что даже в порыве неистового гнева Еремеевна не забывает свое положение по отношению к Простакову, называя его «сударь» в то время, как у М. Эстербю её угрозы звучат куда более грубо и совершенно выходят за рамки иерархии «прислуга-барин».

Митрофан. Нет, нет, матушка. Я уж лучше сам *выздоровлю*. Побегу-*тка* теперь на голубятню, так *авось-либо*...

Г-жа Простакова. Так *авось-либо* господь милостив. *Поди*, порезвись, Митрофанушка.

Mitrofan: Nej, nej, mor. Jeg vil hellere selv blive rask. Jeg løber ud i dueslaget, måske så...

Fru Prostakova: Kan ske, Vorherre er nådig. Løb kun Mitrofanuska. (Mitrofan går ud sammen med Eremeevna).

В представленном диалоге Митрофанушки с матерью помимо уже рассмотренных в других примерах просторечий («авось-либо» - то же, что «авось» (в отличие от «авось-либо» «авось» - разговорное )[[109]](#footnote-109) и «поди» - повелительная форма от «пойти»[[110]](#footnote-110)) встречается диалектная форма частицы «-ка» в глаголе «побегу-тка», в данном случае обозначающая ускоренное выполнение действия. Интерес представляет искаженная форма глагола «выздороветь» - вместо грамматического правильного варианта «выздоровею» неуч Митрофанушка говорит «выздоровлю». Переводчику не удалось передать в датском переводе комедии вышеупомянутые языковые особенности, более того выражение «авось-либо», повторённое как в реплике Митрофанушки, так и Простаковой, переведено двумя разными способами: "måske så" и ”kan ske”.

Цыфиркин, отставной сержант, обучающий Митрофанушку арифметике, использует в своей речи математические термины, а также солдатские выражения по старой памяти о военной службе.

Цыфиркин. Желаем вашему благородию здравствовать сто лет, да двадцать, да еще пятнадцать. Несчетны годы.

Zyfirkin: Gid mit herskab må leve i hundrede år, og tyve år til, og endnu femten år. Ja, i utallie år.

Здесь переводчик очень точно уловил особенность речи Цыфиркина, сохранил все числительные и несколько комичное дополнение в виде последнего предложения («Несчётны годы.»). При этом вместо обращения «ваше благородие», эквивалент которого есть и в датском языке (”Deres velbårenhed”), М. Эстербю использует выражение «мой господин» (”mit herskab”).

Цыфиркин. Вот на! Слыхал ли? Я сам видал здесь беглый огонь в сутки сряду часа по три. (Вздохнув.) Охти мне! Грусть берет.

Zyfirkin: Ha, ha, så har jeg hørt det med. Jeg har set løbeilden konstant i tre timer i døgnet her på stedet. Puha! Man bliver mismodig.

В данном примере при переводе на датский язык сохранен военный термин «беглый огонь» - ”løbeild”.

Цыфиркин. Раскрою тебе рожу напятеро.

Zyfirkin: Jeg skal smadre dit fjæs.

В вышеприведенной реплике переводчик упустил один существенный нюанс – Цыфиркин обещает Вральману не просто «раскроить рожу», как это звучит в датском переводе (”smadre dit fjæs”), а именно «напятеро», что лишний раз указывает на род его занятия.

Словарный запас Кутейкина, дьячка, бросившего учебу в семинарии и обучающего Митрофанушку грамоте, в свою очередь также маркирован определёнными особенностями, а именно обилием архаичной лексики и церковнославянизмов. Если в первом случае М. Эстербю, как правило, успешно справляется со своей задачей, то во втором случае подбор эквивалентного варианта в датском языке вызывает значительные трудности у переводчика.

Кутейкин (к Правдину). Зван бых и приидох.

Kutejkin: Den, som er kaldet, er kommet.

Кутейкин. Да *кабы* не умудрил и меня *владыко*, шедши сюда, забрести *на* *перепутье* к нашей *просвирне*, *взалкал* бы, *яко* пес ко вечеру.

Kutejkin: Ja, hvis ikke Herren på vejen herhen havde være så viis at lede mig forbi hos degneenken, der bager nadverbrød, havde jeg nu været sulten som en omstrejfende køter ved aftenstide.

Кутейкин. Уста твоя всегда глаголаша гордыню, нечестивый.

Kutejkin: Din mund svulmer immervæk af hovmod, din hedning.

В первом примере в тексте Фонвизина Кутейкин употребляет первую часть русской пословицы «Зван бых и приидох. Зову почет отдавай», в которой глаголы прошедшего времени «был» и «пришел» приводятся на древнерусском языке (суффикс -х-). В переводе М. Эстербю реплика лишена всякой стилистической окраски: «Кого звали, тот пришел.», и, помимо этого, пропущена авторская ремарка, указывающая лицо, к которому обращается Кутейкин («К Правдину»).

Во втором примере несмотря на то, что некоторые архаизмы («на перепутье», «взалкать»), церковнославянские слова («владыко», «яко»), просторечие («кабы») были заменены на соответствующие им в датском языке нейтральные эквиваленты, М. Эстербю при помощи описательного перевода довольно полно передал значение слова «просвирня» («женщина, занимавшаяся выпечкой просвир»[[111]](#footnote-111)), объяснив его как «вдова дьяка, выпекающая пресный хлеб для обряда причастия». Разумеется, традиции православных христиан и протестантов, к которым относятся датчане, несколько отличаются друг от друга, но в данном конкретном случае перевод представляется вполне адекватным, и, главное, понятным датскому читателю.

Реплика Кутейкина в третьем примере изобилует церковной лексикой («глаголаша», «гордыня», «нечестивый»). В датском переводе фраза Кутейкина звучит также довольно патетично, но стилистически проигрывает оригиналу: ”hovmod” скорее означает «гордость», а не «гордыню», что совсем не одно и то же, глагол ”at svulme” («наполняться», «разбухать») является вполне употребительным в повседневной речи, но существительное ”hedning” («язычник») в определённом смысле является синонимом слова «нечестивый».

Как мы отмечали ранее, речь положительных героев комедии «Недоросль» не отличается особым стилистическим разнообразием. Как Стародум, так и Правдин, Милон и Софья говорят на грамматически правильном, книжном языке, беседы их дисциплинированны и многословны. В своих монологах Стародум использует различные ораторские приемы, Правдин – канцеляризмы, а речь Софьи на фоне других персонажей очень поэтична.

По результатам исследования перевода М. Эстербю, можно сделать вывод о том, что переводчику более всего удалось передать именно речь положительных героев за счёт отсутствия в ней специфических элементов народной речи.

Стародум. Так, мой друг; да я желал бы, чтобы при всех пауках не забывалась главная цель всех знаний человеческих, благонравие. Верь мне, что наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло. Просвещение возвышает одну добродетельную душу. Я хотел бы, например, чтоб при воспитании сына знатного господина наставник его всякий день разогнул ему Историю и указал ему в ней два места: в одном, как великие люди способствовали благу своего отечества; в другом, как вельможа недостойный, употребивший во зло свою доверенность и силу, с высоты пышной своей знатности низвергся в бездну презрения и поношения.

Starodum: Nuvel, min ven. Jeg ville ønske, at man i al oplysning til alskens lærdom ikke glemte hovedsagen i tilegnelsen af kundskaber, nemlig hjertets adel. Tro mig, et fordærvet menneskets lærdom er et prægtigt middel til slet handlen. Oplysning bør alene fremelske en dydig sjæl. Jeg ville eksempelvis ønske, at læremesteren for en fornem mands søn i opdragelsen hver dag lærte ham historie og viste ham to sider af den, først hvorledes store mænd havde virket til gavn for deres fædreland, og derpå hvorledes en eller anden uværdig standsperson misbrugte sin magt og den tillid, som var vist ham, og blev styrtet fra sin svulstige højhed for at ende i foragtens og forhånelsens bundløshed.

Этот монолог является одним из многочисленных примеров того, как переводчик «Недоросля» смог в точности передать специфику речи персонажа, в данном случае Стародума, с точки зрения лексики, семантики и синтаксиса. М. Эстербю уловил одну из главных особенностей стиля Фонвизина – речь отрицательного героя характеризует в первую очередь этого героя, а речь положительного героя служит для выражения мыслей и идей автора.

Что касается чеховских драм, то в них не наблюдается столь сильного контраста между речью различных персонажей, как в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль». Тем не менее А.П. Чехов считал, что помимо простоты и естественности языка, есть ещё одно важное условие – у каждого героя должна быть некая индивидуальная особенность, которая отчасти проявлялась бы в его манере говорить. Она может проявляться в самых незначительных деталях, при этом автор несколькими, но очень точными мазками, прорисовывает образ персонажа. Зачастую некоторые специфические черты речи героя раскрывают его психологическое состояние, настроение, характер, в отличие от героев Фонвизина, где различные речевые стили персонажей указывают в основном на их различия в социальном, культурном, профессиональном отношении.

Так, Солёный, один из самых загадочных героев в драматургии Чехова, противопоставленный всем остальным персонажам пьесы «Три сестры», вносящий дисгармонию своими неуместными, грубыми репликами, а также глупыми, лишенными смысла шутками, отличается тем, что речь его практически полностью состоит из цитат, как правило, из литературы. Эта особенность очень удачно отражена в переводе К. Бьорнагера:

Соленый. Ничего. Он ахнуть не успел, как на него медведь насел.

Soljonyj – Intet. Et ak fra struben næppe klang, før bjørnen ham på nakken sprang.

 Несколько раз на протяжении пьесы, Солёный произносит неточную, искаженную цитату, что особо важно передать в переводе, так как эта деталь подчёркивает его фальшивость, отсутствие ритма, неустроенность в этой жизни. В данном примере он декламирует отрывок из басни И.А. Крылова «Крестьянин и работник», которая в правильном варианте звучит как «Крестьянин ахнуть не успел, как на него медведь насел». К. Бьорнагер сохраняет этот дефект в датском тексте, поясняя его в комментариях к пьесе и приводят правильный вариант цитаты: ”Et ak fra bonden næppe klang...”

 В «Вишневом саде» для речи Гаева характерно назойливое использование бильярдных терминов, которые на первый взгляд кажутся совершенно неуместными, но в действительности они выражают отношение Гаева к происходящему, его чувства и переживания.

Гаев. Иду, иду… Ложитесь. От двух бортов в середину! Кладу чистого… (Уходит, за ним семенит Фирс.).

Gájev. Nu går jeg, nu går jeg... Og put jer nu, begge to! (Markerer billardspilleren). Jeg spiller på den hvide – karambolerer to gange og lægger mig fint i midten... (Går. Firs tripper lige efter ham).

А. Томассен уловил данную особенность речи и характера персонажа и последовательно использует бильярдную лексику там, где она есть в оригинале. Единственное, что вызывает вопрос в переводе вышеприведенной реплики – это добавление ремарки ”markerer billardspilleren”, что переводится как «изображает игрока в бильярд». Если Чехов не добавил эту ремарку в тексте оригинале, есть основания полагать, что она здесь излишняя.

Наташа в драме «Три сестры» неоднократно произносит фразы на ломанном французском, а также использует в своей речи заимствованные слова, произнося их на иностранный манер. Такая особенность её манеры говорить отображает пошлость её обывательской натуры, узость кругозора и нелепость.

Наташа. Теперь в городе *инфлюэнца*, боюсь, как бы не захватили дети.

Natasja – Der er influenza i byen nu, jeg er bange, den skal få tag i børnene.

Несмотря на то, что К. Бьорнагер использует, по сути дела, то же слово, что и в оригинале – ”influenza” – в датском тексте совершенно теряется важная стилистический деталь образа Наташи. Дело в том, что в датском языке слово ”influenza” звучит совершенно естественно, в отличие от русского языка.

Интересно рассмотреть в качестве примера и речь Сорина, брата Аркадиной, а точнее одну её особенность – повторение одних и тех же выражений в течение всей пьесы. Наиболее показательным является фраза «и всё (такое)», красной нитью проходящая через все реплики Сорина, «человека, который хотел», но не осуществил в жизни того, о чем мечтал и, по сути дела, уже поставил на себе крест и не верит в будущее.

Сорин (опираясь на трость). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого спанья у меня мозг прилип к черепу *и всё такое*. (Смеется.)

Sorin. Jeg gik i seng kl.10 iaftes og vågnede kl.9 her til morgen, - og jeg følte det fuldstændig som når jeg derhjemme i byen har sovet over mig - denne følelse af at hjernen er gået istå. [Ler.]

 Сорин. Особенного ничего, но все же. (Смеется.) Будет закладка земского дома *и всё такое...*

SORIN. Ikke noget særligt, og alligevel— [Ler.] De skal nedlægge grundstenen til den nye retsbygning her i distriket idag.

Первая реплика взята из первого действия, вторая – из третьего. Ни в первом, ни во втором случае Э. Росекамп никак не передал эту короткую, но столь значимую для создания портрета персонажа, фразу «и всё такое». В четвертом действии Сорин сам признаётся:

Сорин. …хотел красиво говорить — и говорил отвратительно (дразнит себя): «*и всё и всё такое*, того, не того»... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит;…

SORIN. Jeg drømte også om at blive en stor taler med ordet i min magt; men mine taler var afskyelige, med mit evindelige *øh, øh, og æh, æh*, gjorde mig til den mest uduelige taler på hele jorden.

Здесь переводчик заменяет излюбленную фразу Сорина на эквивалентное ”øh, øh, og æh, æh” («ээ, ээ, мм, мм»), однако, появляясь лишь один раз, эта деталь теряет глубокий смысл, заложенный в неё писателем.

Как было отмечено нами в теоретической части, диалог является главной составляющей драматического произведения и отличается тем, что в беседе говорящий и слушающий меняются местами и произносят реплики по очереди, и, как правило, сопровождают свою речь реакцией на предыдущую реплику собеседника. При переводе чеховских драм необходимо отдавать себе отчёт в том, что диалог у Чехова имеет специфическую природу. Его персонажи – знакомые незнакомцы, каждый из них живет в своем собственном, замкнутом мире, не заботясь о том, что происходит вокруг него. Поэтому нередко диалоги в драмах Чехова напоминают беседу глухонемых, но это особый тип глухоты – это «психологическая глухота». Отсюда появляются рваные реплики, паузы, тягостное молчание, повисшие в воздухе вопросы.

Lopákhin. *Så skulle du ha´ set* Ljuba Andréjevna – hun var dengang sådan en fin og spinkel lille én – hun tog mig ind til servanten her, i børneværelset og badede og trøstede mig: ”Græd ikke, bondeknold – du får nok dit bryllupssold!” sa´e hun... (Pause). Bondeknold... Ja, min far, han var jo bonde, men jeg – *ser hér*: hvid vest og brune sko!

Лопахин. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...»

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках.

Вышеприведенная реплика Лопахина взята из его диалога с Дуняшей в самом начале первого действия. В сущности, если внимательно прочитать русский текст, то станет понятно, что перед нам не диалог, а монолог. Лопахин погружен в свои воспоминания о прошлом, он не видит Дуняшу и не обращается к ней, он полностью поглощен своими мыслями. В переводе же А. Томассен вставляет в речь Лопахина фразы «ты бы видела (Любовь Андреевну)» и «смотри-ка» (о ботинках), что создает впечатление, будто он вовлекает Дуняшу в разговор, что является неверной трактовкой задумки автора.

* 1. ***Передача синтаксических конструкций***

Синтаксическое оформление драматического текста имеет свои характерные особенности, которые в обязательном порядке должны учитываться переводчиком. Синтаксис в драме строится в первую очередь на диалоге, имитирующем живую разговорную речь. Соответственно, синтаксическое оформление драматического произведения сопровождается следующими лингвистическими приемами: незаконченные высказывания (обрыв речи), парцелляция, эмфатические конструкции (инверсии), эллипсисы, обращения, сокращения, добавления и др. Первостепенная задача переводчика заключается не в том, чтобы слепо калькировать синтаксические обороты оригинала, а в том, чтобы адекватно передать экспрессивно-стилистическое и содержательно-информативное наполнение текста ИЯ.

Важно помнить, что синтаксическое членение предложений определяет длину ритмических рядов, тогда как ритм является обязательной составляющей эстетического единства текста, а также компонентом стиля и индивидуально-творческого метода автора. Как отмечает О.В. Александрова, «ритмический характер текста в художественном произведении изменяется в зависимости от движения сюжета, от плана содержания, однако, выполняя в тексте связующую функцию, ритм обеспечивает его целостность. Ритм способствует созданию особого эмоционального настроя, необходимого для восприятия идейно-художественного замысла автора…»[[112]](#footnote-112). Таким образом, ритмическая организация текста выполняет экспрессивную функцию, заключающуюся в способности выражать эмоциональное состояние говорящего, а также его субъективное отношение ко всему окружающему.

Важнейшими элементами манеры письма Чехова являются простота, точность и лаконичность. На фоне легко воспринимаемого и легко произносимого текста, в основе которого лежит подражание спонтанной неподготовленной речи, усложнённые синтаксические конструкции, наоборот, служат индикатором индивидуально-речевой характеристики определённого персонажа. Показательным примером такого явления может послужить речь Епиходова, насыщенная канцеляризмами и витиеватыми громоздкими конструкциями, смысл которых не всегда можно разобрать с первого раза. Епиходов олицетворяет собой человека-несчастье, он сам признает, что неудачи преследуют его повсюду, он не отрицает своей нелепости и ничтожности, а размытые, многословные формулировки очень ярко завершают образ данного персонажа:

Епиходов. Несомненно, может, вы и правы. (Вздыхает.) Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, привели меня в состояние духа.

Epikhódov. Måske har De ret, utvivlsomt. (Sukker). Men ikke desto mindre, set fra det synspunkt, må De, om jeg så må sige, tilgi´ mig et åbenhjertigt ord nemlig: De har selv bragt mig i denne sindtilstand.

 А. Томассен грамотно и последовательно передает манеру речи Епиходова, сохраняя как стиль оригинала, так и синтаксическую структуру вместе с лексикой. Таким образом, датский читатель при внимательном прочтении данного перевода пьесы также сможет заметить, насколько реплики Епиходова выделяются на фоне речи остальных героев.

Языку Чехова свойственен «жестовый» характер, благодаря которому уже в самом диалоге отражены указания актёрам, то есть мимика, жесты, движения, интонация изначально заданы синтаксисом, ритмикой и стилизацией высказывания и т.д. Реплики чеховских героев содержат гораздо более глубокий смысл, нежели может показаться при первом взгляде на довольно незамысловатый стиль речи. Раскрытие всей многогранности образов чеховских драм происходит при детальном изучении ритмико-интонационной картины произведения, главной составляющей которой является синтаксическое оформление текста автором. Особенно необходимо учитывать данную особенность драматического произведения при переводе на иностранный язык. Рассмотрим некоторые примеры передачи различных синтаксических приемов при переводе драмы с русского языка на датский.

При рассмотрении анализируемых пьес Чехова и Фонвизина было выявлено частое использование авторами неполных предложений. Так, К. Бьорнагер последовательно воссоздает синтаксис оригинала, сохраняя даже совершенно нетипичные для датского языка неполные предложения, где отсутствует один из главных членов предложения:

Тузенбах. Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет.

Tusenbach – Ja, såmænd, han har bare en kone, svigermor og to små piger. *Tilmed gift for anden gang*. Han går på visitter og taler overalt om, at han har en kone og to små piger. *Ska´ også nok få det sagt her*.

Э. Росекамп неоднократно пренебрегает авторским построением предложений:

Треплев. Отчего? Скучает. (Садясь рядом.) Ревнует.

TREPLIEFF. Hvorfor? Fordi hun er jaloux, og forøvrigt keder sig.

Неполные предложения, состоящие из одного глагола «Скучает. Ревнует.» в переводе на датский язык простым распространённым предложением, а точнее придаточной частью сложноподчинённого предложения причины, отделённой от главного предложения при помощи парцелляции.

Довольно распространенным явлением в диалогической речи является парцелляция, стилистический прием экспрессивного синтаксиса, при котором единое по смыслу высказывание пунктуационно разделяется на несколько самостоятельных, интонационно обособленных предложений с целью усилить смысловые оттенки значений, расставить акценты и выделить наиболее важные детали.

