

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Историко-филологический  
факультет

Кафедра «Перевод и переводоведение»

Направление подготовки 45.03.02 Лингвистика  
Профиль Перевод и переводоведение

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ТЕКСТА ДРАМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ  
ПЬЕС Б.ШОУ)**

**Студент** Клёцкина Яна Анатольевна

**Руководитель** к.филол.н., доцент Дидык Ю. А.

**Нормоконтролёр** к.филол.н., доцент Ратушная Л.Г.

*Работа допущена к защите* \_\_\_\_\_ (протокол заседания кафедры  
от 26.05.2018 г. № )

**Заведующий кафедрой** к.филол.н., доцент Крюкова Л. И.

*Работа защищена с отметкой* \_\_\_\_\_ (протокол заседания ГЭК от  
15.06. 2018 г. № \_\_\_\_ )

**Секретарь ГЭК** доцент кафедры Тимошина С.А.

Пенза 2018

## Оглавление

|                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение.....                                                                                                            | 3  |
| Глава 1. Специфика драматургии Бернарда Шоу в<br>транслатологическом аспекте .....                                       | 6  |
| 1.1 Культурологический и лингвистический аспекты восприятия и<br>перевода драматических текстов.....                     | 6  |
| 1.2 Отличительные черты интеллектуальной драмы Бернарда<br>Шоу .....                                                     | 8  |
| Глава 2. Фонетические и лексические особенности пьесы<br>«Пигмалион» как объект перевода в драматургическом тексте ..... | 14 |
| 2.1 Специфика передачи контаминированной и просторечной<br>лексики в речи персонажей пьесы.....                          | 14 |
| 2.2 Перевод фразеологических единиц в пьесе Б. Шоу<br>«Пигмалион».....                                                   | 31 |
| 2.3 Специфика передачи грамматических особенностей речи<br>персонажей пьесы «Пигмалион» .....                            | 37 |
| Заключение .....                                                                                                         | 45 |
| Список использованной литературы .....                                                                                   | 48 |

## **Введение**

На настоящий момент приходится констатировать, что перевод драматических произведений является мало исследованной областью художественного перевода.

Теория перевода не представляет исчерпывающего описания специфики перевода драмы по ряду причин. Для обеспечения успешности переводного произведения, переводчику необходимо постоянно следить за адекватной передачей в переводном тексте национально-культурного и национально-исторического потенциала произведения. Это имеет в драматургическом переводе первостепенное значение.

Межкультурный и межъязыковой анизоморфизм и гомоморфизм делают затруднительным передачу манеры речи персонажа. Невозможно с легкостью осуществить перекодирование речевой характеристики действующих лиц в переводе.

В целевом языке могут быть лакуны, отсутствовать сленгизмы, просторечия и диалектизмы с одинаковой прагматической нагрузкой. Переводчику нужно уделять внимание важным деталям особого языкового оформления речи персонажей для выстраивания стратегий компенсаций неизбежных потерь, привлекая лингвистические и экстралингвистические составляющие своей профессиональной компетенции.

Художественный перевод предполагает применение переводческих приемов для передачи интенции автора и замысла произведения. Это во многом обусловлено национально-культурными чертами языковой личности переводчика.

Качество художественного перевода признается высоким, если переводческий продукт сохраняет без значительных потерь содержательно-смысловую, стилистическую и художественно-эстетическую ценность оригинального произведения.

Теоретической базой выпускной квалификационной работы являются труды следующих лингвистов: по проблемам перевода художественного текста – Ю.К. Найда, В.В. Сдобников, А.В. Федоров, А.Д. Швейцер; по проблемам специфики перевода драмы – С. Баснет, И.Ф. Борисова, А.В. Жданова, по проблемам анализа авторского стиля и его особенностей – А.Б. Есин, М.А. Новикова, А.Н. Соколов, А.В. Чичерин.

**Актуальность** исследования обусловливается нерешенностью вопроса о способах перевода текста драмы. Работа посвящена рассмотрению специфических черт драматического произведения в транслатологическом аспекте.

Особое внимание уделяется описанию и специфике передачи фонетических, лексических, грамматических особенностей речи персонажей драмы в русском переводе.

**Объектом** исследования являются языковые особенности драматического текста на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион».

**Предмет** исследования – специфика передачи особенностей драматического текста пьесы Б. Шоу «Пигмалион» на русский язык.

**Цель** исследования – изучить специфику драматического текста и способы его передачи на русский язык на материале пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион».

Цель исследования предполагает решение нескольких **задач**:

- 1) Изучить научную литературу по проблеме драматического текста и способов его перевода
- 2) Провести транслатологический анализ передачи фонетических, лексических, грамматических особенностей речи персонажей пьесы «Пигмалион».

В данной работе были использованы следующие **методы исследования**:

- 1) контекстуальный анализ
- 2) сопоставительный и интерпретационный анализ перевода;
- 3) метод сплошной выборки;
- 4) метод структурного анализа.

Работа основывается на сопоставительном анализе текстов оригинала произведения и переводных текстов.

Первая глава посвящена описанию отличительных черт интеллектуальной драмы Бернарда Шоу.

Вторая глава посвящена описанию фонетических и лексических особенностей пьесы «Пигмалион» как объекта перевода в драматургическом тексте. Уделено внимание культурологическому и лингвистическому аспектам восприятия и перевода драматических текстов. Описаны характеристики социолекта, являющимся ключевым элементом построения конфликта в пьесе и мощным средством характеристики персонажей. Затронут вопрос о специфике перевода фразеологических единиц в пьесе Б. Шоу «Пигмалион».

Вторая глава посвящена выявлению грамматических особенностей пьесы «Пигмалион» как объекта перевода в драматургическом тексте.

В заключении приводятся выводы, сделанные на основании решения поставленных в работе задач, сопоставительного анализа и переводческого анализа.

## **Глава 1. Специфика драматургии Бернарда Шоу в транслатологическом аспекте**

### **1.1 Культурологический и лингвистический аспекты восприятия и перевода драматических текстов**

Сложности работы переводчика при переводе драмы обусловлены необходимостью национально-культурной адаптации переводческого продукта.

Подход к переводческому продукту как к акту межкультурной коммуникации требует сохранения культурного и исторического контекстов. В художественном произведении закодированы самобытность духовной национальной культуры и индивидуальность автора, что должно сохраниться в переводе.

Знание языковой картины мира обеспечивает возможность передачи нравственно-этических и ценностных приоритетов народа, образной парадигмы его культуры, системы ассоциативно-логического мышления, философских и эстетических взглядов и т.п.

Это представляется важным при анализе исходного и переводного драматургических текстов. Переводчик должен учитывать основные жанровые особенности драмы:

1. Драма относится одновременно к литературе и к театру.
2. Драматическое действие происходит в настоящем времени перед зрительным залом или непосредственно во время чтения.
3. Основными составляющими драмы являются действие и конфликт.
4. Драматургическое произведение композиционно разделено на действия и явления, состоит из диалогов и монологов персонажей, ремарок автора.

5. Развитие характеров персонажей и их портретирование в драматургическом произведении осуществляется только их речью без дополнительного повествования и описания.
6. Драматическая речь персонажей одновременно выполняет ряд функций: передает мысли; транслирует чувства; создает образы; является компонентом в ряду других взаимосвязанных компонентов и действий пьесы.
7. Прагматический эффект драматического текста обусловлен уникальной структурой пьесы: речь персонажей в сочетании с авторскими ремарками. Драматическая речь персонажей имеет определенные формы, а именно: монолог, диалог, реплика.
8. Диалоговая речь персонажей является самой распространённой формой драматического текста. Диалог признается основным инструментом развития действия, также движущей силой конфликта и способом создания характеров.
9. Монологическая речь обращена и к читателям и слушателям, и к самому себе. Монолог открывает и передает истинные мысли и внутренние переживания персонажей, являясь в этом смысле средством автохарактеристики.
10. Ремарки выполняют специфическую функцию пояснений с позиции автора по деталям обстановки, внешнего вида, психологического состояния и поведения персонажей.
11. В драме проявляются и отражаются существующие традиции национального театра.
12. В драме находят отражение различные формы существования национального языка.