В переводах исследуемых пьес на датский язык во многих случаях парцеллированные конструкции стягиваются в единое распространённое предложение, что совершенно меняет интонационно-смысловой образ высказывания. Так, например, нижеприведенную реплику Маши Э. Росекамп переводит одним предложением, не говоря уже о том, что в переводе никак не отражена специфическая форма склонения фамилии Медведенко. В данном случае важно подчеркнуть, за кого Маша выходит замуж – она не любит Медведенко, но соглашается стать его женой, чтобы «вырвать с корнем» безответное чувство к Треплеву.

Тригорин. Каким же образом?

Маша. *Замуж выхожу. За Медведенка*.

TRIGORIN. Hvordan vil De gøre det?

MASHA. *Ved at gifte mig med Medviedenko*.

Другого подхода придерживается К. Бьорнагер, сохраняя ту же синтаксическую структуру предложения, что и в оригинале:

Чебутыкин (читает газету). Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

Tjebutykin (læser avisen) – Tsitsikár. Her raser en koppe-epidemi.

Для речи Чебутыкина в целом характерны рваные предложения с часто встречающейся парцелляцией. В данном примере он просматривает газету, вычленяя и произнося вслух случайные факты в отрыве от контекста.

Нижеприведенная реплика Тригорина содержит назывное предложение с целым рядом однородных членов. Здесь представляется важным сохранить перечисление всех атрибутов дороги именно в том виде, в каком оно дается у Чехова. В датском переводе два предложения сливается в одну распространенную, громоздкую конструкцию, при произнесении которой актер на сцене будет звучать в высшей степени неестественно. Избыточные детали, эпитеты, добавленные Э. Росекампом, лишают реплику эффекта легкости и разговорности, столь важного для драматического диалога.

Тригорин. (Потягивается.) Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры…

TRIGORIN. [Gaber.] Ja, så er vi der igen - dømt til at tilbringe tiden i jernbanevogne og på stationer og restauranter med sveden mad, mens man er tvunget høre på endeløse tirader af ligegyldigt snak!

Язык драмы по природе своей является экспрессивным и обладает повышенной эмоциональностью. Одним из наиболее часто встречающихся способов передать особую выразительность в репликах драматических персонажей являются различные эмфатические конструкции. В рассматриваемых пьесах эмфаза чаще всего выражается при помощи инверсии. Суть стилистической инверсии заключается в том, чтобы через нарушение традиционного порядка слов создавать дополнительные оттенки значения, акцентировать внимание на конкретной информации.

Тузенбах. *Странный он человек.* Мне и жаль его, и досадно, но больше жаль.

Tusenbach – *Et mærkeligt menneske er han.* Jeg har både medlidenhed med ham og er irriteret over ham, men mest har jeg medlidenhed.

Так, в вышеприведенном примере усиливается смысловая нагрузка выделенного инверсией прилагательного «странный», относящегося к Соленому, поскольку именно эту характерную особенность штабс-капитана хотел выделить Тузенбах. Переводчик уловил значимость данной перестановки членов предложения и сохранил обратный порядок слов в датском тексте.

В живой неподготовленной речи говорящий может внезапно прерывать свой монолог. Причины могут быть различными – затруднение в формулировании мысли, попытка найти нужные слова, сильное переживание, волнение, стеснение, гнев, а также целый спектр других чувств и эмоций человека. Приведенная в качестве примера реплика Треплева ярко выражает чувства, терзающие оскорбленного до глубины души защитника нового искусства – разочарование, обида, злость, отчаяние. Под конец речи Треплев осознает, что его здесь никто не понимает, он пытается донести до присутствующих, в первую очередь, до матери свои идеи, но в конце концов сдается, машет рукой и уходит.

Треплев. Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию! Мне... я... (Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево.)

TREPLIEFF. De må undskylde, jeg har glemt at det kun er en udvalgt skare tilladt at skrive skuespil. Jeg har formastet mig til at bryde monopolet… (Det synes som om han vil til at sige noget mere, men slår opgivende ud med hånden og går ud til venstre.)

В переводе на датский язык точно передана авторская ремарка, следующая за репликой и безусловно играющая немаловажную роль в расшифровке настроения героя. В то же время, опуская, казалось бы, абсолютно незначительные два слова «Мне…я…», Э. Росекамп заметно ослабляет драматический эффект текста перевода.

Интерес представляет следующая реплика Гаева:

Гаев. Не реви. Тетка очень богата, но нас она не любит. Сестра, во-первых, вышла замуж за присяжного поверенного, *не дворянина...*

Аня показывается в дверях.

*Вышла за не дворянина* и вела себя нельзя сказать, чтобы очень добродетельно.

Gájev. Bare ikke brøle! Desværre vil den gode tante vist ikke vide af os. Hun kan ikke tilgi´ min søster, at hun giftede sig med en almindelig sagfører, som tilmed ikke var adelig...

Anja kommer ubemærket frem i døren.

Gájev. Og så er hun heller ikke tilfreds med Ljubas levemåde. Indrømmes skal det: et dydsmønster er hun ikke.

При первом же взгляде на текст оригинала и перевода можно заметить разницу – в русском тексте мы имеем дело с одной репликой, прерванной размышлениями Гаева и авторской ремаркой о том, что в дверях показалась Аня, тогда как в датском варианте Гаев произносит две отдельные реплики.

Такая переводческая вольность вместе с опущением повтора слова «дворянин» нивелирует имеющийся в данном эпизоде подтекст. Гаев на мгновение задумывается после фразы о том, что его сестра вышла замуж за не дворянина, затем возобновляет прерванную реплику с тех же слов. Очевидно, не только тетка-графиня из Ярославля была недовольна социальным статусом мужа Раневской, противоречащим сословным нормам, но и сам Гаев.

Разговорная речь далеко не всегда следует синтаксическим нормам письменной речи, для которой характерна правильность, законченность и логичность структуры предложения. В драматическом диалоге часто можно встретить вставные конструкции, выполняющие, как правило, поясняющую функцию. Говорящий вставляет в общую канву повествования различного рода пояснения, при этом нередко такого рода комментарии нарушают стройность и гармонию текста, что, однако, ещё более приближает речь к живому языку.

Любовь Андреевна. О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, — *он страшно пил*, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — *это было первое наказание, удар прямо в голову*, — вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...

Ljuba Andréevna. Oh, mine synder, mine synder... Penge har jeg altid sløset med – uden hemninger, som en afsindig. Jeg giftede mig med et forgældet menneske, der drak sig ihjel i champagne. Og jeg ulykkelige indlod mug så med en anden mand, der ikke var et hår bedre. (I stigende bevægelse). Så kom min første straf: jeg mistede min elskede lille purk – hans druknedød traf mig som et kølleslag. Jeg flygtede... bort, bort, til udlandet... for aldrig mere at se den flod, der havde røvet mig mit barn...

 В переводе А. Томассена первая вставная конструкция «*он страшно пил*» опущена, и, по сути дела, в датском тексте отмечен только тот факт, что муж Раневской умер от шампанского, про то, что он по жизни злоупотреблял алкоголем, ничего не сказано. Вторая вставная конструкция хоть и передана в датском переводе, не воспринимается как таковая, поскольку изменен строй и содержание окружающих её предложений.

 Эллипсис – неотъемлемая черта драматической речи. Согласно принципу экономии речевых усилий, некоторые избыточные языковые формы могут быть опущены без ущерба для восприятия сказанного. В русском языке в эллиптических конструкциях опускается чаще всего глагол, что представляет особую трудность для переводчика на датский язык:

Тригорин (возвращаясь). Я забыл свою трость. Она, кажется, там на террасе.

TRIGORIN. Jeg har glemt min stok. Jeg tror jeg stillede den fra mig ude på terassen.

Медведенко. У меня теперь в доме шестеро. А мука семь гривен пуд.

MEDVIEDENKO. Nu har jeg 6 munde at mætte, og mel står i 70 kopecks.

 В первом примере опущен глагол «лежала» (о трости), а в датском переводе фраза Тригорина выглядит следующим образом: «Мне кажется, я положил (оставил) её на террасе». Реплика Медведенко без употребления эллипсиса звучала бы примерно так: «У меня дома живет шестеро. А мука стоит семь гривен за пуд». Именно так и перевёл её Э. Росекамп, что сложно подвергать критике в силу того, что в датском, как и во многих других европейских языках, предложение без сказуемого совершенно недопустимо.

 Как было неоднократно отмечено, драматическое произведение состоит преимущественно из диалогов персонажей. Находясь в состоянии беседы, взаимодействуя друг с другом, герои используют обращения – либо по имени, либо по любому иному признаку (степень родства, военное звание, прозвище и т.д.).

Г-жа Простакова. Правда. Правда твоя, *Адам Адамыч*! *Митрофанушка*, *друг мой*, коли ученье так опасно для твоей головушки, так по мне перестань.

Fru Prostakova: Hvor sandt. Du har ret, *Adam Adamyc*! *Mitrofanuska*, *min ven*, hvis så megen lærdom er farlig for dit lille hovede, må du på min ordre gerne holde op med studeringen.

В данном примере М. Эстербю сохраняет все три обращения – два по имени (*Adam Adamyc* и *Mitrofanuska*) и одно ласковое обращение Простаковой к сыну (*min ven*).

По результатам исследования, большая часть обращений без каких-либо затруднений передается в тексте перевода. Однако в ряде случаев наблюдаются некоторые несоответствия. Например:

Митрофан. Лишь стану засыпать, то и вижу, будто ты, *матушка*, изволишь бить батюшку.

Mitrofan: Jeg var kun lige faldet i søvn, da jeg så dig, *mor*, det så ud, som om du gav far nogle hug.

 Митрофан. Тебя, *матушка*: ты так устала, колотя батюшку.

Mitrofan: For dig, *lille mor*, du så ganske udmattet ud af at banke løs på far.

 В первом случае обращение Митрофанушки к Простаковой «матушка» переведено М. Эстербю как ”*mor”,* что означает «мать». Во втором примере переводчик уже заменяет нейтральное”*mor”* на более подходящее по стилю и фактически являющееся самым близким аналогом слова «матушка»”*lille mor.*

 Обращаясь к синтаксическим особенностям перевода «Недоросля» Д.И. Фонвизина, невозможно не отметить способы передачи междометий, слов-сигналов, выражающих эмоциональное состояние человека, его желания, требования, реакцию на окружающую действительность и т.д. Диалогический текст насыщен различными междометиями, в которых реализуется часть того подтекста, который неизбежно присутствует в любом диалоге. За счет наличия информации, известной обоим собеседникам и не нуждающейся в озвучивании, диалогическая речь сокращается. Междометия служат для того, чтобы имплицитно выражать такую информацию. Согласно А.А. Ветошкину, «междометие в составе диалогического текста выступает не только как средство выражения различных эмоциональных реакций на окружающую действительность, но и как средство установления и поддержания речевого контакта между собеседниками, выполняя фатическую функцию языка»[[113]](#footnote-113).

 В нижеприведенном примере М. Эстербю удачно выбрал соответствующее по значению русскому междометию «ах» датское ”ak”:

Г-жа Простакова. Ах, мой батюшка! Да извозчики-то на что ж? Это их дело. Это таки и наука-то не дворянская.

Fru Prostakova: Ak, gode herre! Hvad har man da kuske til? Det er jo deres sag. Det er altså ikke en lærdom for adelige.

 В синхронном восклицании Скотинина и Митрофана используется сразу два междометия со схожим значением. В первом случае переводчик передает междометие при помощи устойчивого выражения «det må jeg nok sige!», помеченное в словаре DDO как ”især talesprog”[[114]](#footnote-114) (в особенности, в разговорной речи) и обозначающее что-то наподобие «вот это да!». Устойчивость данной фразы и её разговорный стиль более или менее компенсируют стилистическую потерю, вызванную опущением междометия в ПЯ. Что касается реплики Митрофана, здесь неизбежно возникает сдвиг стилистического характера, поскольку междометие заменяется на тяжеловесную конструкцию, которую можно перевести как «Да уж, вот это неожиданность!».

Скотинин. Вот те раз!

Митрофан. Вот тебе на!

Skotinin: Det må jeg sige!

Mitrofan: Det var vel nok en overraskelse!

 Просторечное междометие «ба!» в реплике Скотинина никак не отражено в датском тексте, что, вместе в опущением в переводе диалектной формы наречия «сегодня», совершенно лишает речь неграмотного, твердолобого Скотинина стилистической окраски, столь ярко отраженной в оригинале:

Скотинин. *Ба!* так я вижу, что сегодни сговору-то вряд и быть ли.

Skotinin: Jeg ser nok, at det næppe bliver til trolovelse i dag.

 С другой стороны, в тексте нередко встречаются очень удачные переводческие решения. Так, например:

Простаков (в сторону). Ну, беда моя! Сон в руку!

Hr. Prostakov (for sig selv): Hillemænd! Drømmen kan snart blive til virkelighed.

 М. Эстербю переводит междометие «беда моя!» при помощи датского междометия ”hillemænd”, помеченного в словаре DDO как ”gammeldags”[[115]](#footnote-115) (архаизм) и выражающего сильное удивление, вызванное каким-то внезапным, неприятным происшествием.

 Особую роль в синтаксической структуре драматического текста играют повторы. Они придают словам больший вес, подчеркивают их эмоциональную окрашенность, расставляют смысловые акценты, а также ритмизируют текст. Чеховские повторы являются не только стилистическим, но и драматургическим элементом, отражая состояние действующего лица и делая излишними дополнительные указания, содержащиеся, как правило, в авторских ремарках.

Кулыгин (смеется). *Я доволен, я доволен, я доволен*!

Маша. *Надоело, надоело, надоело*... (Встает и говорит сидя.)

Kulygin (ler) – Jeg er så *tilfreds, så tilfreds, så tilfreds*.

Masja – Jeg har fået *nok, nok, nok*... (Sætter sig og taler siddende.)

 Кулыгин без памяти влюблен в свою жену, он окрылен счастьем, его речь сентиментальна, и оттого он то и дело повторяет одни и те же слова. Машу раздражает поведение мужа, и она его передразнивает. В переводе К. Бьорнагер сохраняет все повторы ровно в том количестве, в котором они присутствую в оригинале.

Любовь Андреевна. Сегодня *судьба* моя решается,*судьба*…

Ljuba Andréjevna. Idag afgøres min *skæbne*.

Повторяющееся слово «судьба» в реплике Раневской выражает всю глубину переживаний героини. Её сад и имение – всё, что так дорого её сердцу – продают на аукционе. Мыслями Любовь Андреевна далеко от происходящего здесь и сейчас. В переводе А. Томассена отсутствие повтора тут же меняет тональность речи Раневской, она звучит более уверенно и спокойно.

Нина. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. *Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.*

Nina. 1000 år er gået siden jorden sidst nærede et levende væsen ved sit bryst, og den ulykkelige måne tænder forgæves sit lys. Ej mere høres storkens skrig i mosen, eller biernes summen i citrontræerne. *Alt er koldt - koldt. Alt er formålsløst og mistrøstigt. Alt er rædsel – rædsel.*

В данном примере взят отрывок из экзистенциальной символистской пьесы Треплева, являющей собой «эстетический протест» против устаревших форм искусства. Троекратное эхо (повторы слов «холодно», «пусто», «страшно») выражает состояние бесконечного духовного одиночества автора, защитника новаторского искусства. В переводе Э. Росекамп сохранил повтор наречий «холодно» и «страшно», но не три раза, а два, а повторенное трижды наречие «пусто» заменил на два разных слова «бессмысленно» и «безнадежно». При этом представляется важным сохранить языковое своеобразие творческой манеры Треплева, так как отсюда вытекает одна из главных проблем всей пьесы «Чайка».

 Различия в структуре датского и русского предложений приводят зачастую к тому, что к определенному слову или выражению невозможно подобрать соответствующий эквивалент в ПЯ. В таком случае переводчик прибегает к различным переводческим трансформациям, например добавлению и опущению. Добавление используется, если конкретное слово или фраза требует дополнительных пояснений для читателей текста перевода, в то время как опущение применяется там, где, наоборот, есть избыточная информация, не релевантная для носителей ПЯ.

 Однако, прежде чем применить такого рода переводческие трансформации, необходимо произвести подробный лингвистический и филологический анализ переводимого текста для того, чтобы расставить смысловые акценты и исследовать все языковые детали с точки зрения релевантности. Недостаточное, поверхностное знакомство переводчика с текстом может повлечь за собой грубые ошибки.

 Как было замечено ранее, чеховская манера письма отличается лаконичностью и простотой слога, и малейшая добавленная переводчиком деталь может изменить стиль автора до неузнаваемости.

Аня. Приезжаем в Париж, там холодно, снег.

Anja. Vi kom altså til Paris – og dér var næsten lige så koldt. *Der lå sne på alle tagene.*

В оригинале Аня не говорит ни слова про то, что снег лежал на всех крышах. Кроме того, она не сравнивает погоду дома и во Франции, как это явно следует из датского текста (”lige så koldt” – «так же холодно»).

Треплев (холодно). Не знаю, не читал. (стр. 14)

TREPLIEFF. [Koldt.] Jeg har aldrig læst noget af ham, så jeg har ingen mening om det.

В вышеприведенной реплике раздраженный Треплев, мучимый ревностью, реагирует на восторженное замечание Нины по поводу творчества Тригорина. Его ответ краток и сдержан, поэтому возникающее в тексте перевода сложноподчиненное предложение, представляется стилистически неуместным.

 Если в двух рассмотренных выше случаях прием добавления искажает индивидуально-авторский стиль только в локальном плане, то в следующем примере вольность, допущенная переводчиком, приобретает более масштабное значение:

 Аня. Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром.

Любовь Андреевна. Вторая моя печаль — Варя. Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка...

Anja. Firs er sendt til sygehuset, mama. Jasja sendte ham derhen imorges.

Ljuba Andréevna. *Godt. Jeg så ikke noget til det og fik ikke sagt farvel til ham – men godt alligevel, at han ikke er glemt.* Så er der Varja – hun volder mig virkelig svære tanker. Hun er vant til huset, til hårdt arbejde, hver dag tidligt på benene, og nu – pludselig uden beskæftigelse... Hun vil føle sig som en fisk på sandet. Stakkels pige – hun græder hvert øjeblik, og så bleg og mager hun er blevet!...

Раневская высказывает своё беспокойство по поводу того, отвезли ли Фирса в больницу, на что Аня отвечает положительно. Но Любовь Андреевна уже никак не реагирует на реплику дочери по поводу старика-лакея и моментально переключается на свою «вторую печаль». В датском переводе А. Томассен ломает структуру чеховского диалога неслышащих друг друга персонажей, превращая его в совершенно обычную беседу матери с дочерью: «Хорошо. Я не видела, как его забирали и даже толком не попрощалась с ним – но всё-таки хорошо, что его не забыли.». Бедного Фирса и вправду забыли и заперли в покинутом доме, но Чехов об этом ни слова не говорит вплоть до завершающего пьесу монолога Фирса, что придает финалу ещё больше драматизма.

Неоправданное использование метода опущения, или редукции, в отдельных случаях также может привести к значительным смысловым искажениям текста оригинала.

Нина. В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. *И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю… (Кладет чайку на скамью.)* Я слишком проста, чтобы понимать вас.

NINA. Du er blevet så irritabel på det sidste, og din tale er så mørk og dunkel at jeg ikke kan følge dig. Jeg er ude af stand til at forstå hvad du mener.

 В приведенном примере переводчиком опущена часть реплики Нины, а также авторская ремарка. Очевидно, что опущение конкретно данного предложения, в котором упоминается несущий максимальную смысловую нагрузку образ – образ чайки, пронизывающий всю пьесу, абсолютно исключено. Даже сама Нина подозревает, что чайка – это некий символ, который она не может разгадать. Разумеется, текст перевода является самостоятельным художественный произведением, но всё же идея оригинального текста, а также замысел автора должны оставаться неприкосновенными.

## ***3.4 Роль пунктуации и ритмики драматического текста***

Ещё Л.В. Щерба отмечал тесную связь ритмики и мелодики нашей речи со знаками препинания, подчеркивая двойственную природу пунктуации: с одной стороны, фонетическую, так как она выражает определенные звуковые явления, и с другой стороны, идеографическую, поскольку она напрямую связана со смыслом высказывания[[116]](#footnote-116). Таким образом, пунктуационные знаки являются важным средством организации текста и выполняют целый ряд функций, выражая на письме взаимосвязь отдельных смысловых частей высказывания, а также придавая тексту выразительность и экспрессивность.

 В любом языке есть определенные правила, регламентирующие использование знаков препинания при членении текста, причем в паре датский-русский наиболее строгими нормами пунктуации отличается русский язык в то время, как датскому языку свойственна некоторая демократичность в отношении использования пунктуационных знаков. Что касается художественной литературы, в особенности драматических произведений, где диалоги имитируют живую спонтанную речь, то здесь писатели зачастую позволяют себе нарушать установленные правила пунктуации с целью разделить текст на сегменты, значимые в смысловом, эмоциональном или функциональном плане. Другими словами, знаки препинания являются сильными средствами выразительности, а также нередко характеризуют особую творческую манеру конкретного писателя.

В драматургии Чехова ритмико-интонационное оформление текста играет значительную роль. Как верно заметил П. Урбан, «у Чехова <...> точки, запятые, многоточия имеют первостепенное значение, настолько же первостепенное, насколько "времена" у Беккета. Если их не соблюдать, то теряется ритм пьесы и ее напряжение. Пунктуация у Чехова представляет собой ряд кодированных посланий, в которых зашифрованы взаимоотношения и чувства персонажей, моменты, когда происходит идейное единение, либо же идеи продолжают развиваться своим путем. Пунктуация позволяет понять то, что скрывают слова»[[117]](#footnote-117). Поэтому столь важно в точности сохранять авторскую пунктуацию при переводе чеховских драм на иностранный язык. Рассмотрим некоторые примеры из имеющихся переводов драматических произведений на датский язык.

Анфиса (проходя через гостиную). Милые, полковник незнакомый**!** Уж пальто снял, деточки, сюда идет**.** Аринушка, ты же будь ласковая, вежливенькая**...** (Уходя.) И завтракать уже давно пор**а...** Господи**...**

Anfisa (på vej gennem dagligstuen) – Kæreste, en fremmed oberst**!** Har allerede taget frakken af, søde børn, og er på vej herind**.** Arinusjka, vær nu venlig, en smulle høflig**...** (Går ud.) Og det er allerede langt over spisetid**...** Herregud da**...**

В данном случае переводчик в точности сохраняет все знаки препинания, использованные в тексте оригинала. Необходимо отметить, что К. Бьорнагер в целом на протяжении всей пьесы «Три сестры» последовательно воссоздает ритмический рисунок чеховского письма, не опуская ни единого многоточия, которые в изобилии встречаются в чеховских драмах.

Э. Росекамп, наоборот, старается избегать многоточий там, где они есть у автора, и в переводе использует вместо них точки и запятые. Достаточно привести один пример, чтобы продемонстрировать, насколько сильно меняется тональность реплики и, как следствие, весь образ героя, при отказе от пунктуации оригинала:

Сорин. Немножко, да**…** А всё-таки в город я поеду**…** Полежу и поеду**…** понятная вещь**…** (Идёт, опираясь на трость.) (стр. 48)

SORIN. Ja, det må jeg hellere, bare et par minutter. Jeg lægger mig lige lidt inden jeg rejser til Moskva.

В нижеприведенном примере из «Чайки» Э. Росекамп заменяет восклицательные предложения из реплики Аркадиной на сложносочиненное утвердительное предложение, части которого соединены при помощи двоеточия. В связи с этим динамическая речь Аркадиной, до глубины души возмущенной тем, что ей не дают лошадей, превращается в спокойное, обдуманное заявление без тени раздражения, что несомненно противоречит оригиналу.

Аркадина. Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют**!** Нога моя здесь больше не будет**!**

ARKADINA. Det er det samme sommer efter sommer**:** altid bliver jeg ydmyget**,** jeg sætter aldrig mere min fod her**.**

 Обратная ситуация наблюдается в примере из «Вишневого сада»:

Любовь Андреевна. Дуняша, предложите музыкантам чаю**…**

Ljuba Andréjevna. Dunjasja**!** Giv musikanterne te**!**

 В переводе А. Томассена реплика Любови Андреевны звучит более эмоционально, нежели в русском тексте, где многоточие выражает плавность ритма реплики Раневской, ведь героиня только что вернулась в дом своего детства, она погружена в воспоминания, речь её становится «тягучей», неторопливой. Помимо излишней экспрессивности датский перевод звучит несколько грубо за счёт использования повелительной формы «Giv musikanterne te!» без каких-либо дополнений для придания фразе вежливости (например, ”lige”).

 Как уже отмечалось ранее, реплики чеховских героев нередко остаются оборванными, не понятыми или не услышанными другими персонажами, что может быть выражено как на лексико-семантическом уровне, так и на уровне пунктуации и синтаксиса.

Варя. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон... (Другим тоном.) *У тебя брошка вроде как пчелка.*

Varja. Nå, Vorherre være med ham – bare han slet ikke vil komme hed mere! Snakken går jo: Lopákhin ta´r dig jo til ægte, hedder det, og alle gratullerer mig – men i virkeligheden uden mindste grund, det hele er indbildning... (I forandret tone). *Hvad er det for en broche, du har dér – det forestiller en bi, ikke?*

 В последнем предложении реплики Вари А. Томассен использует вместо точки вопросительный знак, что влечет за собой значительный смысловой сдвиг. Таким образом, перед читателем/зрителем возникает вполне стандартный диалог вопрос-ответ, тогда как Чехов абсолютно не преследовал эту цель. Варя хоть и произносит последнюю фразу другим тоном, как обозначено в ремарке, мысли её всё ещё сосредоточены на сердечных переживаниях, а замечание про брошку Ани вырывается как бы невзначай и, по замыслу автора, должно повиснуть в воздухе.

## ***3.5 Передача национально-культурной особенностей драматического текста***

При переводе любого художественного произведения, созданного в иной лингвокультурной среде, необходимо учитывать различия в непосредственном восприятии текста носителем языка оригинала и опосредованном восприятии читателем, принадлежащим к иной национально-культурной общности, что напрямую связано с наличием у каждого народа свойственных ему специфических особенностей. В первую очередь язык-источник становится основой для изображения определённой действительности, а также воплощения различных художественных образов.

 С.И. Влахов и С.Л. Флорин используют термин «национальный колорит». Под «колоритом» лингвисты понимают «ту окрашенность слова, которую оно приобретает, благодаря принадлежности его референта — обозначаемого им объекта — к данному народу, определенной стране или местности, конкретной исторической эпохе, благодаря тому, что он, этот референт, характерен для культуры, быта, традиции, — одним словом, особенностей действительности в данной стране или данном регионе, в данную историческую эпоху, в отличие от других стран, народов, эпох»[[118]](#footnote-118). Наиболее яркими выразителями национального колорита являются реалии – «слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому»[[119]](#footnote-119). Реалии, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) других языках, и поэтому требуют от переводчика особого подхода.

 Мы придерживаемся тематической классификации реалий, предложенной В.С. Виноградовым[[120]](#footnote-120):

1. Бытовые реалии (жилище, пища, одежда, денежные знаки, праздники и др.)
2. Этнографические и мифологические реалии (этнические и социальные общества и их представители, божества, сказочные существа и др.)
3. Реалии мира природы (животные, растения и др.)
4. Реалии государственно-административного устройства и общественной жизни (актуальные и исторические): административные единицы и государственные институты, общественные организации, партии и их участники, основные воинские подразделения и чины, гражданские должности, профессии, титулы звания и др.
5. Ономастические реалии: антропонимы (имена и фамилии известных личностей), топонимы (обычные и мемориативные (особо важные в контексте произведения)), имена литературные героев, названия музеев, театров, магазинов и др.
6. Ассоциативные реалии (фольклорные, исторические и литературно-книжные аллюзии, языковые аллюзии (намек на фразеологизм, пословицу, поговорку) и др.)

Сторонники теории непереводимости считают, что в любом языке передача реалий является задачей практически невыполнимой. Мы же будем придерживаться мнения С.И. Влахова и В.С. Флорина, которые ставили вопрос не о том, можно ли перевести реалию или нет, а как ее перевести. Переводчик при передаче реалий сталкивается с двумя основными проблемами: 1) отсутствие в ПЯ соответствия (эквивалента) из-за отсутствия у носителей этого языка обозначаемого реалией объекта (референта) и 2) необходимость передать помимо предметного значения (семантики) реалии еще и колорит (коннотацию) — ее национальную и историческую окраску[[121]](#footnote-121). Незнание реалий ведет к ошибкам в переводе и лишает перевод национального своеобразия.

Реалии также называют термином безэквивалентная лексика, но не в том смысле, что её невозможно перевести на другой язык, а в смысле отсутствия прямого соответствия данной лексической единице в словарном запасе языка перевода. Лингвисты выделяют множество различных способов перевода безэвивалентной лексики. В нашем исследовании мы ориентируемся на точку зрения Л.С. Бархударова[[122]](#footnote-122), который выделяет пять основных способов:

1. Переводческая транслитерация и транскрипция (в первом случае средствами ПЯ передается графическая форма слова ИЯ, во втором - его звуковая форма). Например:

Треплев. Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего *Некрасова* наизусть, за больными ухаживает, как ангел…

TREPLIEFF. Min moder er en psykologisk ejendommelig. Hun har et brilliant talent. En eminent oplæser, uoverstruffen til at udlægge *Nekrasoff’s* digtning.

В данном случае нам представлен образец переводческой транскрипции: в датском тексте фамилия Некрасова приводится в том виде, в каком её слышат носители датского языка ”Nekrasoff”.

 Ещё пример:

Лопахин. Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я *кулак*, но это мне решительно все равно.

Lopákhin. Deres bror, Leonid Andréitsj, kalder mig en tølper, en kræmmersjæl, en *kulak* – det véd jeg nok, men der rører mig en fjer.

А. Томассен сохраняет в тексте перевода специфический термин «кулак», при этом, не давая никакого сопутствующего пояснения данной реалии. Для передачи данного существительного используется метод переводческой транслитерации – форма русского слова в точности воссоздается при помощи букв латинского алфавита, используемого в датском языке: «кулак» – ”kulak”.

1. Калькирование (замены составных частей безэквивалентной лексической единицы — морфем или слов (в случае устойчивых словосочетании) прямыми лексическими соответствиями в ПЯ). Например:

Вершинин. Одно время я жил на Немецкой улице. С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы.

Versjinin – En tid boede jeg på Nemétskaja-gade. Jeg plejede at gå fra Nemétskajagade til den røde kaserne.

Красные казармы – это ономастическая реалия. Так назывались служебные корпуса Екатерининского дворца, расположенные в парковом комплексе Лефортово. К. Бьорнагер дословно переводит данное словосочетание, не объясняя его значение в самом тексте, в результате чего в датском тексте возникает неясный датскому читателю/зрителю топоним-калька ”den røde kaserne”. Однако обоим топонимам – «Красные казармы» и «Немецкая улица» – переводчик дает пояснение в комментариях в конце пьесы.

1. Описательный («разъяснительный») перевод. Значение лексической единицы (или фразеологизма) ИЯ раскрывается при помощи словосочетания, раскрывающего наиболее релевантные признаки обозначаемого данной лексической единицей явления.

Например:

Скотинин. Сколько меня соседи ни обижали, сколько убытку ни делали, я ни на кого не бил челом, а всякий убыток, чем за ним ходить, сдеру с своих же крестьян, *так и концы в воду*.

Skotinin: Hvor meget end mine naboer har voldt mig fortræd, hvor store tab de end har påført mig, har jeg aldrig rejst en sag, jeg har hellere villet dække mine tab ved at plukke mine bønder frem for at skulle gå og klage, *og sådan går det hele jo på bedste måde alligevel*.

 В тексте оригинала используется устойчивое выражение «концы в воду», которое во Фразеологическом словаре русского литературного языка поясняется следующим образом: «не осталось (чтобы не осталось) никаких следов, улик, признаков чего-либо»[[123]](#footnote-123) с пометкой «разг. экспресс.», то есть принадлежит разговорному стилю, является экспрессивной лексикой. В датском переводе М. Эстербю делает попытку передать русский фразеологизм при помощи пояснения, которое дословно переводится как «и таким образом дела обстоят лучше некуда». Смысл фразы «концы в воду» предстает в несколько искаженном виде, теряется важная по смыслу отрицательная коннотация, ведь речь идёт о деле аморальном и безнравственном.

 Ещё один пример:

Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек.

SORIN. De dømmer hende som en mand der har opnået alt hvad han ville i livet.

В данном случае Э. Росекамп переводит прилагательное «сытый» при помощи разъяснения его словарного значения (переносного). Казалось бы, можно считать такое действие переводчика недочетом, так как в датском языке есть аналог слова «сытый» - ”mæt”, но, вместе с тем, стоит обратить внимание на палитру значений датского и русского вариантов. Русское прилагательное «сытый» в переносном смысле может иметь как положительную («не знающий нужды, живущий в достатке»), так и отрицательную коннотацию («выражающий пресыщенность»)[[124]](#footnote-124). Датский эквивалент ”mæt” в переносном смысле употребляется только с отрицательным оттенком значения: «удовлетворивший свою потребность или желание настолько, что уже испытывает усталость, пресыщение»[[125]](#footnote-125). Какой именно смысл Сорин вкладывает здесь в свои слова, нельзя сказать однозначно.

 Необходимо отметить одну специфическую тенденцию – описательный (дескриптивный) способ перевода реалий встречается в переводе драмы довольно редко и в основном при переводе фразеологических единиц, пословиц и поговорок. Дело в том, что передача безэквивалетной лексики при помощи описания или дефиниции делает драматический текст громоздким, а реплики – тяжеловесными и трудными как для произнесения, так и для восприятия. Ни один из переводчиков рассматриваемых пьес не прибегает к этому методу за исключением случаев крайней необходимости, даже А. Томассен, в переводе которого встречается наибольшее количество различных добавлений («Вишневый сад»). Интересно заметить, что ни один из переводчиков, кроме К. Бьорнагера, не приводит ни в самом тексте, ни после текста никаких пояснений и комментариев относительно встречающихся в пьесах реалий, цитат, аллюзий, специфических терминов и др. К Бьорнагер оформляет все переводческие комментарии в виде приложения, которое делится на две части – комментарии к тексту и комментарии к реалиям. В переводах А. Томассена, Э. Росекампа и М. Эстербю не дается даже сносок, поясняющих то или иное незнакомое датскому читателю явление или предмет. Однако следует помнить, что речь идет о переводе драматического текста, текста, предназначенного для звучания со сцены и ориентированного на зрителя, не имеющего возможности обратиться к комментариям переводчика во время представления.

1. Приближенный перевод (использование ближайшего по значению эквивалента (аналога) в языке перевода). Например:

Маша... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, *трын-трава.*

Masja - ... Enten ved man, hvorfor man lever, eller også er alt noget vrøv, alt kan være *hip som hap*.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова выражению «трын-трава» дается следующее объяснение «всё безразлично, всё нипочем» с пометкой «просторечное»[[126]](#footnote-126). К. Бьорнагеру удается подобрать эквивалентное устойчивое выражение в датском языке ”være hip som hap” – «безразлично», «не важно», которое, однако, имеет различную стилистическую окраску за счёт того, что в использованный оригинале фразеологизм является просторечием.

1. Трансформационный перевод (перевод при помощи лексико-грамматических и синтаксических трансформаций). Например:

Фирс. Нечего там… Утром уехали, не сказавшись. (Оглядывает его.)

Firs. Ligemeget... Imorges tog herren af sted uden at sige mig et ord. (Mønstrer ham).

В тексте оригинала Фирс употребляет в речи деепричастие, образованное от просторечного глагола «сказаться», использованного в данном конкретном случае в значении «предупредить о каких-н. своих действиях»[[127]](#footnote-127). В датском языке не существует категории деепричастия, но она может передаваться при помощи предложной конструкции ”uden at gøre noget” («без того, чтобы сделать что-либо»). Поэтому в буквальном переводе фраза Фирса звучит так: «Утром господин уехал, не сказав мне ни слова.». При этом в русском варианте опущено подлежащее, что вместе с глагольной формой «уехали» очень ярко отображает манеру речи преданного старика-лакея. К сожалению, у переводчика не совсем получилось передать эту особенность речи Фирса.

 Другой пример:

 Митрофан (разнежась). Уж давно, дядюшка, бе-рот охота...

Mitrofan (rødmer): Jeg har allerede længe haft lyst, onkel...

В русском тексте пьесы используется словосочетание «берет охота», где глагол приобретает диалектную форму «бе-рот». Слово «охота» в данном контексте означает «желание, стремление» (разговорное)[[128]](#footnote-128). В датском переводе М. Эстербю вынужден менять синтаксическую структуру предложения, поскольку дословный перевода фразы «бе-рот охота» будет выглядеть как русицизм, калька с языка оригинала. Поэтому «охота» из позиции подлежащего переходит на место дополнения: «У меня уже давно было такое желание, дядя…».

 Рассмотрим теперь отдельные случаи перевода различного рода реалий в исследуемых пьесах А.П. Чехова и Д.И. Фонвизина.

 Общим для всех трех пьес Чехова является то, что писатель использует огромное количество цитат и аллюзий на литературу, музыкальные произведения, исторические события и т.д. Некоторые чеховские герои без преувеличения разговаривают цитатами, у них будто нет своих слов, своего голоса. Переводчику необходимо не только владеть техникой стиха, но и верно оценивать сам принцип цитирования, смысл использования персонажем чужого слова, и прежде всего уметь распознать цитату в речи персонажа.

 В драматургии Чехова, как во всем его творчестве, ярко выражено музыкальное начало. Его произведения пронизаны музыкальными мотивами и мелодическими формами, создающими уникальную стройную симфонию драматического слова. Как отмечал французский писатель Андре Моруа, «любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению…Создается впечатление, что в свой театр он пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхоличной и хрупкой красоты»[[129]](#footnote-129), свойственное музыкальным произведениям. Действие в чеховских драмах обязательно сопровождается звуками различных музыкальных инструментов: свирель, скрипка, гитара, гармоника, фортепьяно и т.д. Так, в «Вишневом саду» где-то на втором плане слышится игра пастуха на свирели, в третьем действии играет еврейский оркестр, в «Трех сестрах» Андрей Прозоров ограждает себя от давящей окружающей действительности при помощи игры на скрипке, в «Чайке» Треплев играет «меланхолический вальс» на фортепьяно.

 Чехов очень требовательно относился к звуковому оформлению своих пьес на сцене. В письме к О.Л. Книппер он следующим образом он анализирует звуковую сторону третьего акта при постановке «Трех сестер»: «Конечно, третий акт надо вести тихо на сцене, чтобы чувствовалось, что люди утомлены, что им хочется спать <...> Какой же тут шум? А за сценой показано, где звонить»[[130]](#footnote-130). Писателю было важно, чтобы была выдержана тональность всего произведения в целом и каждого акта отдельно: «Скажи Немировичу, что звук во II и IV актах «Вишневого сада» должен быть короче, гораздо короче и чувствовался совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно»[[131]](#footnote-131).

 Звуковые эффекты в драме Чехова выполняют целый ряд функций. Во-первых, музыкальное сопровождение зачастую соответствует настроению героя или героев, отражает его душевное переживания, а также влияет на изменение его внутреннего состояния. Во-вторых, музыкальное оформление является неотъемлемой частью композиционного строя и внутренней динамики пьесы. В-третьих, особую роль в чеховских драмах играют фразы из популярных в то время музыкальных произведений (особенно, романсов), которые писатель включает в реплики своих героев, стремясь тем самым наладить контакт со зрителем и читателем. Чехов апеллирует к восприятию более или менее подготовленной публики, способной уловить ассоциацию и соотнести цитату с известным вокальным произведением: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»[[132]](#footnote-132).

 Несомненно, для переводчиков драматургии А.П. Чехова большую сложность представляет распознавание и передача музыкальных аллюзий автора. Так, например, А. Томассен для перевода отрывка из популярного в 1880-е романса Н.С. Ржевской использует цитату из неизвестной датской песни/стихотворения (источник найти не удалось). Не исключено и то, что переводчик сам сочинил эту строку. Тональность фразы в датском переводе отличается от тональности фразы в оригинале, но звучит она вполне гармонично за счет инверсии. Однако отсылка на содержание известного в ту пору в России романса, разумеется, пропадает, а вместе с ней и часть культурного контекста.