13. В драме могут не совпадать культурно-языковые компетенции персонажей ввиду того, что они являются носителями разных культур.

14. В драме могут быть актуализированы разные функциональные стили, поскольку общение персонажей может проходить в любой сфере жизни.

Все вышеперечисленное определяет необходимость применять переводческие приемы для адекватного перекодирования текста. Коммуникативная специфика и прагматическая нагрузка текста драматического текста требует от переводчика профессиональных компромиссных решений для адекватной передачи всех составляющих замысла произведения. Это признается необходимым условием для создания качественного переводческого продукта.

Таким образом, межкультурная и межъязыковая специфика не позволяют без потерь перекодировать технику характеристики персонажа через его речевой продукт. Поэтому перед переводчиком стоит творческая задача применения специфических техник. Переводчик обязан уделять особое внимание компенсации возможных потерь и нейтрализации авторского коммуникативного задания через профессиональной применение переводческих приемов и трансформаций на всех уровнях.

## **1.2 Отличительные черты интеллектуальной драмы Бернарда Шоу**

Творчество Б. Шоу выпало на период, когда стали признаваться несостоятельными существующие принципы драматического искусства, императивом дня становилась критика существующего уклада и общественных отношений.

Время затребовало писателей, готовых иронично критиковать общественный порядок и уклад, способных выявлять парадоксы в обыденной жизни и призывать задумываться над глубиной и качеством общественных проблем. Основной миссией этих писателей должно было стать поставить иронию и парадокс на службу обществу. Необходимым виделось показать гнилость и шаткость всего того, что казалось и воспринималось незыблемым, надежным, прочным.

Писатели нового общественного запроса должны были быть интеллектуальными лидерами, людьми высокообразованными, равнодушными, новаторски ориентированными в жизни. Они должны были способны напрямую воздействовать на сердца, мысли, взгляды людей, призывать общество к преобразованию и перестройке базовых ценностей и ориентиров.

Эти требования и качества воплотились в личности и творческом гении Бернарда Шоу. Его творчество отмечено ироничностью, которая помогала вскрыть пороки современного общества и устоев.

Ирония Бернарда Шоу отличалась необычной глубиной и язвительностью. Своим творчеством он провозглашал необходимость критического мышления для того, чтобы видеть истинную сущность общественных явлений.

Театр должен был стать источником общественного зрелого мышления, которое подвергает все сомнению. Театр как источник исключительно развлечений изживал себя, передовой зритель нуждался в общественном обсуждении актуальных проблем общества.

Нужно было сменить консервативный образ театра, революционизировав его идейную основу. Театр должен был стать площадкой обсуждения злободневных принципиально важных вопросов.

Бернарда Шоу задумывался о создании высокоинтеллектуального театра, в котором бы велись живые дебаты через посредство персонажей между разными позициями, точками зрения, мировоззрениями. Это зародило театральное направление проблемной драматургии. Важнейшей задачей такой драматургии должно было стать мировоззренческая, образовательная, интеллектуальная и воспитательная функции театра, который обязан влиять не только и не столько на эмоции зрителя, сколько на их умы.

Героем времени по представлениям Бернарда Шоу была самостоятельная, серьезная и где-то героическая личность, умеющая думать и размышлять, без лишней нарочитой эмоциональности и восторженности.

Для воплощения такого героя на сцене необходимы были актеры большой интеллектуальной открытости, творческой гибкости, эмоциональной искренности и с твердой гражданской позицией.

Нужно было новаторство и творческий бунт, которые было способно развенчивать догмы, высмеивать современную мораль и нравы, подвергать критике навязываемые идеалы.

Бернарда Шоу осознавал, что пьесы со сцены должны воздействовать на умы зрителя, через символические образы персонажей сталкивать мнения и интересы людей разных классов.

Бернард Шоу подверг жесткой и неприкрытой критике несовершенство устройства современного общества. Неравенство, инертность, черствость, бездушие, вызывали у Шоу яростный протест, и он хотел призывать через свое творчество к переменам в обществе.

Все это вылилось в творческие приемы, которые впоследствии составили художественный подтекст и драматическую концепцию Шоу. Частью драматической системы Бернарда Шоу стали пьесы-дискуссии и

интеллектуальные драмы. Отличительной чертой этих пьес явилось построение конфликта на драматическом столкновении антагонистических идей художественных персонажей. Театр уподоблялся городской площади для общественного митинга, целью которого являлось вселить неуспокоенность в людей, взбудоражить дремлющее сознание и мышление обывателей.

Новая драма призвана была нарисовать портрет без прикрас современного обывателя в существующих общественных условиях современной жизни. Основу его творчества составляли реальные, а не вымышленные герои, близкие и понятные зрителям. Придуманый сентиментализм старых драматических произведений классического театра с неизменным банальным счастливым окончанием, мелодрамная шаблонность становятся врагами нового новаторского драматического искусства.

Реальная жизнь во всей своей нелепости, противоречивости, нелогичности, порочности становится объектом драматического искусства.

Для верной передачи авторского стиля пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского языка на русский необходимо определить его специфические черты.

Художественный перевод вносит мощный вклад в культурно-эстетическое развитие народа, так как позволяет литературам разных наций контактировать и взаимодействовать, обогащая друг друга.

Перевод художественных произведений основан на глубоких знаниях языков и культур, на вдумчивом проникновении в идейный замысел произведения, скрупулезной проработке деталей портретов персонажей. Сказанное также относится к переводу драматических произведений.

Вопросы специфики и методики перевода драматических произведений исследованы мало, что подчеркивает актуальность таких исследований.

Исследование специфики авторского стиля заключается в анализе частотно предпочитаемых автором определенных языковых средств (лексических, морфологических, синтаксических, фонетических). Ученые должны определить закономерности проявления признаков авторской манеры при селекции, сочетании и употреблении элементов языка разного уровня. Индивидуальное культурно-национальное своеобразие автора, или его стиль необходимо перекодировать в переводе для адекватной трансляции идейно-художественного пафоса произведения [Кашкин, 13].

Бернард Шоу является новатором в драматургии.

Его произведения классифицировались следующим образом: пьесы неприятные, приятные и пьесы для пуритан. Неприятные резко обличали порочные стороны общественной морали, тогда как приятные и пьесы для пуритан также критиковали существующие устои, но через иронию.

Бернарда Шоу ввел изменения в композицию пьесы. Детальные длинные предисловия и послесловия к пьесам призваны высветить позицию автора.

Он изменил систему ремарок. Роль ремарок для объективации авторского идейного замысла большая. Через них автор проявляет свое присутствие, они зачастую носят оценочное значение, что кодирует субъективные точки зрения автора и акцентируют элементы, важные с позиции автора (например, в пьесе «Пигмалион»: «*Her hair needs washing rather badly*»).

Пьеса «Пигмалион» принадлежит циклу пьес приятных. Она обращает внимание общества на проблемы устоев, культуры

взаимоотношений, морали, духовного богатства личности. Название пьесы “Pygmalion” представляет из себя аллюзию, художественно-стилистический прием, непрямо отсылающим к образу древнегреческого мифологического скульптора.

Через сюжетную линию этой пьесы Б. Шоу ставит на обсуждение важный для его современников вопрос: можно ли изменить человека, и если можно, то как?

Как символ возможных перемен автор кладёт основу сюжета радикальное преобразование бедной невежественной девушки в утонченную великосветскую леди. Профессор Хиггинс уподобляется Пигмалиону, который создал свою Галатею, но другим способом и средствами. Нужно прочесть пьесу до конца, чтобы понять, что Хиггинс можно назвать Пигмалионом только с сарказмом, так как ему неведомо чувство любви. Он предстает в пьесе как символ эгоистичного ученого, который занят только наукой. Наука в пьесе предстает той силой, которая оказалась способной превратить девушку из низших слоев в настоящую леди, тогда как в мифе о Пигмалионе статуя ожила благодаря силе любви.

## **Глава 2. Фонетические и лексические особенности пьесы «Пигмалион» как объект перевода в драматургическом тексте**

### **2.1 Специфика передачи контаминированной и просторечной лексики в речи персонажей пьесы**

Главным замыслом автора в произведении «Пигмалион» является использование социолектов для характеристики и типизации своих персонажей, для создания главного конфликта пьесы. Во 2 главе выявлены лексические особенности социальных субвариантов национального языка, являющихся центральным языковым ядром в пьесе «Пигмалион», а также проведен анализ переводческих приемов для передачи этих особенностей на русский язык. Для анализа перевода были взяты работы П.В. Мелковой и Е.А. Калашниковой.

В «Пигмалионе» сочетаются несколько видов диалога по Э. Бентли [4, С. 116]: риторические диалоги в прозе (речь профессора Хиггинса) и натуралистический диалог (речь простой девушки, носителя городского просторечия). Натуралистический диалог максимально приближен к живому разговорному языку в реальной жизни [4, С. 103].

Риторический диалог в прозе характеризуется формальным звучанием, наличием выразительных и изобразительных средств [4, С. 107].

Национально-культурная идентичность любого этноса ярче всего проявляется в лексико-фразеологическом фонде национального языка. Для точной характеристики особенностей лондонского городского просторечия автор использует орфографическое транскрибирование фонетического облика речи Элизы Дулиттл.

Социальная дифференциация языка и социолекты являются важным средством идентификации членов одной и той же социальной группы.

Кокни (cockney) представляет собой один из самых часто используемых в литературе видов лондонского просторечия, на котором говорят низшие социальные слои жителей Лондона.

Основными дифференциальными признаками кокни от received pronunciation (RP) являются фонетические признаки, также выделяются определенные лексические и грамматические признаки.

1. Отсутствие звука [h]: «not 'alf» вместо «nothalf».
2. Употребление «ain't» вместо «isn't» или «am not».
3. Замена звука [θ] на [f] («faas'nd» вместо «thousand») и [ð] на [v] («bover» вместо «bother»).
4. Замена [au] на [æ:], например, «down» [dæ:n].
5. Употребление рифмы: «feet» — «plates of meat», вместо «head» — «loaf of bread».
6. Употребление гортанной смычки вместо 't' между гласными или сонантами (если второй из них не ударный): bottle = «бо'л».
7. Употребление губно-зубного [u] вместо [r], напоминающего [w].
8. Произношение «тёмного» как гласного: Millwall как [miowo].
9. Употребление ограниченного арсенала дерогативной лексики.
10. Нарушение грамматических норм литературного английского языка (употребление двойного отрицания и нарушения в употреблении видовременных форм классической грамматики).

Для отображения фонетических особенностей речи Элизы Дулиттл Бернард Шоу использует «орфографическую транскрипцию»:

THEFLOWERGIRL: *Theresmennersf'yer! Te-oobanches o voylets trod into the mad. [There's manners for you! Two bunches of violets trod into the mud.]*

Характерные признаки лондонского городского просторечия кокни

в избытке присутствуют в речи лондонской цветочницы. Например, орфографическая транскрипция передает типичное произношение гласных звуков и дифтонгов. Гласные становятся передними: [æ] в слове *manners* произносится со звуком [e]; [ʌ] в *bunches* меняется на [æ].

THE FLOWER GIRL: *eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awyathahtpyin. Will ye-oopy me f'them [he'd know better than to spoil a poor girl's flowers then run away without paying. Willyoupaymeforthem?]*

Небрежность, проглатывание некоторых частей слов, редуцирование слоговых структур наблюдаются в этом примере речи Элизы: *Bettern, flahrzn, f'them*.

Дифтонг [ei] озвучивается как смешанный вариант [æi] и [ai] в словах *away* и *pay* (awу, ру). Дифтонг [oi] в *spoil* заменяется на [au] (*spawl*).

Частотно встречается пропуск инициального h, что также является характерным признаком кокни:

THE FLOWER GIRL: *Ow, eez ye-ooa san, is e? [Oh, he is your son, is he?]*

Транскрипции подвергнуты несколько реплик Элизы Дулиттл в начале пьесы. Эти фонетические черты речи Элизы Дулиттл сигнализируют о ее принадлежности к низшим слоям лондонского населения. Помимо фонетических специфических черт в речи Элизы присутствуют просторечные выражения, например: *Garn! offhischump, balmies, inahurry, dosomeonein, booze*.

Эти особенности речи составляют трудность для переводчика для адекватной портретизации героини пьесы средствами языка перевода.

В переводоведении является аксиомой тот факт, что если диалектизмы одного языка перевести диалектизмами другого языка, то нарушится этнокультурная портретистика персонажа (Влахов, Флорин, 1980, с 254).

Поэтому передача лексических особенностей речи Элизы Дулиттл на русский язык признается трудной задачей, требующей асимметричных подходов.

Большинство переводоведов сходятся в адекватности перевода диалектизмов просторечием [8, С. 254].

Для перевода просторечной лексики лучше всего подобрать функциональный аналог, если он имеется в языке перевода. Но следует учитывать специфику сферы употребления таких единиц, чтобы не допустить жаргонные единицы студенчества перекодировать на другой язык жаргоном торговцев или слесарей.

К переводческому конфузу может привести смешение темпоральных величин: передача новых сленговых или просторечных единиц аналогами, которых еще не существовало в языке во время действия пьесы.

Переводческий прием компенсации применяется в тех случаях, когда переводчик не смог подобрать прямой аналог. Цель приема компенсации восстановить потерянные смысловые элементы в любом месте текстового отрывка для полноты передачи содержания и максимальной минимализации потерь содержательной стороны произведения. Прием компенсации зачастую подразумевает замену грамматических средств текста оригинала лексическими в переводном тексте. Фонетические характерные особенности речи Элизы в переводах компенсируются не только транскрибированием, но и подбором функционально эквивалентных в данных речевых ситуациях просторечных выражений.

В текстах переводов находим много примеров компенсаторной передачи фонетических особенностей речи персонажей пьесы подбором просторечных единиц разной структурной сложности в русском языке:

THE FLOWER GIRL. *Nah then,Freddy:look wh' u'gowindeah.*

ЦВЕТОЧНИЦА. *Куда прешь,Фредди! Возьми глаза в руки!*

Интересен с точки зрения переводческого анализа следующий отрывок из пьесы:

LIZA[turning on him] *Oh you are a brute.It's a lie:nobody ever saw the sign of liquor on me;*

ЭЛИЗА (повернувшись к нему). *Ох вы бессовестный! Неправда это! Я капли спиртного в жизни в рот не брала.*

При сохранении прагматического потенциала англоязычного текста оригинала, переводчик Е. Калашникова прибегнула к ряду трансформаций. Эвфемистическая замена оскорбительного существительного *brute* прилагательным *бессовестный*, использование антонимического перевода *Неправда это!* в сочетании синвертированным порядком слов *Неправда это!*,предпочтение генерализации(*капли спиртного*),лексико-грамматическая замена отрицательного местоимения на личное, в результате чего изменяется рематическая наполненность высказывания.

Представляет интерес результат творческого поиска переводчика в компенсации возможных прагматических и содержательных потерь при передаче игры слов средствами другого языка. Игра слов относится к непереводаемым участкам. Главную цель сохранения прагматической нагрузки игры слов (чаще всего это создание юмористического, саркастического, иронического эффекта)можно достичь с помощью приема лексической компенсации, подобрав лексические единицы эквивалентного прагматического потенциала.