Яша (тихо напевает). «Поймешь ли ты души моей волненье...»

Jasja (synger dæmpet). ”Kun for dig har jeg glødet, min elskte...”

Э. Росекамп в переводе «Чайки» также не улавливает в реплике Дорна начало популярного в эпоху написания пьесы романса Я. Ф. Пригожего. По крайней мере, ни А. Томассен, ни Э. Росекамп не дают никаких комментариев по поводу происхождения упомянутых в русском тексте цитат. Э. Росекамп сохраняет содержание фразы, что отрицательно отражается на её форме – отсутствует мелодичность, нет музыкальной стройности слова.

 Дорн (напевает). «Не говори, что молодость сгубила».

DORN. [Synger] “Oh, sig mig ej, at min ungdom er spildt.”

К. Бьорнагер больше внимания уделяет авторским музыкальным реминисценциям. Реплика Чебутыкина содержит начало припева песни «Тарарабумбия, сижу на тумбе я, и горько плачу я, что мало значу я», возникшей в конце XIX века в Англии, откуда она перекочевала в Париж, а затем дошла и до России, где вскорости стала чрезвычайно популярной. Эту песню записывали для граммофона, исполняли с эстрады, она звучала отовсюду. Недаром именно под её аккомпанемент проходила первая постановка пьесы «Три сестры». Позже словосочетание «тарарабумбия» стало синонимом какой-то неотвязчивой бессмыслицы. При этом в финале «Трех сестер» эта реплика Чебутыкина, произнесенная после пламенной речи Ольги, призывающей сестёр жить и радоваться настоящему моменту, вместе с его неизменно повторяющейся фразой «Всё равно! Всё равно!» приобретает оттенок трагизма, выражает безысходность и абсолютную потерю героем веры в будущее. К. Бьорнагер дословно передает содержание цитаты из песни, при этом сохраняя ритм оригинала и давая пояснение данной реалии в конце пьесы.

Чебутыкин. Да. Чувствую. (Тихо напевает.) Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...

Tjebutykin – Ja. Det føler jeg. (Synger stille.) Tarara... bumbija... på kanten sidder jeg...

А.П. Чехов неоднократно использует в своих драмах аллюзии на художественные произведения, а также на литературных героев. Например:

Лопахин. Охмелия, иди в монастырь…

Лопахин. Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!

Lopákhin. Gå i kloster, Ofmelia...

Lopákhin. Ofmelia, oh nymfe, indeslut mig i dine bønner!

В данной реплике Лопахин передразнивает влюбленную в него Варю, декламируя искаженные цитаты из трагедии У. Шекспира «Гамлет». Причем немаловажную роль приобретает игра слов, связанная с одним из значений слова «хмель», а именно – «состояние опьянения». В этом заключается шутка Лопахина. В переводе А. Томассен точно передал цитаты из шекспировской пьесы, сохранив при этом орфографическое отклонение в написании имени Офелии, однако, игра слов осталась нераскрыта. Помимо этого, переводчик не делает сноску и не поясняет происхождение цитаты.

 Герой пьесы «Три сестры» Соленый в прямом смысле слова разговаривает цитатами, за исключением пары сцен, из которых мы узнаем о нем чуть больше – например, о том, что он осознает нелепость своего поведения в обществе, а также о его безнадежной влюбленности в Ирину. Тем не менее этот персонаж остается одним из самых загадочных в чеховской драматургии, и главной его чертой является использование чужих слов, цитирование других людей, что указывает на утрату героем личной свободы, его безличность.

Соленый (декламируя). Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!

Soljonyj (deklamerer) – Jeg er mærkværdig, men hvem er ej mærkværdig! Bliv ikke vred, Aléko.

В переводе на датский язык К. Бьорнагер очень точно передает цитату Чацкого из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», при этом сохраняя в датском тексте обратный порядок слов: ”Jeg er mærkværdig, men hvem er ej mærkværdig!”. Второе предложение реплики Соленого не является цитатой, но содержит аллюзию на поэму А.С. Пушкина «Цыганы», главным героем которой является Алеко, юноша байронического типа. К. Бьорнагер не делает сносок с пояснениями, но, как и в других случаях, связанных с передачей реалий, переводчик объясняет используемые писателем литературные реминисценции в приложении с комментариями.

Тригорин. Разве я не сумасшедший? *Разве мои близкие и знакомые держат себя со мной, как со здоровым: «Что пописываете? Чем нас подарите?» Одно и то же, одно и то же, и мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение*, - все это обман, меня обманывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как *Поприщина*, в сумасшедший дом.

TRIGORIN. Er jeg ikke skør? Ville en sådan handling ikke gøre enhver kvalificeret til indlæggelse på et sindsygehospital? Nogle gange tænker jeg på om hele denne berømmelse ikke blot er et bedrag, at jeg er blevet bluffet fordi de ved at jeg er sindsyg, og kun venter på en gunstig lejlighed til at gribe mig bagfra og lægge mig i spændetrøje.

В данном примере из перевода «Чайки» Э. Росекамп не только сокращает реплику Тригорина в два раза (что по сути своей противоречит специфике речи данного персонажа, отличающегося многословием и метафоричностью языка), но и опускает аллюзию автора на гоголевские «Записки сумасшедшего», где главного герояПоприщина Аксентия Ивановича, типичного «маленького человека», чувство всеобъемлющей обиды, неутоленное честолюбие и несчастная любовь доводит до нервного расстройства, и в конце концов до сумасшествия. Очевидно, что при постановке пьесы на сцене фамилию Поприщина можно было бы заменить аналогичной аллюзией из датской литературы. Однако в переводе текста пьесы для чтения важно сохранить специфику подлинника, сопроводив русские реалии поясняющим комментарием. Тем не менее, Э. Росекамп вместо фамилии Поприщина употребляет слово ”sindssyg” («сумасшедший»).

 Далее рассмотрим способы перевода безэквивалентной лексики, связанной непосредственно с русской культурой и историей.

Кулыгин. Ты ведешь себя на *три с минусом*.

Kulygin – Du opfører dig til *godt-minus*.

В данном случае К. Бьорнагер применяет переводческую стратегию форенизации, при которой «акцент ставится на лингвокультурной ценности языка перевода, подчеркиваются языковые и культурные особенности оригинального текста, при этом читатель приближается к культуре оригинала»[[133]](#footnote-133). Переводчик сохраняет пятибалльную шкалу оценивания, принятую в российском образовании и в комментариях в конце пьесы дает пояснение этой реалии. Отметим, однако, что ”godt-minus” скорее соответствует русскому «четыре с минусом», а «три с минусом», вероятно, можно перевести как ”tilfredsstillende-minus”.

Лопахин: И квасу мне принесешь.

Ta´ et glas tyndøl med til mig.

В вышеприведенном примере А. Томассен заменяет специфический традиционный русский напиток «квас» на ближайший его аналог в датском культуре ”tyndøl”, что обозначает легкое, почти безалкогольное пиво. По сути дела, разница несущественная, однако, техника приготовления пива и кваса всё же различается, не говоря уже о том, что переводческая замена такого рода приводит к утрате определенной части национального колорита оригинала.

Ещё один пример из «Вишневого сада»:

Входят Аня, потом Гаев, Шарлотта Ивановна. На Гаеве теплое пальто с *башлыком*. Сходится прислуга, извозчики. Около вещей хлопочет Епиходов.

Anja kommer ind, derefter Gájev og Charlotta Ivánovna, alle rejseklædt. Sidst kommer Epikhódov, en tjener og en kusk, der alle tager sig af bagagen.

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона дается следующее определение слова «башлык»: «шерстяной капюшон, надеваемый на голову кавказскими горцами и другими восточными народами в предохранение от холода, дождя и солнечного зноя. В русских войсках он введен был в 1862 г. и во время войны 1877—78 гг. оказался настолько целесообразным, что стал испытываться и в западноевропейских…»[[134]](#footnote-134). Таким образом, перед нами историко-культурная бытовая реалия, отображающая предмет военной, а впоследствии и повседневной одежды. А. Томассен опускает в своем переводе эту деталь, сообщая читателю/зрителю лишь то, что Аня, Гаев и Шарлотта Ивановна одеты «по-дорожному».

Обратимся к примеру из комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»:

Простаков. То правда, братец: весь околоток говорит, что ты мастерски *оброк* собираешь.

Hr. Prostakov: Der er sandhed, svoger. Hele egnen siger, at du er en knop til at få dine *afgifter* drevet ind.

В Толковом словаре русского языка термин «оброк» поясняется следующим образом: «при крепостном праве: принудительный натуральный или денежный сбор с крестьян, взимавшийся помещиком или государством»[[135]](#footnote-135). Данное слово является историзмом, принадлежащим совершенно конкретной эпохе развития нашей страны, благодаря чему оно несет в себе вполне определенную национально-культурную информацию. В тексте перевода М. Эстербю использует абсолютно нейтральное и часто используемое в современном датском языке существительное “afgift”, спектр значений которого довольно широк - «расход», «налог», «пошлина». В итоге датский вариант реплики Простакова оказывается вне заданного писателем исторического времени, тем самым сглаживается национально-культурный контекст двух различных языковых общностей.

 Специфической особенностью авторской манеры Чехова-драматурга является включение в текст пьес актуальных на момент их написания событий в России. Например:

Треплев. Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней *Дузе*! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в *«La dame aux camelias»* или в *«Чад жизни»*, но так как здесь, в деревне, нет итого дурмана, то вот она скучает и злится, и все мы — ее враги, все мы виноваты.

TREPLIEFF. Min moder er en psykologisk ejendommelig. Hun har et brilliant talent. En eminent oplæser, uoverstruffen til at udlægge Nekrasoff’s digtning. Men vis man tillader sig at rose en anden skuespillers talenter, så skal De se hvad der sker. Kun hun må roses, hun står over alle andre fordi hendes *Kameliadame* blev rost til skyerne i sin tid. Her ude på landet er der ingen der feterer hende, så bliver hun grov og er på tværs og tror at alle er imod hende og at det er vores skyld altsammen.

 Элеонора Дузе – одна из величайших и наиболее востребованных актрис начала XX века. В 1891-1892 и в 1908 она выступала с гастролями в России. В первый её приезд один из спектаклей с её участием посетил А.П. Чехова, который позже писал в письме своей сестре: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в «Клеопатре». Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса! Никогда ранее не видал ничего подобного»[[136]](#footnote-136). В переводе Э. Росекамп вовсе опускает имя Дузе: «…Но если кто-то позволит себе похвалить при ней талант какого-то другого актера…».

«Дама с камелиями» - пьеса, поставленная по роману А. Дюма. В 1870-1880-х была одна из наиболее часто показываемых пьес в русском театре. Элеонора Дузе в один из своих визитов в Россию играла как раз главную роль в этой пьесе – роль Маргариты Готье. В датском тексте переводчик оставляет название данной пьесы, но при этом дает его на языке перевода, а не на французском, как у Чехова.

«Чад жизни» - пьеса Б.М. Маркевича, впервые поставленная в 1884 году, до того момента цензура запрещала ставить её в государственном театре. В основу пьесы положен неоконченный роман Б.М. Маркевича «Бездна», повествующий о революционных силах России с точки зрения консерваторов. Сам А.П. Чехов был на премьере «Чада жизни» в феврале 1884 года, о чем пишет в своих воспоминаниях: «Видели мы и обоняли «Чад жизни» — драму известного московского франта и салонного человека, Б. Маркевича, ту самую драму, которая с таким треском провалилась сквозь землю в театрально-литературном комитете. С не меньшим треском провалилась она и в театре Лентовского, хотя она и трактует о лицах и местах любезных московскому сердцу. Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа… Вообще драма написана помелом и пахнет скверно»[[137]](#footnote-137). Пьеса была повторно поставлена в Москве в 1892 году. В переводе «Чайки» на датский язык название пьесы «Чад жизни» никак не фигурирует, Э. Росекамп применяет метод редукции, исключая из текста ненужную, по его мнению, информацию. В то же время важно подчеркнуть ярко выраженную атмосферу эпохи, которую Чехов создает при помощи такого рода реминисценций на актуальные для того времени реалии.

Особую сложность при переводе драматических произведений вызывают устойчивые фразы и крылатые выражения. Фразеологизмы оживляют текст пьесы, приближают его к обычному разговорному языку, благодаря чему драматическое действие выглядит и звучит более естественно и непринужденно. Помимо этого, фразеологические обороты придают языку яркую эмоционально-экспрессивную окраску, а также метко и точно характеризуют героя, использующего данного выражение, или же саму ситуацию. Использование подходящих по смыслу и ритму фразеологизмов в драматическом тексте так же, как и перевод последних на другой язык, требуют от драматурга и переводчика особого таланта.

Приведем из перевода «Трех сестер» К. Бьорнагера:

Соленый (тонким голосом.) Цып, цып, цып... Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать.

Soljonyj (med fin stemme) – Pulle, pulle, pulle... Lok ikke baronen med sukkermad, bare lad ham filosofere lidt.

В оригинале Соленый употребляет фразеологизм «Кашей не корми», который во Фразеологическом словаре русского литературного языка объясняется как «ничего не надо кому-либо (только бы иметь возможность осуществить, получить желаемое). Выражение сильного пристрастия, желания, устремления и т.п.»[[138]](#footnote-138) и сопровождается пометкой «просторечное, экспрессивное». Перевод реплики на датский язык очень близок русскому варианту с точки зрения семантики и ритмики фразы, однако, выражение ”lok ikke nogen med sukkedmad” (досл. – «не соблазняй кого-то сладостью») не является устойчивым и тем более далеко от просторечного стиля оригинала.

В данном примере из перевода «Чайки» Э. Росекамп не распознал крылатое выражение «Юпитер, ты сердишься — значит, ты не прав», которое используется с целью показать, что противоположная сторона в споре излишне горячится и демонстрирует тем самым отсутствие аргументов в доказательство своей правоты. Согласно В.В. Серову[[139]](#footnote-139), первоисточником знаменитой фразы является одна из сатир Лукиана, в которой он описывает спор между Прометеем и Юпитером.

Дорн произносит начало данной фразы, тогда как Аркадина его перебивает замечанием, показывающим её непонимание и нежелание понять других людей. Известное устойчивое выражение актриса прерывает совершенно неуместным в данном контексте заявлением, не лишенным в то же время комического эффекта. В датском переводе реплика Дорна звучит более комично, нежели она есть у Чехова. Причиной тому является добавленная переводчиком ремарка ”med påtaget højtidelighed” («с преувеличенной торжественностью») и коннотация слова ”hvi” («почему»), употребляемого, как правило, в шутливом тоне[[140]](#footnote-140). Фразеологизм в тексте перевода и вовсе исчезает. Дорн спрашивает: «Отчего же Вы сердитесь, уважаемая?», на что Аркадина отвечает: «Не говори со мной так.». Таким образом, языковой колорит персонажа не сохраняется в переводе.

Дорн. Юпитер, ты сердишься…

Аркадина. Я не Юпитер, а женщина. (Закуривает.)

DORN. (Med påtaget højtidelighed.) Hvi er De så arrig, frue?

ARKADINA. Tal ikke i det sprog til mig. [Hun tænder en cigaret.]

Большое количество фразеологических оборотов встречается в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль», поскольку именно здесь собрано всё богатство живой русской народной речи, представленной в виде пословиц, поговорок, крылатых слов и выражений.

Скотинин. Суженого конем не объедешь, душенька!

Skotinin: Det, skæbnen har bestemt, kan ikke ændres, min hjerte.

Устаревший русский фразеологизм «Суженого конем не объедешь» переводится М. Эстербю на датский язык описательно, при помощи функционального аналога ”Det, skæbnen har bestemt, kan ikke ændres” – «то, что написано на роду, не изменишь». Семантическая сторона реплики соответствует оригиналу, но в то же время утрачивается экспрессивно-стилистическая окраска языка Скотинина.

Пищик (тяжело дышит). Даже похорошела... Одета по-парижскому... пропадай моя телега, все четыре колеса...

Písjtjik (tungt prustende). Skønnere end nogensinde... Og så i det pariserkostume! Min salighed... som et stjerneskud...

Разговорный фразеологизм «пропадай моя телега, все четыре колеса» в словаре Д.Н. Ушакова определяется как: 1) то же, что "где наше не пропадало!"; 2) употр. как выражение безнадежности[[141]](#footnote-141). По сути дела, употребление данной фразы и в первом, и во втором значениях противоречит логике высказывания Пищика. Вероятно, он хотел красноречиво выразить свое удивление, но смутился в присутствии Раневской. Очевидно, что Чехов превосходно владел русской фразеологией, и используя не подходящее по смыслу устойчивое выражение в реплике Пищика, он определенным образом характеризует этого персонажа. В датском переводе А. Томассена употребляется логически обоснованный фразеологический оборот ”min salighed” («усилительное восклицание, выражающее удивление»[[142]](#footnote-142)), который, казалось бы, точно передает чувства и настроение персонажа, однако, не передает его «ущербности», «неправильности».

В процессе исследования материала нам встретились интересные случаи, когда в тексте оригинала не присутствует никаких фразеологических единиц, а переводчик, наоборот, в качестве эквивалента находит в своем языке устоявшееся выражение. Например:

Митрофан. Я и сам, матушка, до умниц-то не охотник. *Свой брат завсегда лучше*.

Mitrofan: Jeg holder heller ikke af kloge hoveder. *Lige børn leger bedst.*

Фраза «Свой брат завсегда лучше», как и многие другие известные цитаты из «Недоросля», стала крылатым выражением лишь после выхода комедии Д.И. Фонвизина в свет. М. Эстербю очень удачно подобрал соответствующий оригиналу датский фразеологизм, причем семантическим ядром в нем является существительное «дети», что не выходит за рамки контекста оригинала.

К числу прочих трудностей, преодолеваемых переводчиком в процессе перевода художественного произведения, относится воспроизведение в перевода игры слов (каламбура). Согласно словарю В.И. Даля, игра слов – это «острота или шутка, основанная на однозвучности или двусмысленности речений и пр.»[[143]](#footnote-143). То есть, сущность данного лингвистического явления заключается в том, что, с одной стороны, присутствует одинаковая или близкая (вплоть до омонимии) звуковая форма слова, а с другой стороны – несоответствие между значениями слов (или значениями многозначного слова) или компонентами фразеологического оборота. Передача игры слов является творческим процессом и требует от переводчика максимальной мобилизации его языкового потенциала и переводческого опыта. Задача переводчика заключается не только в том, чтобы сохранить смысловое содержание подлинника, но и воссоздать фонетическое сходство единиц каламбура.

 С. Влахов и С. Флорин делят каламбуры на два типа: лексические и фразеологические. В исследуемых нами драматических текстах встречаются в основном каламбуры первого типа. В рассмотренных ниже примерах игра слов заключается, как правило, в комическом сопоставлении созвучных слов и словосочетаний, в обыгрывании значений слов и их частей (корней и пр.), а также в ошибочной этимологизации. Важно отметить, что перевод каламбурных сочетаний в драматическом произведении налагает дополнительные обязательства на переводчика, поскольку он неизменно должен иметь в виду, что данный текст будет произноситься со сцены и должен легко восприниматься носителями языка. Поэтому ко всем местам в пьесе, которые потенциально могут вызвать затруднение у аудитории, в том числе к каламбурам, стоит относиться с особым вниманием.

Митрофан. Много. Существительна да прилагателъна...

Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

Митрофан. Дверь, котора дверь?

Правдин. Котора дверь! Вот эта.

Митрофан. Эта? Прилагательна.

Правдин. Почему же?

Митрофан. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навещена: так та покамест существительна.

Mitrofan: Meget. Navnor og tillæsor...

Pravdin: Dør, eksempelvis, er hvad, et navneord eller et tillægsord?

Mitrofan: Dør, hvilken dør?

Pravdin: Den der.

Mitrofan: Den? Tillæsor.

Pravdin: Hvorfor det?

Mitrofan: Fordi den hører til på sine hængsler her. Se i bryggerset har døren ikke været på plads i seks uger, så den ikke længere et tillæsor, men er altså foreløbig et navnor.