THE SARCASTIC BYSTANDER.*I can tell where you come from.YoucomefromAnwell.Gobackthere.*

THE NOTETAKER [helpfully] *Hanwell;*

САРКАСТИЧЕСКИЙ ПРОХОЖИЙ. *Я вам скажу, откуда вы сами. Из Бидлама. Вот и сидели бы там.*

Е. Калашникова сделала ставку на одинаковом фонетическом оформлении лексем Бидлам и бедлам. Важную роль для правильной семантизации замысла переводчика играют фоновые знания. Невозможно правильно декодировать смысл и почувствовать двойную актуализацию игры слов, если не знать английскую реалию. Больница для душевнобольных в Лондоне называется Бедлам, а в русском языке языковая единица *бедлам* имеет значение беспорядок, неразбериха, сумятица. Е. Калашникова сделала ставку в переводе на упоминание лондонской реалии, тем самым сохранив национально-культурный акцент, и одновременно построила второй фронт игры слов, более понятный для русского читателя или зрителя пьесы.

Орфографическая транскрипция является действенным способом не прямой характеристики.

THE FLOWER GIRL. *Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.*

FREDDY. *Sorry [he rushes off].*

THE FLOWER GIRL [picking up her scattered flowers and replacing them in the basket] *Theresmenners f' yer! Te-oobanches o voylets trod into the mad.*

THE MOTHER. *How do you know that my son's name is Freddy, pray?*

THE FLOWER GIRL. *Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ootybawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awyathahtpyin. Willye-oopymef'them?*

Перевод Е. Калашниковой:

ЦВЕТОЧНИЦА. *Куда прешь, Фредди! Возьми глаза в руки!*

ФРЕДДИ. *Простите.* (Убегает.)

ЦВЕТОЧНИЦА (подбирает цветы и укладывает их в корзинку). *А*

*еще образованный! Все фиалочки в грязь затоптал.*

МАТЬ. *Позвольте, откуда вы знаете, что моего сына зовут Фредди?*

ЦВЕТОЧНИЦА. *А, так это ваш сын? Нечего сказать, хорошо вы его воспитали... Разве это дело? Раскидал у бедной девушки все цветы и смылся, как миленький! Теперь вот платите, мамаша!*

Перевод П. Мелковой:

ЦВЕТОЧНИЦА. *Ты что, очумел, Фредди? Не видишь, куда прешь!*

ФРЕДДИ. *Виноват... (Убегает.)*

ЦВЕТОЧНИЦА. *(подбирая рассыпанные цветы и укладывая их в корзинку) А еще называется образованный! Все мои фиалочки копытами перемял.*

МАТЬ. *Простите, откуда вы знаете, что моего сына зовут Фредди?*

ЦВЕТОЧНИЦА. *Ага, так это ваш сынок? Хороша мамаша! Воспитала бы сына как положено, так он бы побоялся цветы у бедной девушки изгадить, а потом смыться и денег не заплатить. Вот вы теперь и гоните монету!*

Сопоставительный анализ текстов оригинала и переводов позволяют констатировать, что в тексте оригинала в речи цветочницы отсутствуют явные нарушения лексической нормы и просторечные формы. Выраженной чертой этих текстовых отрывков является искаженное фонетическое оформление нормативных лексических единиц английского языка.

По замыслу автора, плотная подача этих признаков контаминированной фонетики должна способствовать раскрытию основных черт персонажа пьесы: низкий социальный уровень, необразованность, бедность.

Переводчики видят свою задачу в передаче замысла автора, то есть в адекватной передаче социальных и культурных особенностей героини, а не в точном переводе единичных случаев контаминации фонетического облика лексических единиц в ее речи.

Переводчики Е. Калашникова и П. Мелкова применяют прием компенсации и вводят в русский текст просторечные единицы, которые имеют соответствующие словарные пометы. Они имеют стилистически сниженную маркировку. К примеру, употребление слова *мамаша* в отношении незнакомой немолодой женщины кодирует непозволительно грубое и фамильярное отношение, нарушающее нормы социального этикетного поведения образованных людей.

Е. Калашникова намеренно сливает две фразеологические единицы в одну, чтобы подчеркнуть неграмотность и необразованность героини. *Возьми себя в руки и разуй глаза* превратились в ее переводе в *Возьми глаза в руки*.

Статистический подсчет использованных переводчиками средств позволяет сказать, что П. Мелкова вводит большее количество просторечных лексических единиц. Согласно лексикографическому описанию этих единиц (очумел, прешь, мамаша, изгадить, смыться, гоните монету), они относятся к пласту просторечной лексики русского языка, стилистически маркированы и рассматриваются как мощное средство характеристики персонажа.

Следует оговориться, что чрезмерное употребление таких просторечных единиц в переводном тексте может возыметь нежелательный коммуникативный эффект и создать у читателя и зрителя не вполне точное впечатление о героине в разрез замыслу автора.

Есть мнение, что в переводе П. Мелковой Элиза предстает перед читателем и зрителем чрезмерно необразованной, агрессивной, грубой и

невоспитанной.

И Е. Калашникова и П. Мелкова почти не используют прием орфографической транскрипции для передачи особенностей речи Элизы Дулиттл, но обе переводчицы прибегают к этому приему в той части пьесы, в которой описывается запись речи Элизы профессором Хиггинсом.

THE NOTETAKER.[Reads, reproducing her pronunciation exactly]*Cheer ap, Keptin;n' bawyaflahrorf a pore gel.*

Перевод Е. Калашниковой:

ЧЕЛОВЕК С ЗАПИСНОЙ КНИЖКОЙ.(Читает, в точности подражая ее выговору.) *Ни расстраивтись, кэптен; купитилуччицвितочик у бедны девушки.*

Перевод П. Мелковой:

ЧЕЛОВЕК С ЗАПИСНОЙ КНИЖКОЙ. (Читает, точно воспроизводя ее выговор.) *"Ни огарчайтись, кэптин, купитя лучшие пукетик у бенной девушки".*

Применение данного приема в этом эпизоде признается единственно верным, поскольку главной задачей этой части пьесы является показать профессиональную сторону работы профессора Хиггинса, задача подчеркнуть еще раз контаминированную речь цветочницы отходит на второй план. Искажённое произношение ряда слов, редуцирование гласных звуков, проглатывание слоговых структур, ассимиляция согласных звуков и прочее передано через орфографическую транскрипцию в переводах как Е. Калашниковой, так и П. Мелковой.

Профессор Хиггинсу ставит целью поставить правильное произношение необразованной девушке. Для этого у него есть знания, богатый профессиональный опыт, азарт. Элиза оказалась хорошей ученицей с прекрасным слухом от природы. По ходу пьесы становится очевидным, что исправленного произношения недостаточно, чтобы

преодолеть нейтрализовать классово-сословную принадлежность Элизы и сделать ее вхожей в высшее общество.

Неудачному опыту посещения светского мероприятия у матери профессора Хиггинса посвящен 3 акт пьесы. Сюжет строится на резком контрасте: Элиза поражает всех присутствующих своей красотой, изысканностью, утонченностью и вежливостью, но совсем скоро рушит созданное о себе впечатление переключившись в разговоре на привычный ей просторечный режим, предлагая к обсуждению нелепые для светских дам и кавалеров темы.

Провал Элизы на этом светском мероприятии ощущается с особой явностью, поскольку имеется яркий контраст ее речи с речью других присутствовавших на приеме гостей из высшего общества. Говоря на одном языке, они не понимали Элизу из-за изобилия просторечной лексики в ее речи и непривычной тематики разговора.

MRS. EYNSFORDHILL.*What does doing her in mean?*

HIGGINS[hastily]*Oh, thats the new small talk.To do a person it means to kill them.*

Приведем еще ряд примеров того, как в переводах Е. Калашниковой и П. Мелковой применены два способа перевода просторечной лексики. Просторечные эквиваленты в русском языке были подобраны в следующих случаях: doin – ужокошить (Е. Калашникова) – пришить (П. Мелкова), pinch – спереть (Е. Калашникова) – стибрить (П. Мелкова). Компенсация была предпочтена для адекватной передачи содержательных структур следующих отрывков:

*A drop of booze just takes that off and makes him happy.*

Е. Калашникова:*А пропустит баночку, и все как рукой сняло.*

П. Мелкова:*А долбанет стаканчик-другой, горя как не бывало.*

*Not bloody likely*

Е. Калашникова: *К чертовой бабушке!*

П. Мелкова: *К чертям собачьим!*

Лексическая единица *booze* имеет регулярное словарное соответствие в русском языке – *пойло*. Другими словами, для него существует эквивалент в русском языке. Но мы не находим его ни в одном из анализируемых переводов, очевидно из соображений частотности и негативной оценочной коннотации, имеющейся у лексемы *пойло* в русском языке.

Использование этого слова с его коннотационными элементами нарушило бы эмоционально-оценочную окраску этого отрывка. Очевидно поэтому переводчицы предпочли компенсирно использовать просторечные устойчивые выражения русского языка *пропустить стаканчик* и *долбануть*. Они адекватны авторскому замыслу и не искажают эмотивно-оценочную окраску этого отрывка.

Подбор прямого эквивалента при переводе *Not bloody likely* не приводит к приемлемому результату. Переводчицы считают уместным и адекватным в данном случае компенсаторный перевод. Примечательно, что обе переводчицы выбрали примерно одинаковые по семантической нагрузке варианты перевода.

Восклицательные предложения с фразеологической устойчивостью: *К чертовой бабушке* и *К чертям собачьим*. Выбор переводчиков представляется адекватным цели текстового отрывка, поскольку передает недовольство, грубости, невоспитанность, раздражение, которые закодированы в этой реплике в тексте оригинала.

Ряд экспрессивных восклицаний переведены на русский язык также с помощью компенсации:

*Y-e-e-e-es, Lord love you!*

Е. Калашникова: *Да не иначе, можете мне поверить!*

П. Мелкова: *Факт! Боже ж ты мой*

*Drank! Myword!*

Е. Калашникова: *Ого! Еще как!*

П. Мелкова: *Пил? Лакал без передышки, черт бы его подрал!*

*Will ye-oopy me f them?*

Е. Калашникова: *Вот вы теперь и гоните монету.*

П. Мелкова: *Теперь вот платите, мамаша.*

В обоих переводах используется грамматическая замена на фоне введения просторечных лексических единиц.

*Ive a right to sell flowers if I keep off the kerb.*

Е. Калашникова: *Продавать цветы не запрещается.*

П. Мелкова: *Так я имею право продавать цветы, если на тротуар не лезу.*

В русских вариантах перевода прослеживается отказ от пословного перевода для выполнения прагматического задания оригинала. Пословный перевод не передал бы такую же прагматическую окраску, переводной текст был бы стилистически некорректным и неуместным в данном контексте. Особенной эмотивностью и экспрессивностью отличается вариант перевода П. Мелковой. Е.Калашникова использовала прием антонимического перевода, П. Мелкова грамматическую замену.

*You just shew me what you 've wrote about me.*

Е. Калашникова: *Вот покажите. Что у вас там про меня написано.*

П. Мелкова: *А ну-ка покажите, что у вас там обо мне накарякано?*

Калашникова нейтрализует стилистическую нагрузку в передаче некорректной грамматической формы глагола 've wrote. П. Мелкова использует лексико-семантическую трансформацию, конкретизацию,

вводя стилистически сниженную лексическую единицу, что соответствует коммуникативному заданию данного высказывания на языке оригинала.

*He aint a tec.He's a blooming busybody; thats what he is.I tell you, look at his ba-ots.*

Е. Калашникова:*Да он не штик. Просто въедливый тип какой-то, вот и все. Я вам говорю, обратите внимание на ботинки.*

П. Мелкова: *Никакой он не сыщик. Просто любит соваться в чужие дела.Я же вам говорю, посмотрите на его ботинки.*

В репликах профессора Хиггинса также встречается просторечная лексика, что создает яркий контраст для обыкновенно эталонной речи этого утонченного образованного человек, который по профессии является специалистом в языках. Его профессионализм помогает ему без труда определять социальную и профессиональную принадлежность любого человека.

Он применяет в своей речи стилистически сниженную лексику отчасти из-за имиджа циника, отчасти для достижения коммуникативного эффекта на контрасте:нарочито правильная речь резко оттеняет разговорную лексику сниженного регистра, которой там, казалось бы, не должно быть. Часто целью употребления таких единиц в своей речи профессор Хиггинс видит оскорбление собеседника.

*HIGGINS[becoming excited as the idea grows on him]What is life but a series of inspired follies? The difficulty is to find them to do. Never lose a chance: it doesnt come every day. I shall make a duchess of this draggle-tailed guttersnipe.*

Е. Калашникова:

*ХИГГИНС(постепенно расходясь, по мере того как идея Пикеринга овладевает им). А что такое жизнь, как не цепь вдохновенных безрассудств? Никогда не упускай случая - он представляется не каждый*

день. Решено! Я возьму эту чумазую замухрышку и сделаю из нее герцогиню!

П. Мелкова:

ХИГГИНС(*зажигаясь идеей Пикеринга*). Что такое жизнь, как не ряд безрассудных поступков? Вот повод для них найти труднее. Никогда не упускай случая: он подворачивается не каждый день. Согласен! Я сделаю герцогиню из этой чумички, из этого грязного, вонючего окурка!

Хотим указать, что Е. Калашникова применяет функциональные замены *draggled-tailed* – чумазая, *guttersnipe* – замухрышка. П. Мелкова употребляет слово *чумичка*. Его можно считать частичным эквивалентом *draggled-tailed*. Здесь наблюдается расщепление словосочетания (*draggled-tailedguttersnipe*) в исходном языке на два отдельных именных лексических ядра (*чумичка*, *грязный, вонючий окурочок*).

Обидная фраза в переводе П. Мелковой оказалась длиннее по сравнению с вариантом Е. Калашниковой. По нашему мнению, более длинная контрастная фраза звучит не так резко в отличие от короткой. Слова *чумазая замухрышка* входят в резкое столкновение с возвышенным сдержанным стилем речи Хиггинса, поэтому слушатель и читатель выделяет их, и они становятся средством экспрессии и рассчитаны на определенный прагматический эффект.

HIGGINS[*brusquely, recognizing her with unconcealed disappointment, and at once, babylike, making an intolerable grievance of it*] Why, this is the girl I jotted down last night. Shes no use: Ive got all the records I want of the Lisson Grove lingo; and I'm not going to waste another cylinder on it. [To the girl] Be off with you: I dont want you.

Е. Калашникова:

ХИГГИНС(*вдруг узнав ее, с разочарованием, которое тут же, чисто по-детски, переходит в обиду*). Да это ведь та самая девушка,

*которую я вчера записывал. Ну, это неинтересно: лиссонгровского диалекта у меня сколько угодно; не стоит тратить валик. (Цветочнице.) Проваливайте, вы мне не нужны*

П. Мелкова:

*ХИГГИНС(сразу узнав цветочницу и не скрывая своего разочарования, которое у него, как у ребенка, превращается в смертельную обиду). Это же та девчонка, которую я записал вчера вечером. Она нам не нужна. У меня достаточно записей с лиссонгровским жаргоном. Нет смысла тратить на нее еще один валик. (Цветочнице.) Уходите, вы нам не нужны.*

Е. Калашникова использует просторечный эквивалент *Проваливайте*. Высказывание приобретает грубое и резкое звучание. Мелков передает Beoffwithyou стилистически нейтральным вариантом *Уходите*. Нейтрализация в данном отрывке компенсирована употреблением слова *девчонка* в этом же отрывке. Оно звучит пренебрежительно и задает такой же тон последующим репликам профессора Хиггинса в адрес Элизы Дулиттл. Поэтому передача эмотивности и оценочности осуществлена без потерь, и что также важно, не преувеличена без надобности.