В данном примере из комедии «Недоросль» в основу каламбура положено обыгрывание двух однокоренных слов «приложить» и «прилагательное», связь между которыми невежда Митрофан понимает чересчур буквально. В датском переводе М. Эстербю очень удачно отразил просторечную манеру речи персонажа, употребив вместо орфографически правильного слова ”tillægsord” («прилагательное») искаженное диалектное ”tillæsor”. Авторская игра слов также находит отражение в тексте перевода. В качестве второго компонента каламбурного сочетания М. Эстербю подбирает глагол ”høre til” («принадлежать», «прилагаться»), который несмотря на другой корень, воспринимается датским читателем как слово семантически близкое слову ”tillæg”, в то время как глагол ”lægge til”, имеет несколько другой оттенок значения («складывать», «пришвартовываться»). Главную смысловую нагрузку в данном случае несет предлог ”til”, обозначающий движение, направление к чему-либо.

Чебутыкин (идя в гостиную с Ириной). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Соленый. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде вашего лука.

Tjebutykin (går ind i dagligstuen sammen med Irina) – Og beværtningen var også rigtig kaukasisk – løgsuppe og som hovedret en kødtjekhartmá.

Soljonyj – Tjeremsjá er overhovedet ikke kød, men en urt som vores løg.

 К. Бьорнагер в переводе пьесы «Три сестры» использует другой метод передачи игры слов. Переводчик транскрибирует оба элемента каламбура ”kødtjekhartmá” («чехартма») и ”tjeremsjá” («черемша»), отмечая также правильное ударение в словах, затем в комментариях в конце пьесы дает следующее пояснение: «Слова «чехартма» и «черемша» в действительности являются тем, что утверждает каждый из участников спора. Оба блюда являются деликатесами кавказской кухни»[[144]](#footnote-144). Так или иначе, даже при наличии авторского комментария каламбур едва ли можно считать удачно переведенным, поскольку звуковое сходство, на котором держится весь комизм, нарушено добавлением к слову ”tjekhartma” существительного ”kød” («мясо»), которое в оригинале представлено в виде прилагательного «мясное». Таким образом, фонетическое созвучие частей каламбура в датском переводе пропадает.

Любовь Андреевна. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (Сердито.) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...

Ljuba Andréevna. I Deres alder må man være en mand – i Deres alder må man forstår mennesker, som elsker... og man må selv elske... forelsket må man være! (Forbitret.) Javel! Javel! Deres kyskhed gi´er jeg ikke en snus for! En gammel jomfru, en særling, et latterligt misfoster – der er, hvad De er, javel!

 В данной реплике Раневской А.П. Чехов обыгрывает схожесть двух однокоренных существительных: «чистота» и «чистюлька». Любовь Андреевна в порыве гнева обвиняет Петю Трофимофа в том, что его нравственная чистота фальшива, и называет его «чистюлькой». В словаре Т.Ф. Ефремовой слово «чистюлька» обозначено как синоним слова «чистюля», которое помимо основного значения («очень чистоплотный человек») имеет ещё и переносное: «тот, кто чист в морально-этическом плане или стремится остаться таким (обычно с оттенком иронии или неодобрительности)»[[145]](#footnote-145). Таким образом, каламбур с существительными «чистота» и «чистюлька» заключается в различной оценочной коннотации данных слов: у первого она положительная, у второго – отрицательная. В переводе А. Томассена игра слов никак не отражена: «За Ваше целомудрие я не дам и гроша!» (пер. Кокаревой Е.А.). Помимо этого, сам смысл реплики Раневской в датском тексте несколько отличается от оригинала.

## ***3.6 Перевод имен собственных***

Важным аспектом перевода драматических произведений является передача имен собственных. Традиционно теоретики и практики перевода отдают предпочтение транслитерации и транскрибированию, в отдельных случаях прибегая к переводческому комментарию. Таким образом, сохраняется лаконичность и благозвучность имени собственного, а также отображается принадлежность имени к другой национально-культурной общности. Некоторые переводчики используют также прием калькирования. В случае драматических произведений перевод имен собственных при помощи пояснений и комментариев представляется не самый оптимальным выбором, поскольку необходимо иметь в виду, что текст пьесы произносится актерами со сцены, при этом обращения героев друг к другу по имени/фамилии/отчеству встречаются чаще всего именно в драматическом жанре. Калькирование имен в переводах драмы применяется гораздо реже, чем другие приемы, так как, во-первых, для этого переводчику потребует немало сил и изобретательности, и, во-вторых, утрата именами их национальной окраски лишает пьесу самобытности и выразительности.

В переводе «Трех сестер» К. Бьорнагер строго следует оригиналу во всех деталях, в том числе в передаче имен персонажей. Переводчик сохраняет последовательность «фамилия-имя-отчество», в которой приводятся имена персонажей у Чехова:

Прозоров Андрей Сергеевич.

Prózorov, Andréj Sergéjevitj.

 Имена некоторых героев автор изначально дает в неполной форме, и эту особенность К. Бьорнагер также отображает в своем переводе:

 Наталья Ивановна, его невеста, потом жена.

 Natálja Ivánovna, hans forlovede, senere hustru.

 Ольга, Маша, Ирина: eго сестры.

 Ólga, Másja og Irína, hans søstre.

 Имя Андрея Прозорова дается в списке действующий лиц в полной форме (ФИО), его жена именуется только по имени и отчеству, в то время как его сестер Чехов называет просто по именам, причем Ольгу и Ирину в полной форме, а Машу в сокращенном варианте имени Мария. Переводчик здесь не отступает от задумки писателя.

 К. Бьорнагер также точно переводит профессию, занятие, социальный статус, воинское звание героя и т.д.:

Вершинин Александр Игнатьевич, подполковник, батарейный командир.

Versjínin, Aleksándr Ignátjevitj, oberstløjtnant, batterikommandant.

Ударение переводчик «Трех сестер» ставит только в списке действующие лиц, в самой же пьесе все имена героев приводятся без ударения. Имена, фамилии и отчества персонажей К. Бьорнагер передает на датский при помощи транскрибирования.

А. Томассену в переводе «Вишневого сада» свойственна определенная непоследовательность в передаче имен героев:

Раневская *Любовь* Андреевна, помещица.

*Ljúb*a Andréjevna Ranjévskaja, godsejerinde.

Сохраняя полную структуру имени «фамилия-имя-отчество», переводчик использует краткую форму имени Любовь – Люба, что противоречит правилам употребления имени и отчества в русском языке. В сочетании с отчеством имя используется в полной форме. При этом переводчик в именах всех героев выносит фамилию на последнее место.

Епиходов Семен *Пантелеевич*, конторщик.

Semjón Epikhódov, kontorist

А. Томассен также опускает при переводе на датский язык отчество Епиходова.

Симеонов-Пищик *Борис Борисович*, помещик.

Simjónov-Písjtjik, godsejer.

В случае с Симеоновым-Пищиком в переводе опускается его имя и отчество.

Ударение в именах персонажей А. Томассен помечает на протяжении всей пьесы, что заметно облегчает процесс восприятия текста иностранным читателем. При передаче имен собственных А. Томассен так же, как и К. Бьорнагер использует метод транскрипции.

Э. Росекамп, переводчик «Чайки», исключает отчество из имен всех персонажей пьесы, более того, русские имена в ряде случаев путем калькирования преобразовываются в латинизированные варианты исходных имен:

Полина Андреевна, его жена.

PAULINA, hans kone

Евгений Сергеевич Дорн, врач.

EUGENE DORN, læge

Семен Семенович Медведенко, учитель.

SIMON MEDVIEDENKO, skoleinspektør

В списке действующих лиц переводчик не везде дает полную информацию о персонаже, указанную автором в оригинале:

 Константин Гаврилович Треплев, ее сын, молодой человек.

 CONSTANTINE TREPLIEFF, hendes søn

Илья Афанасьевич Шамраев, поручик в отставке, управляющий у Сорина.

ILIA SHAMRAEFF, forvalter på SORINs gods

То, что Треплев ещё довольно молод, является достаточно важной деталью в контексте произведения, однако, Э. Росекамп в пояснении к персонажу сообщает лишь только то, что Треплев является сыном Аркадиной. Шамраев служит управляющим в поместье Сорина, но в прошлом он также служил поручиком, что никак не отражено в датском варианте перевода. Выше также приведен пример с Медведенко, которого Чехов наделил профессией учителя, и жалование его довольно скромно, исходя из того, что он на протяжении пьесы не раз заводит разговор о деньгах и ценах (о том, что мука подорожала). В переводе у Э. Росекампа Медведенко является директором школы, что существенно меняет социальный облик персонажа.

Э. Росекамп не ставит ударение в именах и фамилиях ни в списке действующих лиц, ни в самой пьесе, что дает основание предположить, что данный перевод выполнялся исключительно для постановки в театре. Однако известно, что на сегодняшний день пьеса «Чайка» не ставилась в датских театрах в переводе Э. Росекампа.

Обращения, как способ установления и удержания контакта между собеседниками, играет ключевую роль в процессе коммуникации. Обращение содержит информацию не только о говорящем, о его отношении к адресату речи, но иногда и раскрывает цель коммуникации. Важно отметить, что специфика употребления различных форм обращения может сильно отличаться от форм обращения в аналогичных ситуациях в другой культурной или национальной среде.

Ирина. Ты, Машка, злая.

Irina – Du er ondskabsfuld, Masjka.

В данном примере Ирина выражает недовольство поведением своей старшей сестры, что выражается в разговорной форме имени Маша – «Машка». К. Бьорнагер сохраняет в датском тексте обращение «Машка», однако, без сопровождающего комментария носителю языка перевода будет сложно распознать упрек в тоне Ирины.

Наташа. Андрюшанчик, отчего ты молчишь?

Natasja – Andrjúsjantjik, hvorfor er du så tavs?

Приторно-ласковая форма обращения Наташи к мужу – «Андрюшанчик» - в русском языке выглядит вполне естественно в то время, как в датском языке найти аналог уменьшительно-ласкательному суффиксу довольно затруднительно. Поэтому К. Бьорнагер транскрибирует данный вариант имени Андрея и ставит ударение. Как и в предыдущем случае, у датского читателя могут возникнуть сложности при попытке трактовать настроение и чувства Наташи, выраженные в такой форме обращения к мужу.

Любовь Андреевна. Ты всё такой же, Лёня.

Ljuba Andréjevna. Du er og bliver den samme, Leonid.

Данная реплика Раневской обращена к её брату, Гаеву, и здесь особо важно сохранить форму «Лёня», поскольку именно в ней отражается ностальгическая нотка фразы Любови Андреевны. Она вспомнила былые времена, когда она и Леонид были детьми и жили в этом самом доме с вишневым садом, а сейчас она вернулась на родину после долгого отсутствия и видит, что брат её ничуть не изменился, он всё тот же Лёня. В датском переводе А. Томассен не сохраняет краткую форму имени, а использует полную форму – Леонид, что определенным образом меняет тональность реплики Раневской. Возможно, для датского читателя/зрителя разница между двумя вариантами имени не столь существенна, но для носителя русского языка фраза с обращением «Лёня» будет звучать ласково, добродушно, в то время как обращение к своему брату по полному имени Леонид может звучать холодно и строго.

Особенное место в переводе драматических произведений отводится передаче говорящих, или значащих имен собственных, т.е. имен, наделенных ярко выраженной характерологической функцией, тем или иным способом раскрывающих образ описываемого героя, обладая при этом определенным значением. Как отмечает Л.Г. Безрукова, главная сложность перевода говорящих имен заключается в том, что «потенциальное говорящее имя в художественном тексте получает свою актуализацию, обладая внутренней формой (т. е. некоторыми качествами нарицательного) или аллюзивностью (т.е. способностью навести мысли читателя на нужные объекты, вызвать у него определенные ассоциации, или, наконец, своеобразной фонетической формой, способной привести к комическому эффекту).»[[146]](#footnote-146).

Воспроизвести говорящее имя в переводе можно при помощи собственно перевода или путем калькирования (воссоздания вымышленного имени по аналогии при помощи словообразовательных средств языка перевода). Использование метода переводческой транскрипции и транслитерации не позволяет передать внутреннюю форму значащего имени, имя «молчит», не в состоянии актуализировать скрытую информацию, заложенную в него автором. Важной задачей для переводчика является передача экспрессивно-образного потенциала имени, как правило, лежащего в основе комического эффекта, каламбура, который необходимо донести до читателя/зрителя.

Так, в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» все наиболее важные отрицательные герои происходят из рода Скотининых, соответственно, смыслообразующим словом является существительное «скот», которое, с одной стороны, может обозначать грубого, невежественного, низкого человека, и, с другой стороны, человека, утратившего свою душу, отдавший себя во служение злу, тем самым надругавшийся над своим человеческим началом. Для положительных героев объединяющим началом является слово «душа». Корень самого существительного не встречается в фамилиях хороших персонажей, хотя само оно становится главной темой их длинных морализаторских бесед.

М. Эстербю передает имена и фамилии персонажей комедии при помощи транскрибирования. В небольшой статье, предваряющей перевод «Недоросля» на датский язык, М. Эстербю приводит в качестве примера четыре говорящих фамилии и дает к ним пояснения:

Правдин

Právdin (jfr. pravda ”sandhed”)

Стародум.

Starodúm (staro ”gammelt, gammeldags”, dumat´, ”tænke”)

Милон.

Mílon (milyj ”kær, sympatisk”)

Скотинин, брат г-жи Простаковой.

Skotínin, fru Prostakovas broder (skot ”fæ”)

Таким образом, датский читатель при условии, что он прочтет данную статью, может составить себе некоторое представление о системе образов персонажей комедии и их характерах. Однако переводчик не переносит эти комментарии ни в список действующих лиц, ни в сам текст пьесы, он не делает сносок и не добавляет приложения с пояснениями в конце произведения. Ряд значащих фамилий и вовсе никак не объясняется переводчиком, в результате чего в датском тексте теряется целый пласт важной информации о том или ином герое, закодированной в характерологических именах собственных.

Простаков.

Prostakóv, en herremand

Цыфиркин, отставной сержант.

Zyfírkin, pensioneret sergent

Вральман, учитель.

Vrál´man, lærer

## ***3.7 Специфика перевода ремарок***

Перевод метатекста в рамках драматического произведения играет не менее важную роль, чем перевод реплик персонажей. Под метатекстом в первую очередь подразумевается авторская ремарка. Помимо комментирования происходящего на сцене действия, декораций, описания внешности, настроения, чувств и поступков героев, ремарки также являются средством выражения позиции автора. А.П. Чехов одним из первых в отечественной драматургии расширяет потенциальные возможности ремарки, отводя ей важную функционально-семантическую и смыслообразующую роль в развитии характеров персонажей, а также самого сюжета пьесы. В контексте перевода чеховской драмы необходимо отметить тот факт, что Чехов всегда стремился к минималистичным ремарочным средствам, поэтому каждая деталь в его авторских ремарках должна быть непременно воссоздана или сохранена в переводе на другой язык.

В качестве примера можно взять вводную ремарку в первом акте пьесы «Вишневый сад»:

Комната, которая **до сих пор** называется детскою. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. **Окна в комнате закрыты.**

Перевод: Det såkaldte børneværelse på godset. En af dørene fører ind til Anjas kammer. En kold majmorgen, ganske tidligt, lige før solopgang. Gennem der lukkede vindue ser man ud i kirsebærhaven, der allerede står i fuld blomst.

Существенной деталью в чеховском тексте является наречие «до сих пор», при помощи которого четко передается одна из главных черт характера Раневской и Гаева – их привязанность к прошлому, склонность перебирать воспоминания из детства, которое они провели именно в этом доме с вишневым садом, именно в этой комнате. И вот спустя несколько лет Раневская возвращается из Парижа, а комната всё ещё называется детской. В переводе А. Томассена это, казалось бы, незначительное уточнение «до сих пор» исчезает, и первое предложение ремарки выглядит так: «Так называемая детская комната в имении.».

Помимо этого, переводчик меняет синтаксический строй чеховской ремарки – последние два предложения соединяются в датском варианте в одно сложноподчиненное предложение. Однако представляется особо важным сохранить авторское разделение предложений, поскольку Чехов намеренно выделяет фразу «Окна в комнате закрыты», как бы противопоставляя два мира – внутренний, сосредоточенный в доме Раневской и вишневом саде и связанный с прошедшей эпохой, и внешний, охватывающий всё чужое, непривычное для Гаева и Раневской и устремленный в будущее. В переводе данный нюанс опускается за счёт изменения синтаксической структуры ремарки.

Сохранение ритмико-интонационной окраски предложения при переводе драматического текста важно не только в самой речи персонажей, но и в авторских ремарках, которые к XIX веку эволюционировали из вспомогательного инструмента в неотъемлемую составляющую идеи и композиции пьесы. Стоит отдельно подчеркнуть, что для достижения эффективной коммуникации между автором и иностранным читателем переводчику следует максимально точно воспроизвести оригинальный синтаксис и пунктуацию ремарки. А.П. Чехов всегда уделяет особое внимание форме построения авторской ремарки, которая в его пьесах может встречаться в совершенно различных вариантах - длинные, распространенные предложения, иногда превращающиеся в настоящий описательный очерк, и краткие, лаконичные предложения, в нескольких штрихах комментирующие действие или поступок героя.

Площадка для крокета. В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко.

(Scenen foregår på græsplænen foran SORIN’S hus. Huset ses i baggrunden; det har en mægtig terasse. Søen er til venstre, solens stråler spiller i den. Der er blomsterbede overalt. Det er middag; det er varmt.

В вышеприведенном примере вводная ремарка, предваряющая второе действие пьесы, заканчивает тремя назывными предложениями. Здесь особо ярко проявляется сходство чеховской манеры письма с творчеством импрессионистов – при помощи нескольких «мазков» драматург создает полноценную картину. В датском переводе Э. Росекамп меняет структуру предложений, пунктуацию, добавляя при этом лишние детали: «Повсюду цветники. Полдень; жарко». Первое предложение также приобретает совершенно иной вид в переводе: «Сцена происходит на лужайке перед домом Сорина». Уточнение о том, что речь идет именно о площадке для крокета, исчезает, а само предложение из назывного превращается в полное предложение с подлежащим и сказуемым «сцена происходит».

Схожая тенденция наблюдается и у других переводчиков исследуемых произведений. Например, К. Бьорнагер в ряде случаев (далеко не везде) применяет иные знаки препинания и средства связи предложений, нежели в русском тексте:

В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень; на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака.

Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись.

I Prozorovs hus. Dagligstue med søjler, bag hvilke man ser en stor sal. Det er middag. Udenfor er det solrigt *og* muntert. I salen dækkes der bord til frokost.

Olga er i kvindegymnasiets blå uniformskjole, *hun* retter hele tiden stilehæfter, stående *eller* gående. Masja er i sort kjole *og* sidder med sin hat på knæene og læser i en bog. Irina, i hvid kjole, står hensunket i tanker.

С первого взгляда видна замена авторской пунктуации: после существительного «полдень» не точка, а точка с запятой, после деепричастий «стоя и на ходу» точка вместо точки с запятой, и после существительного «книжка» точка вместо запятой. Ещё важно отметить, что переводчик в двух случаях заменяет запятую на соединительный союз ”og” («и»), что в некотором степени искажает замысел автора. Чехов использует перечисление через запятую в качестве синтаксического аналога невыстроенного, объективного движения, а сочинительный союз придает ему определенную логическую структурированность. Кроме этого, немотивированной представляется замена союза «и» на ”eller” («или») в деепричастном обороте «стоя и на ходу», поскольку как раз в этом смысловом несоответствии заключается важная характеристика Ольги. Также обращает на себя внимание добавленное К. Бьорнагером местоимение ”hun” («она») в предложении «…все время поправляет ученические тетрадки…».

Переводческая вольность в переводе авторских ремарок нередко приводит к искаженному восприятию образа того или иного персонажа пьесы.

Г-жа Простакова (показывая, будто крестит сердце). С нами сила крестная.

Fru Prostakova (slå korsets tegn over sit hjerte): Korset styrker os.

В приведенном примере из комедии «Недоросль» ремарка, комментирующая действие Простаковой, очевидно дает понять, что жест помещицы нельзя считать в полной мере искренним, в противном случае писатель использовал бы деепричастие «перекрестившись». Акцент на слово «показывая» дает читателю понять, что Простакова всего лишь делает привычный жест, в который не вкладывает особого религиозного значения. В переводе пьесы на датский язык М. Эстербю опускает данную деталь, в результате чего Простакова просто «перекрещивает сердце».

Яша (с усмешкой). А вы, Леонид Андреич, все такой же, как были.

Jasja (smilende). De er nok også stadig den samme, Leonid Andréjevitsj.

В данном случае несмотря на то, что с первого взгляда разница в оттенках значения выражений «с усмешкой» и «улыбаясь» кажется не столь заметной, такое переводческое решение существенно отражается на характеристике героя. Яша, человек из народа, простой лакей, только что вернулся с Раневской из Парижа, где он вкусил роскошной жизни, возомнил себя благородным европейцем, а теперь по возвращении на родину смотрит на всех, даже на своих господ, свысока и жалуется на невежество всех окружающих. И в приведенном примере в словах Яши так же отчетливо звучит ирония, которая в переводе воспринимается, скорее, как ласковая улыбка умиления.

При анализе переводов выбранных пьес было выявлено, что в ряде случаев переводчики делают ремарки более распространенными и подробными, нежели они являются в оригинале, или вовсе вставляют ремарку там, где изначально её не было. Например:

Треплев. Виноват, где Заречная?

Дорн. И вот ещё что. В произведении должна быть ясная, определённая мысль.

TREPLIEFF. Undskyld, men har De set Nina?

DORN. (Overhører ham.) Og lige een ting til: ethvert kunstværk bør have en indbygget absoluthed i sig.

Добавленная Э. Росекампом ремарка «не слушая его» представляется в данном контексте излишней, поскольку само построение диалога у Чехова ясно показывает, что Дорн и Треплев говорят каждый о своем и не слышат друг друга. Как уже было отмечено ранее, Чехов никогда не перегружает авторские комментарии ненужными подробностями, поэтому каждое слово, содержащееся в его ремарках, имеет свою ценность. Э. Росекамп в некоторой степени «упрощает» Чехова для датского читателя/зрителя.

В ходе исследования нам также встретились примеры с совершенно обратной ситуацией:

Софья вошла, держа письмо в руке и имея веселый вид.

(Sof´ja kommer ind, hun har et brev i hånden.)

Авторская ремарка в подлиннике содержит указание на приподнятое настроение Софьи – она только что получила письмо от возлюбленного. В датском переводе комедии М. Эстербю опускает эту часть ремарки, вероятно, ссылаясь на то, что читатель и так может угадать настроение героини, исходя из следующей за ремаркой реплики Простаковой:

Г-жа Простакова (Софье). Что так весела, матушка? Чему обрадовалась?

Fru Prostakova (til Sof´ja): Hvorfor er du så munter, min ven? Hvorfor så glad?

Несмотря на то, что в данном исследовании мы рассматриваем перевод пьес исключительно в литературном ключе, интересно отметить некоторые моменты, явно указывающие на то, что ремарки обращены в первую очередь к актерам в театре. Например, в переводе «Вишневого сада»:

Яша остаётся, сидит возле часовни. Входят Любовь Андреевна, Гаев и Лопахин.

Jasja bliver alene tilbage, siddende på bænken ved kapellet. Ljuba Andréjevna, Gájev og Lopákhin *kommer fra venstre*.

Гаев. Иду, иду… Ложитесь. От двух бортов в середину! Кладу чистого… (Уходит, за ним семенит Фирс.)

Gájev. Nu går jeg, nu går jeg... Og put jer nu, begge to! (Markerer billardspilleren). Jeg spiller på den hvide – karambolerer to gange og lægger mig fint i midten... (Går. Firs tripper lige efter ham).

Дуняша (остановилась, чтобы попудриться).

Dunjásja (kommer ind, stiller sig foran spejlet og pudrer sig).

 В первом примере датский перевод ремарки дополняется информацией о том, что Любовь Андреевна, Гаев и Лопахин входят именно слева. Во втором случае А. Томассен сопровождает очередное бильярдное выражение Гаева ремаркой, поясняющей актеру его действия – «изображает игрока в бильярд. Третья ремарка в переводе на датский язык содержит уточнение о том, что Дуняша не просто остановилась попудриться, а именно перед зеркалом.

Одной из важнейших разновидностей ремарок является пауза, обозначающая законченность интонационного или смыслового фрагмента речи персонажа. В русской драматургии пауза появилась благодаря А.П. Чехову, который расширил семантическую составляющую данного термина, наделив его двумя основными функциями – «знака короткого перерыва в сценической речи и знака длительного и разнообразного по своей семантике молчания…»[[147]](#footnote-147). Паузы у Чехова могут выражать психологическое непонимание героями друг друга, нарушение коммуникативных связей, поверхностность диалогов, а также раскрывать эмоциональное состояние героя персонажа – разочарование, тягостные размышления, отчаяние, безнадежность, пессимизм. По наблюдениям С. Н. Кузнецова, паузы в чеховских пьесах «...обнажают эмоцию лица или группы лиц», воспринимаются «...как признак опущенного потока ассоциаций либо посторонних в рамках диалога мыслей персонажа», выполняют характерологическую, сюжетно-композиционную, стилистическую функции, а также определяют темпоритм драматического действия и отдельных высказываний»[[148]](#footnote-148).

Отсюда можно сделать вполне закономерный вывод о том, что переводчик пьес Чехова обязательно должен учитывать особый статус ремарки паузы в художественном пространстве произведений драматурга. При анализе датских переводов чеховских драм были получены следующие данные:

В пьесе «Вишневый сад» встречается 34 авторские ремарки паузы. В переводе А. Томассена сохранено лишь 23 паузы. В остальных 11 случаях переводчик опускает данную ремарку, никак не компенсируя столь значительное изменение формы и смысла оригинала.

В пьесе «Чайка» автор использует паузу 33 раза. В переводе Э. Росекампа так же встречается 33 случая употребления ремарки паузы. Однако при детальном рассмотрении оказалось, что в некоторых моментах переводчик пренебрегает паузой, добавляя её там, где в оригинале её никогда не было. Например:

Аркадина. Мне кажется, ему хорошо бы поехать куда-нибудь на воды.

Дорн. Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать.

Аркадина. Вот и пойми.

Дорн. И понимать нечего. Все ясно.

*Пауза.*

Медведенко. Петру Николаевичу следовало бы бросить курить.

Сорин. Пустяки.

Дорн. Нет, не пустяки. Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу — он.

ARKADINA. Måske en rejse til et eller andet kursted kunne hjælpe.

DORN. Det tror jeg ikke; men det kan aldrig skade ihvertfald.

ARKADINA. Det forstsår jeg ikke.

DORN. I hans tilfælde er der ikke noget at forstå; sagen er klar.

MEDVIEDENKO. Han burde holde op med at ryge.

SORIN. Nonsens! *[Pause.]*

DORN. Næ, det er nu ikke nonsens. Spiritus og tobak ødelægger vores personlighed. Efter en cigar og et glas vodka, er De ikke længere Peter Sorin, men derimod Peter Sorin og en anden. De deler Dem i to: De begynder at tænke på dem selv i tredieperson.

В вышеприведенном примере переводчик опускает паузу после реплики Дорна «И понимать нечего. Все ясно.», которая, очевидно, маркирует смену темы, точнее, попытку её возобновления, предпринятую Медведенко, после, казалось бы, завершающего, решительного заявления Дорна. Вместо этого Э. Росекамп вводит ремарку паузы после реплики Сорина, которой, помимо прочего, он придает совершенно другой интонационный оттенок (за счёт восклицательного знака). Как по смыслу, так и по задумке автора, паузы в данном месте диалога быть не должно.

В пьесе «Три сестры» у Чехова встречается максимальное количество паузовых ремарок – 64 раза. Интересно отметить, что все 64 случая находят отражение в датском переводе К. Бьорнагера. Причем в отличие от Э. Росекампа, К. Бьорнагер последовательное передает все паузы именно в том месте, где их расположил Чехов.

# Заключение

В настоящей диссертации были рассмотрены основные особенности перевода драматических текстов на примере пьес А.П. Чехова («Три сестры», «Чайка», «Вишневый сад») и комедии Д.И. Фонвизина и их переводов на датский язык. Первая глава работы посвящена выявлению специфических черт драматического произведения, отличающих его от других родов художественной литературы. Помимо этого, здесь раскрывается понятие дискурсивности драматического текста, а также исследуется его структура, состоящая из реплик персонажей и метатекста, включающего в себя элементы, не предназначенные для произнесения на сцене (в первую очередь авторские ремарки). В контексте структурной организации реплик героев выделяются две формы построения драматической речи – диалог и монолог.

Во второй главе представлен краткий обзор научной теории на тему перевода драматических произведений, в рамках которого мы ознакомились с концепциями нескольких крупных специалистов в данной области (И. Левый, С. Басснетт, П. Пави, С. Тотцева и др.), а также проанализировали один из наиболее противоречивых критериев драматического текста – сценичность, и сопрягающиеся с ним термины удобопроизносимости и удобопонятности. В рамках нашего исследования мы придерживаемся точки зрения С. Тотцевой, рассматривавшей сценичность как неотъемлемый элемент любого драматического текста, проявляющийся в его театральном потенциале. Другими словами, любая пьеса априори содержит в себе зашифрованную невербальную информацию, проявляющуюся при постановке на сцене в жестах, мимике, движениях актеров. Таким образом, переводчик драмы обязательно должен помнить о том, что создаваемый им текст пьесы гипотетически может получить свою реализацию в театре.

 Третий раздел диссертации посвящен непосредственно нашему исследованию наиболее частотных трудностей, с которыми сталкивается переводчик в работе с драматическим текстом. В начале главы мы приводим обоснование выбора произведений для анализа – трех больших драм А.П. Чехова и комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль». Двух крупнейших русских драматургов разделяет промежуток почти в двести лет, за который отечественное драматургическое искусство претерпело ряд существенных изменений, пройдя долгий путь развития от классицистической комедии эпохи Просвещения до символизма и скрытого психологизма чеховских пьес. Кроме того, творчество А.П. Чехова очень хорошо знакомо датскому читателю, и сама по себе история рецепции Чехова в Дании представляет особый интерес, в то время как произведения Д.И. Фонвизина нередко сравниваются с произведениями датского драматурга первой половины XVIII века, Людвига Хольберга, что несомненно отражается на переводе комедии Фонвизина на датский язык.

Подробное исследование выборки, состоящей из 450 примеров (из 4 пьес), позволило нам сделать ряд определенных выводов, из которых наиболее существенными представляются следующие:

1. Первостепенной задачей переводчика драмы, собственно, как и любого другого художественного произведения, является сохранение авторского идиостиля. А. Томассену в переводе «Вишневого сада» и Э. Росекампу в переводе «Чайки» не совсем удается решить эту задачу. В первом случае переводчик неоднократно сглаживает «шероховатости» чеховской манеры письма, удлиняет предложения, добавляет излишнюю информацию, в результате чего нивелируются главные черты оригинала – лаконичность и краткость. Во втором случае переводчик не улавливает намеки и недомолвки Чехова, что ведет к утрате важных смысловых составляющих оригинала. К. Бьорнагер в переводе «Трех сестер» в целом успешно воссоздает индивидуальный стиль чеховского письма. Что касается передачи характерных для Чехова окказиональных слова и выражений, то здесь возникли затруднения у всех трех переводчиков.

В контексте авторского стиля Чехова также важно добавить, что переводчику следует помнить о том, что диалог между его драматическими персонажами не всегда строится по правилам классического построения диалога. В драмах Чехова нередко встречаются риторические вопросы, рваные реплики, повисшие в воздухе вопросы, которые некоторые из переводчиков (например, А. Томассен) стремятся подстроить под коммуникативные нормы общения, что противоречит творческому методу Чехова.

1. Вторым и не менее важным условием качественного перевода драматического текста является отражение особенностей речевой характеристики персонажей. Если в комедии Фонвизина герои четко разделяются на положительных и отрицательных, что наглядно выражено в их манере говорить, то у Чехова не наблюдается столь яркого речевого контраста между персонажами, которые в свою очередь не делятся на хороших и плохих. Характеристика речи героев в «Недоросле» указывает главным образом на социальный статус или род деятельности героя, в то время как Чехов в своих драмах подчеркивает индивидуальность каждого персонажа, которая помимо прочего проявляется в специфической манере его речи, связанной прежде всего с его характером и психологическими особенностями его личности.

Следует отметить, что М. Эстербю в переводе «Недоросля» удалось отразить существенное различие в языке «добродетельных» и «порочных» героев, причем наиболее точно передаются именно реплики первых. В случае с отрицательными персонажами, речи которых свойствен особый народный колорит, переводчик с переменным успехом справляется с передачей таких специфических элементов языка, как просторечия, ругательства, лексика, связанная с родом деятельности героя (математические, церковные, военные термины и др.).

Переводчики Чехова сталкиваются с несколько другими проблемами. Например, передача насыщенности речи героя цитатами и аллюзиями, в том числе искаженными цитатами (Соленый в пьесе «Три сестры»), передача бильярдной лексики (Гаев в пьесе «Вишневый сад»), сохранение ломаного французского акцента (Наташа в пьесе «Три сестры»), сохранение повторяющего героем на протяжении всей пьесы одно слова/словосочетания (Сорин в пьесе «Чайка») и т.д. В первых трех случаях переводчики удачно справились с поставленной задачей, в то время как Э. Росекамп не обратил внимание на упомянутую деталь в репликах Сорина.

1. Ключевым критерием адекватного перевода драматического произведения является сохранение авторского синтаксиса. Специфика синтаксического построения драматической речи заключается в том, что она, как правило, имитирует живую разговорную речь и характерные для нее конструкции. Воссоздание синтаксиса оригинала в переводе пьесы необходимо, во-первых, для сохранения ритмико-интонационной картины произведения, обеспечивающей художественную целостность всего текста, а во-вторых, для достоверной передачи образа персонажа, его характера, чувств, настроения (экспрессивная функция) и т.д.

В ходе настоящего исследования были выявлены следующие особенности синтаксиса в драме: неполные предложения, парцелляция, назывные предложения, эмфаза, прерывание реплики, вставные конструкции, эллипсис, обращения, междометия, повторы.

Эллиптические конструкции, неполные и назывные предложения представляют особую сложность для переводчиков на датский язык, так как в датском предложении наличие двух главных членов предложения обязательно. Тем не менее, в ряде случаев в ущерб грамматической правильности высказывания переводчик сохраняет в датском переводе предложение только с подлежащим/сказуемым.

Парцелляция и эмфаза, важнейшие интонационные индикаторы, как правило, не вызывают затруднений при переводе с русского на датский язык, и за редкими исключениями переводчики рассмотренных пьес их сохраняют. Прерывания реплики и вставные конструкции зачастую остаются незамеченными переводчиком, вследствие чего степень разговорности речи уменьшается.

Обращения в драматических текстах, как способ установления контакта между собеседниками в том числе в исследуемых пьесах Чехова и Фонвизина, фигурируют намного чаще, чем в текстах лирических или эпических, поскольку основную часть пьесы составляют реплики персонажей, их диалоги друг с другом, в которых они обращаются друг к другу по имени, фамилии, прозвищу и т.д. Все четыре датских переводчика в большинстве случаев сохраняют обращения там, где они есть в оригинале. Междометия также являются довольно частотной категорией в жанре драмы. Особенное многообразие междометий было выявлено в комедии «Недоросль». М. Эстербю при наличии некоторых отклонений от оригинала и использовании менее широкого спектра междометий, нежели у Фонвизина, смог уловить эту синтаксическую особенность языка пьесы и в целом адекватно передать её на датский язык. Повторы в драматическом тексте всегда несут особую смысловую нагрузку, за каждым повтором стоит определенная эмоция, чувство, мысль героя. Для Чехова повторы бесспорно являются излюбленным приемом, в его пьесах они встречаются очень часто. Рассматривая датские переводы пьес Чехова, мы приходим к выводу, что не все переводчики уделяют этой детали должное внимание. Если К. Бьорнагер досконально сохраняет в переводе все авторские повторы, то А. Томассен и Э. Росекамп нередко опускают повторяющиеся слова/словосочетания, искажая ритмический строй произведения, а также его смысловое содержание.

1. Неотъемлемой составляющей ритмико-интонационного рисунка пьесы, помимо синтаксической структуры, является пунктуация, которая не только придает репликам и ремаркам нужную тональность и экспрессивность, но и служит главным средством выразительности и организации текстового пространства в драматическом произведении. Важно отметить, что выбор определенных знаков препинания в конкретных случаях может также характеризовать творческую манеру автора, и более того наравне со словами заключать в себе скрытые смыслы. Для переводчика драмы задача сохранить пунктуацию оригинала, по сути дела, не представляет особо трудности, однако, из рассмотренных нами четырех пьес только К. Бьорнагер в переводе «Трех сестер» в подавляющем большинстве случаев воссоздает в датском тексте авторские знаки препинания. В остальных переводах наблюдается определенная степень вольности по отношению к пунктуации подлинника. Например, А. Томассен и Э. Росекамп не придают особого значения столь важному элементу стиля Чехова, как многоточия, которые в изобилии встречаются в пьесах драматурга. В некоторых случаях переводчики заменяют многоточие на восклицательный знак или точку, в других – на запятую, объединяя данное предложение, с последующим. Такая, казалось бы, незначительная трансформация может изменить стиль автора, мелодический рисунок текста и спектр его значений до неузнаваемости.
2. Целый ряд трудностей для переводчика драматического текста связан с передачей безэквивалентной лексики, отражающей национально-культурные особенности носителей языка оригинала. При переводе анализируемых пьес на датский язык переводчики использовали различные способы передачи реалий – метод транслитерации/транскрипции, калькирование, перевод при помощи аналога (приближенного по значению слова ПЯ), переводческие трансформации, и в редких случаях описательный перевод, который в контексте драматического текста считается слишком многословным и тяжеловесным.

В пьесах Чехова довольно часто попадаются цитаты, аллюзии на литературные и музыкальные произведения, на исторические события, на события, актуальные для времени написания пьесы и т.д. Особую сложность у переводчика вызывает выявление в тексте ИЯ культурных реминисценций и цитат, а также причину их употребления в речи тем или иным персонажем. К. Бьорнагер практически везде сохраняет такого рода реалии, либо подбирая подходящие по смыслу аналоги цитируемых фраз, либо приводя свой собственный перевод выражения. В обоих случаях переводчик снабжает цитаты и аллюзии комментариями в конце пьесы. А. Томассен и Э. Росекамп либо опускают в переводе некоторые реалии, либо переводят их при помощи калькирования, транслитерации/транскрипции или аналога в датском языке, не сопровождая специфическую лексику такого характера никакими пояснениями.

 Как Чехов, так и Фонвизин используют в своих произведениях множество фразеологизмов. К. Бьорнагер, Э. Росекамп, А. Томассен и М. Эстербю применяют различные способы передачи устойчивых выражений, наиболее частотным из которых является описательный способ, суть которого заключается в замене самого фразеологизма в тексте перевода на его определение. В очень редких случаях переводчикам удается найти эквивалентную фразеологическую единицу в датском языке, но, с другой стороны, в качестве компенсации переводчики иногда добавляют датское устойчивое выражение там, где его нет в оригинале, восстанавливая тем самым баланс национально-культурной составляющей пьесы.