HIGGINS. *Pickering: shall we ask this baggage to sit down or shall we throw her out of the window?*

Е. Калашникова:

*ХИГГИНС: Пикеринг, как нам быть с этим чучелом? Предложить ей сесть или просто спустить с лестницы?*

П. Мелкова:

*ХИГГИНС: Пикеринг, как мы поступим с этим пугалом? Предложим ей сесть или вышвырнем ее за окно?*

Можно отметить сходные переводческие приемы у двух

переводчиц. Ими были использованы синонимические эквиваленты *чучело* и *пугало* для передачи негативного отношения к Элизе.

Согласно лексикографическому описанию эти слова имеют маркированность разговорной лексики сниженного регистра, являются подходящим средством для кодирования оскорбительного, презрительного и негативного отношения говорящих к адресату.

П. Мелкова перевела буквально *Throw her out of the window*, применив конкретизацию *вышвыривать*. Калашникова использовала функциональную замену *спустить с лестницы*, которое имеет стилистически сниженную семантику. В обоих вариантах перевода сохранен замысел автора пьесы придать грубое звучание высказыванию средствами сниженного регистра общения.

Следует подчеркнуть, что речь профессора Хиггинса характеризуется использованием разговорной, просторечной и сниженной лексики. Но он прибегает к этим маргинальным языковым средствам специально в отличие от речи Элизы. Это происходит чаще всего для вербализации оскорблений и экспликации негодования и других негативных эмоций.

С точки зрения переводческих приемов передача нюансов речи профессора Хиггинса отличается от передачи специфических черт речи Элизы. В то время как профессор Хиггинс намеренно вставляет элементы просторечной разговорной лексики, Элиза делает это ненамеренно и систематически, что соответствует ее социальной принадлежности.

Единичные элементы в речи профессора Хиггинса переводятся чаще всего с помощью подбора функционального аналога в языке перевода, тогда как самым частотным переводческим приемом передачи прагматического потенциала просторечной лексики в речи Элизы Дулиттл оказался прием компенсации.

Из произведения Бернарда Шоу «Пигмалион» было выбрано 132 примера единиц сленга, каждому из которых было подобрано два эквивалента в двух вариантах переводов.

Подчеркнем еще раз, что переводные тексты отличаются от оригинала текста пьесы наличием большого количества просторечной лексики, которую переводчики вводят для компенсации нейтрализованного прагматического эффекта, что очень важно для не прямой характеристики персонажа через речь.

Таким образом можно утверждать, что для передачи на другой язык фонетических и лексических специфических черт просторечия переводчики используют переводческий прием компенсации в тех случаях, когда представляется затруднительным подобрать адекватный эквивалент в языке перевода с тем же прагматическим потенциалом, что единицы в тексте оригинала.

Всего нами были проанализированы 132 случая употребления просторечной лексики в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» и соответственно 264 случая ее передачи на русский язык в двух вариантах перевода. Анализ переводческих приемов при передаче просторечной лексики показал, что самые частотные переводческие приемы для передачи прагматического потенциала просторечной, жаргонной и сленговой лексики — это компенсация - 28, функциональная замена - 26, конкретизация - 12, орфографическая транскрипция - 12. В процессе применения перечисленных приемов переводчики использовали и другие приемы, изменять синтаксическую структуру предложения, чтобы приблизить текст перевода к нормам переводящего языка.

Главное требование к переводчику состоит в корректном использовании знания норм двух языков, глубинном проникновении в замысел автора, перекодирование языковой и экстралингвистической

составляющих произведения на язык перевода без потерь в ущерб художественной и эстетической ценности драматического произведения.

Обширный багаж фоновых знаний о культуре, истории, традициях, устоях национальных общностей, литературно-художественный вкус позволит переводчику представить на суд зрителя и читателя произведение, переложенное на материал другого языка.

## **2.2 Перевод фразеологических единиц в пьесе Б. Шоу «Пигмалион»**

Фразеологические единицы являются одним из наиболее действенных средств, кодирующих особенности национальной языковой картины мира. Перевод таких единиц затрудняет работу переводчика, так как обладают ярко выраженной национальной спецификой, отражающей общенациональное мышление народа.

При сравнительно-сопоставительном анализе с другой языковой картиной мира обнаруживаются языковые лакуны, неполное соответствие языковых средств, наличие языковых национальных реалий. Единицы фразеофонда зачастую входят в группу языковых национальных реалий, соотносятся с различными художественными стилями и обладают мощным эмоционально-экспрессивным потенциалом.

Я. И. Рецкер считает, что «даже стилистические нейтральные фразеологизмы отличаются национальным своеобразием и могут приобретать экспрессивное значение в контексте» [21, с. 143].

Это дает право утверждать, что фразеология является одной из самых ярких и выразительных средств национального языка и требует особого подхода в переводческом процессе.

В пьесе «Пигмалион» Б. Шоу использовал большое количество фразеологизмов, свойственных британскому варианту английского языка.

Для фразеологического анализа текста пьесы были выбраны два перевода, выполненные Е. Калашниковой и П. Мелковой. Анализ примеров переводческих решений при передаче фразеологизмов помог установить сходства и различия в переводческих тактиках переводчиц:

*«You see this creature with her **kerbstone English**: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could **pass that girl off** as duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English»* [37, p. 20].

Е. Калашникова: *«Вы слышали ужасное **произношение** этой уличной девчонки? Из-за этого произношения она до конца своих дней обречена оставаться на дне общества. Так вот, сэр, дайте мне три месяца сроку, и я сделаю так, что **эта девушка с успехом сойдет** за герцогиню на любом посольском приеме. Мало того, она сможет поступить куда угодно в качестве горничной или продащицы, а для этого, как известно, требуется еще большее совершенство речи»* [31, с. 191].

П. Мелкова: *«Взгляните на эту девчонку! Слышали вы, на каком **жаргоне** она говорит? Этот жаргон навсегда приковал ее к панели. Так вот, сэр, дайте мне три месяца, и **эта девушка сойдет** у меня за герцогиню на приеме в любом посольстве. Я даже смогу устроить ее горничной или продащицей в магазин, где надо говорить совсем уж **безукоризненно**»* [32, с. 25].

Фразеологические единицы «**kerbstone English**» и «**pass that girl off**» имеют регулярные словарные соответствия: **kerbstone English** — *уличный английский* [17 с. 423]; **pass that girl off** — *выдавать за ...* [Мюллер, 1998, с. 526].

Е. Калашникова и П. Мелкова по-разному подошли к передаче этих фразеологизмов: «**kerbstone English**» у Е. Калашниковой — «ужасное произношение», у П. Мелковой — «жаргон». Но перевод Е. Калашниковой более экспрессивен, более близок к оригиналу, более соответствует прагматике исходного текста.

Вприме *«Youre an ungrateful wicked girl. This is my return for offering to **take you out of the gutter** and dress you beautifully and make a lady of you»* [Shaw, 2002, p. 38] использован фразеологизм, который имеет регулярное словарное соответствие: **take you out of the gutter** — *вытащить из нищеты* [17, с. 341].

В переводе Е. Калашниковой: «*Вы скверная, испорченная девчонка. Так-то вы мне благодарны за то, что я хочу **вытащить вас из грязи**, нарядить и сделать из вас леди!*» [31, с. 200].

У П. Мелковой: «*Вы дрянная, неблагодарная девчонка. Вот как вы мне платите за то, что я хотел **вытащить вас из грязи**, красиво одеть и сделать настоящей леди*» [32, с. 38].

Обе переводчицы передают эмоциональную окраску исходного текста. Они произвели синонимическую лексическую замену («нищета», данная в словарной статье, на «грязь») для более значительного эмоционального эффекта и усиления экспрессивности высказывания.

В авторской ремарке: «*Eliza, who is exquisitely dressed, **produces an impression of** such remarkable distinction and beauty as she enters that they all rise, quite fluttered. Guided by Higgins signals, she comes to Mrs. Higgins with **studied grace***» [Shaw, 2002, p. 81] устойчивые сочетания могут быть переведены на русский язык следующим образом: **Produces an impression of** — производить впечатление на кого-то [17, с. 572]; **Studied grace** — вымученная грация [20, с. 313].

Е. Калашникова применяет добавление, усиливает значение фразеологизма: «Элиза, безукоризненно одетая, **производит** такое **сильное впечатление** своей красотой и элегантностью, что все невольно встают, когда она входит. Следя за сигналами, которые ей подает Хиггинс, она с **заученной грацией** направляется к креслу миссис Хиггинс» [31, с. 222].

П. Мелкова: «Элиза, изысканно одетая, **производит** такое **впечатление** своей красотой и элегантностью, что все невольно встают. Направляемая сигналами Хиггинса, она с **заученной грацией** подходит к миссис Хиггинс» [32, с. 68]. Перевод Е. Калашниковой более выразителен и эмоционален.

Английская фразеологическая единица «**a man of the world**» имеет регулярное словарное соответствие: — человек, умудренный опытом, утративший иллюзии; бывалый человек [17, с. 483]).

Она встречается в реплике: «*Oh! Men of the world, are we? You'd better go Mrs. Pearce*» [Shaw G. B. 2002, p. 59]. Е. Калашникова применила опущение и перевела ее как «*О! Вот как? Я думаю, вы пока можете уйти, миссис Пирс*» [31, с. 211].

Считаем, что при опущении отрывок переводного текста утратил долю выразительности исходного. П. Мелкова переосмыслила фразеологическую единицу, исходя из контекста, и перевела как «*Вот оно что! Мы — люди воспитанные! Вам, пожалуй, лучше пока уйти, миссис Пирс*» [32, с. 53].

В примере «*Pickering: if we were to take this man in hand for three months, he could choose between a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales*» [37, p. 62] встречается английская фразеологическая единица «**to take this man in hand**». Согласно словарю А. В. Кунина она имеет

значение — взять на себя ответственность за кого-либо; взяться за кого-либо; прибрать к рукам; взять в руки кого-либо [17, с. 356].

Переводы Е. Калашниковой: «*Пикеринг! Если б мы **поработали над** этим человеком три месяца, он мог бы выбирать между министерским креслом и кафедрой проповедника в Уэльсе*» [31, с. 212] и П. Мелковой: «*А знаете, Пикеринг, **займись** мы этим человеком, он уже через три месяца мог бы выбирать между постом министра и церковной кафедрой в Уэльсе*» [32, с. 55] основаны на дематафоризации исходного образа. Фразеологизм «**to take in hand**» передается свободными глагольными формами: «поработать над чем-либо» и «заняться чем-либо». Эти глаголы имеют прямые, и переносные значения.

Б. Шоу: «*The daughter has acquired a gay air of being **very much at home** in society: the bravado of genteel poverty*» [37, p. 77].

Е. Калашникова: «*Дочь усвоила себе непринужденный тон девицы, **привыкшей** к светскому обществу: бравада прикрашенной нищеты*» [31, с. 219].

П. Мелкова: «*Дочь усвоила светский тон девушки, **постоянно бывающей** в обществе: бравада прикрашенной бедности*» [32, с. 65].

В лексическом составе данного отрывка отмечено использование автором английской фразеологической единицы «**very much at home**». Согласно словарю, «**to be at home**» — чувствовать себя как дома, вести себя непринужденно; быть в своей стихии, быть хорошо знакомым с предметом, свободно владеть чем-либо; как рыба в воде [17, с. 391].

Следует отметить, что обе переводчицы используют смешанный тип трансформаций, в данном случае присутствует и лексическая и грамматическая трансформации. В переводе нет ощущения фразеологической идиоматичности, которая присутствует у английского словосочетания.

Необходимо заметить и то, что обе переводчицы в данном случае снизили экспрессивный тон английского текста. У переводчицы Е. Калашниковой тон повествования более экспрессивный. Создается он использованием слова «нищета», которое в данном контексте выступает экспрессивным синонимом к слову «бедность», использованному переводчицей П. Мелковой.

*«Goodbye. Be sure you try on that small talk at the three at — homes. Don't be nervous about it. **Pitch it in strong**»* [37, p. 87].

В отрывке использована английская фразеологическая единица **«pitch it in strong»**, имеющая регулярное словарное соответствие — действовать решительно, быть напористым [17, с. 733].

Е. Калашникова: *«До свидания. Не забудьте на всех трех визитах продемонстрировать новый стиль. Главное — смелее. **Не смущайтесь и шпарьте**»* [31, с. 225].

П. Мелкова: *«До свидания. Смотрите не забудьте на всех визитах испробовать новую манеру выражаться. Главное, **не смущайтесь и валяйте вовсю**»* [32, с. 73].

Переводчицы применили лексические замены, сохранив при этом общий смысл фразеологизма. При этом прагматический компонент высказывания усилен в русском переводе через использование просторечных слов: «шпарьте», «валяйте». Их употребление придает высказыванию стилистическую окраску и эмотивность.

Таким образом, проведенный анализ текста оригинала и двух его переводов на русский язык позволяет констатировать следующее.

В произведении Б. Шоу «Пигмалион» фразеологические единицы использованы в речи персонажей как средство создания речевой характеристики персонажа. Обе переводчицы — Е. Калашникова и П. Мелкова — в переводе английских фразеологизмов в основном следовали

лексикографическому описанию, представленному в словарях. Но при этом обе переводчицы прибегали к смысловому развитию и демегафоризации, заменяя фразеологизмы синонимами с прямыми значениями.

Передача многоаспектного потенциала фразеологических единиц является важной составной частью переводческого процесса. Трансформационные изменения исходного текста неизбежны. Это относится и к переводу и фразеологизмов.

### **2.3 Специфика передачи грамматических особенностей речи персонажей пьесы «Пигмалион»**

Особенности текста драмы не ограничиваются фонетической и лексической сторонами. Грамматические средства также широко и действенно применяются для непрямой характеристики персонажей и для достижения выразительности и эмоциональности в соответствии с авторским замыслом.

В речи Элизы Дулиттл присутствуют характерные для кокни грамматические отклонения от литературной нормы. Одна из наиболее распространенных особенностей, на которую обращают внимание люди, придерживающиеся литературных норм в своей речевой практике, это использование **двойного отрицания**.

*I am a good girl, I am; and I won't pick up no free-and-easy ways.*

*I don't want no loonies teaching me.*

Помимо этого, семантическим маркером непрямой характеристики персонажей является использование формы **ain't** вместо нормативного **is not** и других форм глагола **to be** в настоящем времени:

*It ain't decent.*

*That ain't proper writin'.*

**Ain't** встречается в пьесе также вместо нормативного

вспомогательного глагола have в отрицательной форме:

*I ain't got sixty pounds!*

*I ain't done nothing wrong...*

Еще одной чертой грамматического оформления речи персонажей пьесы является **опущение** вспомогательного глагола have в предложениях с грамматическим временем present perfect:

*I always been a good girl.*

Употребление формы единственного числа was вместо формы множественного числа were во втором лице, употребление **формы единственного числа** глагола to be—is— с существительными во множественном числе:

*I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant.*

*Now I know why ladies is so clean.*

*Theresmenners f' yer; than ran awyathahtryin.*

**Повтор** грамматической основы является заметной грамматической особенностью оформления речи Элизы Дулиттл:

*I'm a good girl, I am*

*Fairly blue with it, she was.*

*You're a great bully, you are*

*Mr. Doolittle can't provide for her. He shant provide for her. Heisnotinchargeofheranymore...*

Как отдельный вид повтора встречается в пьесе **анафора**:

*I've no hold on her. I got to be agreeable to her. Igottogiveherpresents.*  
... и угождай ей во всем, и подарки ей делай, и новые платья покупай!