1. Высокого уровня мастерства требует от переводчика драмы передача игры слов, неоднократно встречающейся в рассматриваемых пьесах Чехова и Фонвизина. Главным камнем преткновения для переводчиков в данном случае является необходимость, с одной стороны, сохранить звуковое сходство компонентов каламбура, а, с другой стороны воссоздать в тексте перевода смысловую составляющую фразы подлинника. В ходе нашего исследования мы выявили различные способы передачи каламбуров – при помощи подбора близких аналогов-эквивалентов в датском языке, путем калькирования каламбура из оригинала и пояснение его в отдельно вынесенных комментариях, а также опущение переводчиком игры слов.
2. Наряду обращениями, передача имен собственных представляется одной из наиболее характерных особенностей перевода драматических текстов. Антропонимическая система русских имен нередко вызывает сложности у иноязычных читателей русской художественной литературы. Что касается драматических произведений, то здесь передача имен действующих лиц имеет особый статус – на протяжении всей пьесы герои в процессе коммуникации на сцене обращаются друг к другу, причём зачастую один персонаж имеет сразу несколько вариаций имени, в зависимости от того, кто к нему обращается или в каком тоне к нему обращается собеседник (в данном случае форма имени может служить индикатором настроения/чувств человека, произносящего имя). На фоне такого многообразия имен собственных нередко возникает путаница при восприятии пьесы носителями другого языка (в особенности, зрителями в театре). Наиболее оптимальный вариант перевода имен собственных избрал К. Бьорнагер в пьесе «Три сестры». В списке действующих лиц переводчик ни на шаг не отступает от оригинала, приводит все имена полностью, с фамилией и отчеством, в том же порядке, что и в оригинале, при этом расставляя во всех именах ударение. В конце пьесы Бьорнагер приводит подробное объяснение специфики личных имен в русском языке.

В переводах А. Томассена и Э. Росекампа в некоторых случаях встречается опущение отчества, иногда даже имени и отчества, замена русского имени на интернациональный аналог, использование сокращенного имени вместо полного и т.д. При этом ни один из переводчиков не комментирует русские традиции употребления имен собственных. В классических комедиях, таких как «Недоросль» Д.И. Фонвизина, особую роль играют говорящие фамилии, которые определенным образом характеризуют персонажа-обладателя фамилии. М. Эстербю использует метод транскрипции при передаче говорящих фамилий в комедии Фонвизина, при этом некоторые из фамилий разъясняются читателю в отдельной статье, предваряющей пьесу, другие же фамилии остаются непонятными для носителей датского языка.

1. Переводчику драматического текста необходимо иметь в виду, что перевод авторских ремарок требует столько же усилий и внимания, сколько и перевод реплик персонажей. Вся невыраженная напрямую в речи героев информация содержится именно в ремарке, одной из главных целей которой является компенсация невербальных средств коммуникации, применяемых при постановке пьесы на сцене (жесты, мимика, движения и т.д.). Причём зачастую, в особенности у Чехова, огромное значение имеет не только семантический компонент ремарки, но и форма её организации, включая синтаксическую структуру и знаки препинания. В рассмотренных датских переводах чеховских пьес переводчики далеко не везде стремятся к воссозданию оригинального построения ремарки, а тем более пунктуации подлинника. Некоторые из переводчиков также прибегают к избавлению от «лишних» авторских ремарок или же вводят дополнительные ремарки на собственное усмотрение. Ни один из данных приемов не представляется нам приемлемым в силу того, что драматург априори включает в ремарку исключительно релевантную информацию, необходимую для расшифровки всех скрытых смыслов пьесы, поэтому любые сокращения/добавления неизбежно отдаляют перевод от оригинала. М. Эстербю в большинстве случаев точно передает содержание фонвизинских ремарок, но здесь также следует отметить, что количество авторских ремарок в пьесе «Недоросль» значительно меньше, нежели в драмах Чехова.

# Список использованной литературы

## ***Научная литература***

1. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса (на материале английского языка): Учеб. Пособие. – М.: Высш. шк., 1984 – 212 с.
2. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М.: УРСС Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Междунар. отношения», 1975. - 240 с.
5. Баршт К.А. Драматическое действие в нарратологическом аспекте // Narratorium. – 2016. – № 1 (9). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635306>.
6. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 211.
8. Безрукова Л.Г. «Говорящие имена» собственные в немецком художественном тексте и их передача на русский язык// Вестник МГЛУ. – Выпуск № 561. – 2018. – С. 20-29.
9. Блох М.Я., Великая Е.В. Просодия в стилизации текста – М.: «Прометей» МПГУ, 2011. – 33-41.
10. Бочавер С.Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX - начала ХХ вв.). – С. 37.
11. В. С. Виноградов Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, — 224 с.
12. Введение в литературоведение/ Диалог и монолог: Учеб. пособие/Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
13. Вежбицкая, А. Метатекст в тексте/ А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. – М., 1978. – С. 402-421.
14. Ветошкин А. А. Роль междометий и местоимений в создании подтекста в диалоге // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. посвящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева / Редкол.: Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. - С. 12-15.
15. Винокур Г. О. "Горе от ума" как памятник русской художественной речи // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 257—300. URL: <http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/vin.htm>.
16. Влахов С.И., Флорин В.С. Непереводимое в переводе. – М.: «Международные отношения», 1980. - С. 105.
17. Волькенштейн В. М. Драматургия: Метод исследования драматических произведений / В. Волькенштейн. - Изд. 2-е, доп. - М.: Федерация, 1929. – с. 245-246. URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10071245>.
18. Глущенко Н.В. Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс) Дис. … канд. филол. наук. М., 2009. – С. 24.
19. Голованева М. А. Драматический текст и драматический дискурс: коммуникативно-когнитивное сопряжение категорий / М. А. Голованева // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. “Филологические науки”. – 2010. – № 2 (46). – С. 52-55.
20. Горелов О.С. Специфика ремарки в современной драме для чтения (И.А. Бродский. «Мрамор», «Демократия!»). URL: <http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/fce/Gorelov_Remarka.pdf>.
21. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминой. М., 2004.
22. Григорьянц Т.А. Особенности процесса трансформации означаемого в сценическом тексте// Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 33 (171). Философия. Социология. Культурология. Вып. 14. С. 117–121.
23. Д.И. Фонвизин. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Д.И. Фонвизин. Собрание сочинений в двух томах. М.; Л.: Гос. Изд-во Художественной Литературы, 1959. Т. 2, с. 92-93.
24. Зиньковская А. В Драматургический дискурс: теоретические и прикладные аспекты интерпретации: Автореф. дис. …д. филол. наук. Майкоп, 2015. – 389 с.
25. Кабыкина 2009 – Кабыкина, Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов). Дисс. … канд. филол. наук. М., 2009. – 205 с.
26. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика и театр// Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств”. – 2011. – № 14. – С. 40-48.
27. Кубрякова Е.С., Петрова Н.Ю. Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес) // Вопросы когнитивной лингвистики. 2010. № 2. - С. 67.
28. Куницына Е.Ю. Драма Шекспира: сценичность перевода и переводческий дискурс// Вестник ИГЛУ, 2009. - С. 48-56.
29. Левый И. Искусство перевода. М., 1974. – С. 178.
30. Лелис Е.И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова [Текст] / Е. И. Лелис. - Ижевск: Удмуртский ун-т, 2013. – С. 70-71.
31. Лимановская И.Б. Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки // Вестник СамГУ, 2011. – №1. – С.228.
32. Лимановская И.Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы (на материале англоязычной драмы 16-18 веков) / И. Б. Лимановская // Вестник Самарского государственного университета. - 2008. - №1. - С. 371-376.
33. Лотман Ю. M. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ученые записки ТГУ. Вып. 308. Тарту, 1973. – С. 163-165.
34. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин": спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 109.
35. Лотман Ю.В. Структура художественного текста. – С. 8. URL: <https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf>
36. Мартыненко Т.И. Диалогическое единство: структурно-семантический и культурно-прагматический аспекты: дис. … канд. филол. наук. Ростов-на-Дону. – 2005. – С. 56.
37. Миронова Г.С. Музыка в драматургии А.П. Чехова. Филологические науки/ Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. - № 2 (18), июнь 2016 г. – с. 91-96.
38. Нестеров И. В. Диалог и монолог // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. - М.: Высшая школа, Издательский центр "Академия", 2000. - С. 75-86.
39. Носов, С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Тверь, 2010. – 18 с.
40. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы// Вестник Томского гос. ун-та. – 2012. – № 357. – С. 19-24.
41. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — С. 191-192.
42. Паустовский К.Г. Булгаков и театр. URL: <http://paustovskiy.niv.ru/paustovskiy/public/bulgakov-i-teatr.htm>.
43. Петрова Н.В. Письменный текст: диалог или монолог? Омский научный вестник №1 (22), Языкознание. – 2003. С 198 - 200. URL: [file:///C:/Users/kate7/Downloads/pismennyy-tekst-dialog-ili-monolog.pdf](file:///C%3A/Users/kate7/Downloads/pismennyy-tekst-dialog-ili-monolog.pdf).
44. Питер Брук о Чехове // Литературное наследство. М., 1997. Т. 100. Чехов и мировая литература. (Кн. 1). С. 118.
45. Полежаева Т.В. Принципы драматургии А.П. Чехова: целостно-системное прочтение// Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». 2014. Номер 1 (7). – С. 53.
46. Полканов А. А. Конфликт в драматическом произведении: личностный и социальный аспекты/А. А. Полканов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Москва: Рема, 2012. – № 639. – С. 146.
47. Садикова В.А. О единицах бытового и художественного диалога// Электронный журнал «Язык и текст langpsy.ru» 2015. Том 2. № 2. С. 17–24.
48. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т./ К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954 – Т. 2. – 424 с.
49. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография / Г. И. Тамарли. – 2-е изд. перераб. и доп. – Таганрог: Изд-во Та- ганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. – с. 21.
50. Том 100: Чехов и мировая литература. Кн. 2 / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Ред.-сост. З.С. Паперный и Э.А. Полоцкая; Отв. ред. Л.М. Розенблюм; [Подбор ил. М.И. Трепалиной]; Рецензенты Л.Д. Громова-Опульская и Н.В. Котрелев. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 815 с., ил. — 1 000 экз. — (Лит. наследство / Ред.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.), Н.В. Котрелев, А.С. Курилов, П.В. Палиевский, Л.М. Розенблюм, Н.Н. Скатов, Л.А. Спиридонова; Т. 100, кн. 2). – С. 539-554.
51. Томская Н. Н. Проблема соотношения понятий «драматургический текст» и «драматургический дискурс» / Н. Н. Томская // Актуальные вопросы современных гуманитарных наук: сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. - № 2. - Екатеринбург, 2015. - С. 26-29.
52. Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. с нем. А. Л. Безыменской // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. — С. 140—200. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-140-.htm>.
53. Филиппов К.А. Лингвистика текста/ К.А. Филиппов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. у-та, 2003. – С. 218-230.
54. Фрейденберг О. М. 1998 — Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 218.
55. Хализев В. Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – С. 96.
56. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. С. 199.
57. Чаковская М. С. Текст как сообщение и как воздействие. М., 1986. – С. 109 – 111.
58. Чалова Л.В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу// Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 2. – С. 123-128.
59. Чернышев, А. Диалог Текст. / А. Чернышев // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост-ли: Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. - М.: Просвещение, 1974. – С. 67.
60. Чехов А. П. Осколки московской жизни // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. Т. 16: Сочинения. 1881—1902. — М.: Наука, 1979. — С. 34—178. URL: <http://chehov.niv.ru/chehov/public/oskolki-moskovskoj-zhizni/oskolki.htm>.
61. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 1 апреля 1890 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. — М.: Наука, 1975. — С. 53—54. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-053-.htm>.
62. Чехов А. П. Письмо Чеховой М. П., 17 марта 1891 г. Петербург // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. — М.: Наука, 1975. — С. 198—199. URL: <http://chehov.niv.ru/chehov/letters/1890-1892/letter-928.htm>.
63. Чехов в переписке с переводчиками/ Вступ. ст., публ. и коммент. Е. М. Сахаровой // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 3. — 2005. — С. 295.
64. Чистюхин И. О драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов. –М., 2002. – С. 32.
65. Швейцер А.В. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. – 2-е изд. – М.: Москва «Наука», 1988. – С. 93-94.
66. Шелестюк Е.В., Гриценко Э.Д. О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки/ Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 4 (386). Филологические науки. Вып. 100. С. 202-207.
67. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 131.
68. Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие, т. 1. Пг., 1915. С. 3 и 4 приложения.
69. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. - Л., 1974. - С. 241-245. URL: [http://elib.gnpbu.ru/text/scherba\_yazykovaya-sistema--deyatelnost\_1974/go,242;fs,0/](http://elib.gnpbu.ru/text/scherba_yazykovaya-sistema--deyatelnost_1974/go%2C242%3Bfs%2C0/).
70. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. - М., 1986. - С. 17-58) URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>.
71. Aaltonen S. Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. – P. 43.
72. Bassnett S. The Translator in the Theatre/ Theatre Quarterly 10.40, 1981. – p. 37-48.
73. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. TTR (Traduction, Terminologie, Redaction) IV.1, 1991. – p. 99-100.
74. Bassnett S. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. The Manipulation of Literature/ Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm; New York: St Martin's. 100-102.
75. Bassnett S., Lefevere A. Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre/ Constructing cultures: Essays on literary translation, Multilingual Matters, Clevedon, United Kingdom, 1998. – p. 90-108.
76. Boase-Beier J. and Holman M. The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity. St. Jerome Publishing, 1999, - p. 104.
77. Elam K. The semiotics of theatre and drama// London and New York: Methuen 1980. – p. 99.
78. Espasa, E (2000) Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?, C-A Upton (ed) Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation,. Manchester: St. Jerome Publishing. P. 50-59.
79. Esslin M. The Field a/Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London and New York: Methuen 1987. P. 80-82.
80. Hofmann N. Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet. Tübingen, 1980.
81. Kowzan T. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle/ Diogenes 16 (61), 1968. – p. 52-80.
82. Kruger A. The Role of Discourse Markers in an Afrikaans Stage Translation of The Merchant of Venice/ A. Kruger. – 2004.
83. Lethbridge S., Mildorf J. Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English / Drama. Freiburg University, Freiburg im Breisgau, 2003. – p. 123.
84. Møller, Peter Ulf. / Strangers in the North: Three embodiments of gallomania in comedies by Fonvizin, Holberg and Wycherley. I: Slavica Lundensia. 2009; Bind 24. s. 179-198.
85. Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung. München, 1967.
86. Nelson E. Stage directions uncovered: the author’s voice in modern English drama. Honors Theses, 1999. – p. 21-22.
87. Newmark P. A textbook of translation. Hertfordshire: Prentice Hall, 1988. – P. 172.
88. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge, 1992. – p. 151-152.
89. Pavis P. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre/ The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture. Trans. Loren Kruger, Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1989. – P. 25-28.
90. Stender-Petersen Ad. Fonvizins forhold til Holberg/ D.I. Fonvizin Brigaderen Landjunkeren, oversat af M. Østerby; Manusprod, 1973. – s. 11-34.
91. Suh J.C. The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts, 2011. – p. 172. URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/1671>.
92. Totzeva S. Realizing Theatrical Potential/The Dramatic Text in Performance and Translation// The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity. Ed. by Boase-Beier J. and Holman M. – New York, 2014.
93. Tumanova E. Перевод драматического текста в теории и на практике (на материале собственного перевода пьесы Милана Кундеры «Якуб и его господин»). Brno, 2009. URL: <http://is.muni.cz/th/260237/ff_m/Perevod_dramaticeskogo_teksta_v_teorii_i_na_praktike.txt>.
94. Ubersfeld A. Reading Theatre/ Translated by Frank Collins. Edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbèche. Toronto: University of Toronto Press, 1999. – p. 219.
95. Wachsmann M. Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche// Jahrbuch der Deutschen Shakespear-Gesellschaft West. Heidelberg, 1988. P. 50-51.

## ***Справочная литература***

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Т.2/ В.И. Даль. – М.: Дрофа, 2011. – 779 с.
2. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: <https://www.efremova.info>.
3. Малый академический словарь. — М.: Институт русского языка Академии наук СССР. Евгеньева А. П. 1957—1984. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>.
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: <http://ozhegov.textologia.ru/definit/sitiy/?q=742&n=206062>.
5. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. - М.: Локид-Пресс, 2005. — 852 с. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/>.
6. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. URL: <http://ushakov-online.ru/letter/17/101/>.
7. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц /А. И. Фёдоров. - 3-е изд., испр. - М.: Астрель: ACT, 2008. – с. 309.
8. Энциклопедический словарь. – Т. ІІI-a: Бергер – Бисы/ Издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон; под ред. И. Е. Андреевского. – СПб.: Типография И. А. Ефрона, 1892. – 478 с. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>.
9. Den Danske Ordbog. URL: <http://ordnet.dk/ddo>.

## ***Художественная литература***

1. Чехов А.П. Вишневый сад: [пьесы]/ Чайка/ Антон Чехов. – Москва: Издательство «Э», 2017. – С. 5-78.
2. Чехов А.П. Вишневый сад: [пьесы]/ Три сестры/ Антон Чехов. – Москва: Издательство «Э», 2017. – С. 149-242.
3. Чехов А.П. Вишневый сад: [пьесы]/ Вишневый сад/ Антон Чехов. – Москва: Издательство «Э», 2017. – С. 243-317.
4. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений в двух томах. Т. 1. М.: "Гослитиздат", 1959.
5. Fonvizin D.I. Brigaderen Landjunkeren [Бригадир Недоросль] (ed. M. Østerby). Odense: Manusprod. – 1973. – s. 77-123.
6. Tjekhov Anton Tre søstre [Три сестры] (Oversat og kommenteret af Kjeld Bjørnager). – Gråsten: DRAMA. – 1998. – 95 s.
7. Tjekhov Anton Fire dramer/ Kirsebærhaven [Вишневый сад] (oversat fra russisk af Ejnar Thomassen). – København: Steen Hasselbalchs Forlag. – 1962. – s. 221-288.
8. Tjechov Anton Mågen [Чайка] (Oversat af Erik Rosekamp). Herlev: LFL´s Bladfond. – 38 s.

# Список сокращений

 ИЯ – исходный язык (язык оригинала)

 ПЯ – язык перевода

1. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы// Вестник Томского гос. ун-та. 2012. № 357. С. 19-24. [↑](#footnote-ref-1)
2. Томская Н. Н. Проблема соотношения понятий «драматургический текст» и «драматургический дискурс» / Н. Н. Томская // Актуальные вопросы современных гуманитарных наук: сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. - № 2. - Екатеринбург, 2015. - С. 26-29. [↑](#footnote-ref-2)
3. Вежбицкая, А. Метатекст в тексте [Текст] / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. – М., 1978. – С. 402-421. [↑](#footnote-ref-3)
4. Голованева М. А. Драматический текст и драматический дискурс: коммуникативно-когнитивное сопряжение категорий / М. А. Голованева // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. “Филологические науки”. – 2010. – № 2 (46). – С. 52-55. [↑](#footnote-ref-4)
5. Esslin M. The Field a/Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London and New York: Methuen 1987. P. 80-82. [↑](#footnote-ref-5)
6. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–137. [↑](#footnote-ref-6)
7. Кубрякова Е.С., Петрова Н.Ю. Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес) // Вопросы когнитивной лингвистики. 2010. № 2. - С. 67. [↑](#footnote-ref-7)
8. Лимановская И.Б. Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки // Вестник СамГУ, 2011. – №1. – С.228. [↑](#footnote-ref-8)
9. Лотман Ю.В. Структура художественного текста. – С. 8. URL: https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu\_M\_Lotman\_Struktura\_Teksta.pdf/ (Дата обращения: 16.12.2017) [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. С. 225. [↑](#footnote-ref-10)
11. Григорьянц Т.А. Особенности процесса трансформации означаемого в сценическом тексте// Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 33 (171). Философия. Социология. Культурология. Вып. 14. С. 117–121. [↑](#footnote-ref-11)
12. Чистюхин И. О драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов. –М., 2002. – С. 32. [↑](#footnote-ref-12)
13. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика и театр// Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств ”. – 2011. – № 14. – С. 45. [↑](#footnote-ref-13)
14. Баршт К.А. Драматическое действие в нарратологическом аспекте // Narratorium. – 2016. – № 1 (9). URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635306/ (Дата обращения: 16.12.2017) [↑](#footnote-ref-14)
15. Фрейденберг *О. М.* 1998 — Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 218. [↑](#footnote-ref-15)
16. Волькенштейн В. М. Драматургия: Метод исследования драматических произведений / В. Волькенштейн. - Изд. 2-е, доп. - М.: Федерация, 1929. – с. 245-246. URL: http://books.e-heritage.ru/book/10071245/ (Дата обращения: 16.12.2017) [↑](#footnote-ref-16)
17. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бочавер С.Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX - начала ХХ вв.). – С. 37. [↑](#footnote-ref-18)
19. Кабыкина 2009 – Кабыкина, Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов). Дис. … канд. филол. наук. М., 2009. – 205 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. Носов, С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Тверь, 2010. – 18 с. [↑](#footnote-ref-20)
21. Бочавер С.Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX - начала ХХ вв.). С. 9. [↑](#footnote-ref-21)
22. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин": спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 109. [↑](#footnote-ref-22)
23. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. - Санкт-Петербург: Паритет, 2006. – 314 с. URL: http://enc-dic.com/litved/Replika-203.html/ (Дата обращения: 25.01.2018) [↑](#footnote-ref-23)
24. Винокур Г.О. **"**Горе от ума" как памятник русской художественной речи // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 258. [↑](#footnote-ref-24)
25. Чистюхин И.О. драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов. –М., 2002. – С. 39 [↑](#footnote-ref-25)
26. Мартыненко Т.И. Диалогическое единство: структурно-семантический и культурно-прагматический аспекты: дис. … канд. филол. наук…Ростов-на-Дону. – 2005. – С. 56. [↑](#footnote-ref-26)
27. Волькенштейн В. М. Драматургия: Метод исследования драматических произведений / В. Волькенштейн. - Изд. 2-е, доп. - М.: Федерация, 1929. – с. 68. URL: http://books.e-heritage.ru/book/10071245/ (Дата обращения: 25.01.2018) [↑](#footnote-ref-27)
28. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — С. 66. [↑](#footnote-ref-28)
29. Lethbridge S., Mildorf J. Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English / Drama. Freiburg University, Freiburg im Breisgau, 2003. – P. 123. [↑](#footnote-ref-29)
30. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 211. [↑](#footnote-ref-30)
31. Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие, т. 1. Пг., 1915. С. 3 и 4 приложения. [↑](#footnote-ref-31)
32. Хализев В. Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – С. 96. [↑](#footnote-ref-32)
33. Чернышев, А. Диалог Текст. / А. Чернышев // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост-ли: Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 67. [↑](#footnote-ref-33)
34. Elam K. The semiotics of theatre and drama// London and New York: Methuen 1980. – P. 99. [↑](#footnote-ref-34)
35. Полканов А. А. Конфликт в драматическом произведении: личностный и социальный аспекты/А. А. Полканов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. -Москва: Рема, 2012. – № 639. – С. 146. [↑](#footnote-ref-35)
36. Глущенко Н.В. Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс) Дис. … канд. филол. наук. М., 2009. – С. 24. [↑](#footnote-ref-36)
37. Зиньковская А. В Драматургический дискурс: теоретические и прикладные аспекты интерпретации: Автореф. дис. …д-ра филол. наук. Майкоп, 2015. – С. 47. [↑](#footnote-ref-37)
38. Глущенко Н.В. Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс) Дисс. … канд. филол. наук. М., 2009. С. 76 [↑](#footnote-ref-38)
39. Садикова В.А. О единицах бытового и художественного диалога// Электронный журнал «Язык и текст langpsy.ru» 2015. Том 2. № 2. С. 17–24. [↑](#footnote-ref-39)
40. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 131 [↑](#footnote-ref-40)
41. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. - М., 1986. - С. 17-58) http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm. [↑](#footnote-ref-41)
42. Нестеров И. В. Диалог и монолог // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. - М.: Высшая школа, Издательский центр "Академия", 2000. - С. 75-86. [↑](#footnote-ref-42)
43. Блох М.Я., Великая Е.В. Просодия в стилизации текста – М.: «Прометей» МПГУ, 2011. – 33-41. [↑](#footnote-ref-43)
44. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — С. 191-192. [↑](#footnote-ref-44)
45. Петрова Н.В. Письменный текст: диалог или монолог? Омский научный вестник №1 (22), Языкознание. – 2003. С 198 - 200. URL: file:///C:/Users/kate7/Downloads/pismennyy-tekst-dialog-ili-monolog.pdf/ (Дата обращения: 02.02.2018) [↑](#footnote-ref-45)
46. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с. [↑](#footnote-ref-46)
47. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. - М., 1986. - С. 17-58) http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm [↑](#footnote-ref-47)
48. Винокур Г. О. "Горе от ума" как памятник русской художественной речи // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 257—300. URL: http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/vin.htm/ (Дата обращения: 02.02.2018) [↑](#footnote-ref-48)
49. Введение в литературоведение/ Диалог и монолог: Учеб. пособие/Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец.— М.: Высш. шк., 2004. – 680 с. [↑](#footnote-ref-49)
50. Лотман Ю. M. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ученые записки ТГУ. Вып. 308. Тарту, 1973. – С. 163-165. [↑](#footnote-ref-50)
51. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. С. 199. [↑](#footnote-ref-51)
52. Лимановская И.Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы (на материале англоязычной драмы 16-18 веков) / И. Б. Лимановская // Вестник Самарского государственного университета. - 2008. - №1. - С. 371-376. [↑](#footnote-ref-52)
53. Чистюхин И. О драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов. –М., 2002. – С. 40—41. [↑](#footnote-ref-53)
54. Чаковская М. С. Текст как сообщение и как воздействие. М., 1986. – С. 109 – 111. [↑](#footnote-ref-54)
55. Чалова Л.В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу// Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 2. – С. 123-128. [↑](#footnote-ref-55)
56. Горелов О.С. Специфика ремарки в современной драме для чтения (И.А. Бродский. «Мрамор», «Демократия!»). URL: http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/fce/Gorelov\_Remarka.pdf/ (Дата обращения: 13.02.2018) [↑](#footnote-ref-56)
57. Nelson E. Stage directions uncovered: the author’s voice in modern English drama. Honors Theses, 1999. – p. 21-22. [↑](#footnote-ref-57)
58. Tumanova E. Перевод драматического текста в теории и на практике (на материале собственного перевода пьесы Милана Кундеры «Якуб и его господин»). Brno, 2009. URL: http://is.muni.cz/th/260237/ff\_m/Perevod\_dramaticeskogo\_teksta\_v\_teorii\_i\_na\_praktike.txt/ (Дата обращения: 15.02.2018) [↑](#footnote-ref-58)
59. Ubersfeld A. Reading Theatre/ Translated by Frank Collins. Edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbèche. Toronto: University of Toronto Press, 1999. – p. 219. [↑](#footnote-ref-59)
60. Kowzan T. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle/ Diogenes 16 (61), 1968. – p. 52-80. [↑](#footnote-ref-60)
61. Левый И. Искусство перевода. М., 1974. – С. 178. [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же. С. 182. [↑](#footnote-ref-62)
63. Левый И. Искусство перевода. М., 1974. – С. 199-200. [↑](#footnote-ref-63)
64. Espasa, E (2000) Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?, C-A Upton (ed) Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation,. Manchester: St. Jerome Publishing. P. 50-59. [↑](#footnote-ref-64)
65. Куницына Е.Ю. Драма Шекспира: сценичность перевода и переводческий дискурс// Вестник ИГЛУ, 2009. - С. 48-56. [↑](#footnote-ref-65)
66. Kruger A. The Role of Discourse Markers in an Afrikaans Stage Translation of The Merchant of Venice/ A. Kruger. – 2004. [↑](#footnote-ref-66)
67. Aaltonen S. Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. – P. 43. [↑](#footnote-ref-67)
68. Wachsmann M. Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche// Jahrbuch der Deutschen Shakespear-Gesellschaft West. Heidelberg, 1988. P. 50-51. [↑](#footnote-ref-68)
69. Newmark P. A textbook of translation. Hertfordshire: Prentice Hall, 1988. – P. 172. [↑](#footnote-ref-69)
70. Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung. München, 1967. – P. 47-49. [↑](#footnote-ref-70)
71. Hofmann N. Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet. Tübingen, 1980. – P. 63. [↑](#footnote-ref-71)
72. Bassnett S. The Translator in the Theatre/ *Theatre Quarterly* 10.40, 1981. – p. 37-48. [↑](#footnote-ref-72)
73. Bassnett S. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. The Manipulation of Literature/ Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm; New York: St Martin's. 100-102. [↑](#footnote-ref-73)
74. IBIDEM. P. 102. [↑](#footnote-ref-74)
75. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. TTR (Traduction, Terminologie, Redaction) IV.1, 1991. – p. 99-100. [↑](#footnote-ref-75)
76. S. Bassnett, A. Lefevere Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre/ Constructing cultures: Essays on literary translation, Multilingual Matters, Clevedon, United Kingdom, 1998. – p. 90-108. [↑](#footnote-ref-76)
77. Cited in Suh J.C. The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts, 2011. – p. 172.

URL: http://www.intralinea.org/specials/article/1671/ (Дата обращения: 18.02.2018) [↑](#footnote-ref-77)
78. Pavis P. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre/ The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture. Trans. Loren Kruger, Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1989. – P. 25-28. [↑](#footnote-ref-78)
79. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge, 1992. – p. 151-152. [↑](#footnote-ref-79)
80. Boase-Beier J. and Holman M. The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity. St. Jerome Publishing, 1999, - p. 104. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. P. 108. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. P. 110. [↑](#footnote-ref-82)
83. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминой. М., 2004. [↑](#footnote-ref-83)
84. Totzeva S. Realizing Theatrical Potential/The Dramatic Text in Performance and Translation// The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity. Ed. by Boase-Beier J. and Holman M. – New York, 2014. [↑](#footnote-ref-84)
85. Полежаева Т.В. Принципы драматургии А.П. Чехова: целостно-системное прочтение// Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». 2014. Номер 1 (7). – С. 53. [↑](#footnote-ref-85)
86. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т./ К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954 – Т. 2. – 424 с. [↑](#footnote-ref-86)
87. Том 100: Чехов и мировая литература. Кн. 2 / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Ред.-сост. З.С. Паперный и Э.А. Полоцкая; Отв. ред. Л.М. Розенблюм; [Подбор ил. М.И. Трепалиной]; Рецензенты Л.Д. Громова-Опульская и Н.В. Котрелев. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 815 с., ил. — 1 000 экз. — (Лит. наследство / Ред.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.), Н.В. Котрелев, А.С. Курилов, П.В. Палиевский, Л.М. Розенблюм, Н.Н. Скатов, Л.А. Спиридонова; Т. 100, кн. 2). – С. 539-554. [↑](#footnote-ref-87)
88. Д.И. Фонвизин. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Д.И. Фонвизин. Собрание сочинений в двух томах. М.; Л.: Гос. Изд-во Художественной Литературы, 1959. Т. 2, с. 92-93. [↑](#footnote-ref-88)
89. Stender-Petersen Ad. Fonvizins forhold til Holberg/ D.I. Fonvizin Brigaderen Landjunkeren, oversat af M. Østerby; Manusprod, 1973. – s. 11-34. [↑](#footnote-ref-89)
90. Møller, Peter Ulf. / Strangers in the North: Three embodiments of gallomania in comedies by Fonvizin, Holberg and Wycherley. I: Slavica Lundensia. 2009; Bind 24. s. 179-198. [↑](#footnote-ref-90)
91. Швейцер А.В. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. – 2-е изд . – М.: Москва «Наука», 1988. – С. 93-94. [↑](#footnote-ref-91)
92. Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля / И.Ю. Подгаецкая // Современные аспекты изучения: теория литературных стилей. - М.: Высш. шк., 1982. - C. 32-59. [↑](#footnote-ref-92)
93. Чехов в переписке с переводчиками/ Вступ. ст., публ. и коммент. Е. М. Сахаровой // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100).

Кн. 3. — 2005. — С. 295. [↑](#footnote-ref-93)
94. Там же. С. 292. [↑](#footnote-ref-94)
95. Питер Брук о Чехове // Литературное наследство. М., 1997. Т. 100. Чехов и мировая литература. (Кн. 1).

С. 118. [↑](#footnote-ref-95)
96. Паустовский К.Г. Булгаков и театр. URL: http://paustovskiy.niv.ru/paustovskiy/public/bulgakov-i-teatr.htm/ (Дата обращения: 01.03.2018) [↑](#footnote-ref-96)
97. Энциклопедический словарь. – Т. ІІI-a: Бергер – Бисы / Издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон; Под ред. И. Е. Андреевского. – СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1892. – 478 с. URL: http://www.vehi.net/brokgauz/index.html/ (Дата обращения: 01.03.2018) [↑](#footnote-ref-97)
98. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц /А.И. Фёдо­ров. - 3-е изд., испр. - М.: Астрель: ACT, 2008. – с. 14. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. – с. 14. [↑](#footnote-ref-99)
100. Лелис Е.И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова [Текст] / Е. И. Лелис. - Ижевск: Удмуртский ун-т, 2013. – С. 70-71. [↑](#footnote-ref-100)
101. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: http://efremova-online.ru/letter/5/13/ (Дата обращения: 18.03.2018) [↑](#footnote-ref-101)
102. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=asen/ (Дата обращения: 20.03.2018) [↑](#footnote-ref-102)
103. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=m%C3%A6r/ (Дата обращения: 20.03.2018) [↑](#footnote-ref-103)
104. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. [↑](#footnote-ref-104)
105. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=svineheld/ (Дата обращения: 20.03.2018) [↑](#footnote-ref-105)
106. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: https://www.efremova.info/word/napraslina.html#.WuQaAYhuaM8/ (Дата обращения: 25.03.2018) [↑](#footnote-ref-106)
107. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: https://www.efremova.info/word/izdyxat.html#.WuQbBIhuaM8/ (Дата обращения: 25.03.2018) [↑](#footnote-ref-107)
108. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: https://www.efremova.info/word/belmy.html#.WuQeeIhuaM8/ (Дата обращения: 25.03.2018) [↑](#footnote-ref-108)
109. Малый академический словарь. — М.: Институт русского языка Академии наук СССР. Евгеньева А. П. 1957—1984. URL: http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp/ (Дата обращения: 27.03.2018) [↑](#footnote-ref-109)
110. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: [в 4 т.] / [соч.] Владимира Даля. - 3-е изд., испр. и знач. доп., изд. под ред. [и с предисл.] проф. И.А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. 1-4. - Санкт-Петербург; Москва: т-во М. О. Вольф, 1903-1911. URL: http://slovardalja.net/word.php?wordid=27151/ (Дата обращения: 27.03.2018) [↑](#footnote-ref-110)
111. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. URL: http://ushakov-online.ru/letter/17/101/ (Дата обращения: 02.04.2018) [↑](#footnote-ref-111)
112. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса (на материале английского языка): Учеб. Пособие. – М.: Высш. шк., 1984 – с. 80. [↑](#footnote-ref-112)
113. Ветошкин А. А. Роль междометий и местоимений в создании подтекста в диалоге // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. посвящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева / Редкол.: Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. - С. 12-15. [↑](#footnote-ref-113)
114. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?mselect=59008833&query=sige/ (Дата обращения: 14.04.2018) [↑](#footnote-ref-114)
115. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=hillem%C3%A6nd/ (Дата обращения: 14.04.2018) [↑](#footnote-ref-115)
116. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. - Л., 1974. - С. 241-245. URL: http://elib.gnpbu.ru/text/scherba\_yazykovaya-sistema--deyatelnost\_1974/go,242;fs,0/ (Дата обращения: 23.04.2018) [↑](#footnote-ref-116)
117. Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. с нем. А. Л. Безыменской // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997—2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. — С. 140—200. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-140-.htm/ (Дата обращения: 23.04.2018) [↑](#footnote-ref-117)
118. Влахов С.И., Флорин В.С. Непереводимое в переводе. – М.: «Международные отношения», 1980. - С. 105. [↑](#footnote-ref-118)
119. Там же. С. 47. [↑](#footnote-ref-119)
120. В. С. Виноградов Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, — 224 с. [↑](#footnote-ref-120)
121. Там же. С. 80. [↑](#footnote-ref-121)
122. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Междунар.

отношения», 1975. - 240 с. [↑](#footnote-ref-122)
123. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц /А .И . Фёдо­ров. - 3-е изд., испр. - М.: Астрель: ACT, 2008. – с. 309. [↑](#footnote-ref-123)
124. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: http://ozhegov.textologia.ru/definit/sitiy/?q=742&n=206062/ (Дата обращения: 27.04.2018) [↑](#footnote-ref-124)
125. Den Danske Ordbog. URL: http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=m%C3%A6t/ (Дата обращения: 27.04.2018) [↑](#footnote-ref-125)
126. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: http://ozhegov.textologia.ru/definit/trin-trava/?q=742&n=184368/ (Дата обращения: 27.04.2018) [↑](#footnote-ref-126)
127. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: http://endic.ru/ozhegov/Skazatsja-32110.html/ (Дата обращения: 28.04.2018) [↑](#footnote-ref-127)
128. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: http://endic.ru/ozhegov/Ohota-21681.html/ (Дата обращения: 28.04.2018) [↑](#footnote-ref-128)
129. Цитата взяла из статьи Мироновой Г.С. Музыка в драматургии А.П. Чехова. Филологические науки/ Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. - № 2 (18), июнь 2016 г. – с. 91-96. [↑](#footnote-ref-129)
130. Цитата взята из Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография / Г. И. Тамарли. – 2-е изд. перераб. и доп. – Таганрог: Изд-во Та- ганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. – с. 21. [↑](#footnote-ref-130)
131. Там же. с. 22. [↑](#footnote-ref-131)
132. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 1 апреля 1890 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. — М.: Наука, 1975. — С. 53—54. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-053-.htm/ (Дата обращения: 28.04.2018) [↑](#footnote-ref-132)
133. Шелестюк Е.В., Гриценко Э.Д. О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки/ Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 4 (386). Филологические науки. Вып. 100. С. 202-207. [↑](#footnote-ref-133)
134. Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. - С.-Петербург, 1890—1907 URL: http://www.vehi.net/brokgauz/ (Дата обращения: 03.05.2018) [↑](#footnote-ref-134)
135. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с. URL: http://www.ozhegov.org/words/19683.shtml/ (Дата обращения: 03.05.2018) [↑](#footnote-ref-135)
136. Чехов А. П. Письмо Чеховой М. П., 17 марта 1891 г. Петербург // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. — М.: Наука, 1975. — С. 198—199.

Источник: <http://chehov.niv.ru/chehov/letters/1890-1892/letter-928.htm>. [↑](#footnote-ref-136)
137. Чехов А. П. Осколки московской жизни // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982.

Т. 16: Сочинения. 1881—1902. — М.: Наука, 1979. — С. 34—178. URL: http://chehov.niv.ru/chehov/public/oskolki-moskovskoj-zhizni/oskolki.htm/ (Дата обращения: 03.05.2018) [↑](#footnote-ref-137)
138. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц /А.И. Фёдо­ров. - 3-е изд., испр. - М.: Астрель: ACT, 2008. – с. 314. [↑](#footnote-ref-138)
139. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. - М.: Локид-Пресс, 2005. — 852 с. URL: http://www.bibliotekar.ru/encSlov/ (Дата обращения: 03.05.2018) [↑](#footnote-ref-139)
140. Den Danske Ordbog. URL: https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=hvi/ (Дата обращения: 03.05.2018) [↑](#footnote-ref-140)
141. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. URL: https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=60248/ (Дата обращения: 04.05.2018) [↑](#footnote-ref-141)
142. Den Danske Ordbog. URL: https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=salighed/ (Дата обращения: 04.05.2018) [↑](#footnote-ref-142)
143. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Т.2/ В.И. Даль. – М.: Дрофа, 2011. – с. 8. [↑](#footnote-ref-143)
144. Tjekhov Anton Tre søstre [Три сестры] (Oversat og kommenteret af Kjeld Bjørnager). – Gråsten: DRAMA. – 1998. – s. 92. [↑](#footnote-ref-144)
145. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: http://efremova-online.ru/slovar-efremovoy/chistyulya/119361/ (Дата обращения: 08.05.2018) [↑](#footnote-ref-145)
146. Безрукова Л.Г. «Говорящие имена» собственные в немецком художественном тексте и их передача на русский язык// Вестник МГЛУ. – Выпуск № 561. – 2018. – С. 20-29. [↑](#footnote-ref-146)
147. Ковшова М.Л. Не совсем слова в драматическом тексте Чехова// Научный журнал Критика и семиотика, № 17. Новосибирск, 2012. – С. 280-295. [↑](#footnote-ref-147)
148. Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература, 1985, № 1. – С. 140-154. [↑](#footnote-ref-148)