*This, I tell you. Look at it. Look at this hat. Look at this coat.*  
Вотэтовсе! Взгляните, я вас прошу. Взгляните на эту шляпу. Взгляните на этот фрак.

*Damn Mrs. Pearce; and damn the coffee; and damn you; and damn my own folly in having lavished hard-earned knowledge .... on a heartless guttersnipe. К черту миссис Пирс, и к черту кофе, и к черту вас, и к черту меня самого, за то, что я, дурак, тратил свои упорным трудом приобретенные знания ... на бессердечную уличную девчонку!*

**Эллипсис** в пьесе играет функцию не прямой характеристики персонажей и сигнализирует о стилистической принадлежности высказываний к неформальному регистру.

*Sixpence thrown away! Зря выбросили шесть пенсов!*

*Very clever, Higgins; but not sound sense. Это очень остроумно, Хиггинс, но не слишком вразумительно.*

*Got one at last. Достал все-таки!*

*Brought up in Hounslow. Mother Welsh, I should think. Вырос в Хоунслоу. Мать, по всей вероятности, из Уэльса.*

Действенным средством выразительного синтаксиса в пьесе являются **параллелизмы**:

*Take my advice, Governor: marry Eliza... If you don't you'll be sorry for it after. If you do, she'll be sorry for it after... Вот вам мой совет, хозяин: женитесь на Элизе. Не женитесь - потом пожалеете. А женитесь, так она потом пожалеет...*

*Where am I to go? What am I to do? Куда мне идти? Что мне делать? They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. На уроке я чувствую себя так, как будто передо мной не женщина, а кусок дерева; или как будто я сам - не мужчина, а кусок дерева.*

*And you don't care a bit for her. And you don't care a bit for me. А ведь она вас ни капельки не интересуется. Точно так же, как не интересую вас я.*

Б. Шоу использует также прагматический потенциал **хиазма** для выразительных целей:

*Time enough to think of the future when you haven't any future to think of...*

*He treats a flower girl as if she was a duchess. -And I treat a duchess as if she was a flower girl. -Неправда. Полковник Пиккеринг с цветочницей обращается как с герцогиней. - А я с герцогиней обращаюсь как с цветочницей.*

В пьесе выявлены частотно употребляемые автором случаи стилистической **инверсии**, которая является грамматическим средством выражения эмпазы. В некоторых случаях инверсия передается синтаксическим способом через перестройку структуры предложения и лексическим способом через использование усилительных слов: *только, очень, довольно, крайне*).

*And on the profits of it I do genuine scientific work in phonetics... А на заработанные деньги занимаюсь научной работой в области фонетики.*

*Happy is the man who can make a living by his hobby! Счастлив тот, кому его конек может доставить средства к жизни!*

*Hot and cold water on tap, just as much as you like, there is. Woollytowels, there is. Воды в кране сколько хочешь. Тут тебе и горячая, тут тебе и холодная. Полотенца мягкие, пушистые.*

Еще одним грамматическим средством выражения эмпазы в пьесе является **дублирование глагола-связки перед смысловым глаголом в повелительном наклонении** (*Oh do buy a flower off me, Captain. Купите цветочек, кэптен, купите. Do be sensible, sir. Будьте учтивее. Do hold your tongue, Clara. Клара, тебя не спрашивают. Do stay with us, Eliza. Не покидайте нас, Элиза. Before I go, Eliza, do forgive him and come back to us. Ну, Элиза, пока я еще не ушел... простите Хиггинса и обещайте вернуться к нам.*) и **дублирование глагола-связки перед смысловым глаголом в утвердительных предложениях** (*And he does love me. Он так меня любит,*

*бедный мальчик. ...but it do seem a waste of money when you could get something to shew....только, по-моему, что ж зря деньги тратить на такое, в чем никому показаться нельзя. But to oblige a gentleman like you I'd do a good deal, I do as sure you. ...но такому симпатичному джентльмену, как вы, я готов сделать любое одолжение, уверяю вас.....though I do think it horrible and unlady-like. ....на мой взгляд, это и некрасиво и неприлично для молодой леди. Do let him tell his story, Higgins. Хиггинс, дайте же ему досказать).*

Усилительный глагол *do* подчеркивает значение смыслового глагола, и предложения звучат более эмоционально. При переводе используются усилительные слова: *действительно, все же, наконец*. Глагол *do* можно употреблять почти со всеми конструкциями повелительного наклонения, поставив его в самое начало предложения.

Другой частотной моделью выразительного синтаксиса в пьесе является **парцелляция**, то есть отделение точкой частей. Парцелляцию относят к средствам выражения эмпазы, так как благодаря этому приему делается особый упор на отдельный элемент. Как прием парцелляция не представляет трудности для перевода, поскольку она встречается в равной степени и в русском языке и носит такой же характер.

*Oh! Drunk! am I? Mad! am I? Tell me this. Ах, я пьян? Ах, я сумасшедший? Хорошо!*

*Simply phonetics. The science of speech. That's my profession: also my hobby. Фонетика - и только. Наука о произношении. Это моя профессия и в то же время мой конек.*

*Drank! My word! Something chronic. Ого! Еще как! Запоем.*

*Certainly. Quite right. Most important. Безусловно. Вы совершенно правы. Это очень важно.*

*Intimidated: that's what I am. Broke. Bought up. Я же вам говорю: я запуган. Ясдался. Меня купили.*

*Donetome! Ruined me. Destroyed my happiness. Tied me up and delivered me into the hands of middle class morality. Что он со мной сделал? Погубил меня. Отправил мой покой. Связал меня и отдал в лапы буржуазной морали.*

*Oh, it's a fine life, the life of the gutter. It's real: it's warm: it's violent: you can feel it through the thickest skin: you can taste it and smell it without any training or any work. Ах, приятная жизнь в канаве! Вещественная, теплая, крепкая, даже самую толстую кожу прошибает! Чтобы чувствовать ее запах и цвет, не нужно ни знаний, ни усилий.*

**Риторический вопрос** как средство выразительного синтаксиса также находит частотное применение в пьесе:

*Besides, do any of us understand what we are doing? If we did, would we ever do it? Да и потом, кто же из нас понимает, что делает? Если б мы понимали, мы бы, вероятно, никогда ничего не делали.*

*What is life but a series of inspired follies? А что такое жизнь, как не цепь вдохновенных безрассудств?*

*Who asked him to make a gentleman of me? Кто его просил делать из меня джентльмена?*

*What is there for me if I chuck it but the workhouse in my old age? Пусть я откажусь: что меня тогда ждет в старости - рабочий дом?*

Синтаксическое средство эмфазы **градация** создает в пьесе присущий ей эффект нарастания эмоциональности высказывания и напряжения ситуации коммуникации.

*It's handsome. By George, it's enormous! It's the biggest offer I ever had. Неплохо! Совсем даже неплохо, черт возьми! Такой высокой оплаты я еще никогда не получал.*

*We'll start today: now! This moment! Мы начнем сегодня же! Сейчас же! Немедленно!*

*You shall have boxes of them, barrels of them, every day. You shall live on them. Вы будете есть шоколад каждый день, коробками, бочками! Вы будете питаться одним шоколадом You're raving. You're drunk. You're mad. Вы бредите. Вы пьяны. Вы с ума сошли!*

В вышеперечисленных грамматических средствах выразительного синтаксиса переводчики прибегают к перестройке структуры предложений по причине различий грамматического устройства английского и русского языков.

Стоит подчеркнуть, что большинство грамматических проблем не являются исключительно грамматическими, но и задействуют лексический аспект языков. С этой точки зрения их вернее рассматривать как лексико-грамматические проблемы. Взаимосвязь грамматических и лексических аспектов явственно выражается при решении переводческих задач. При преодолении синтаксических сложностей переводчики систематически прибегают к приему замены грамматических средств лексическими средствами. Это необходимо для адекватной передачи не только содержательной стороны высказывания, но и прагматического потенциала грамматической конструкции оригинала. Например, для сохранения эмфатической функции инверсии в англоязычном тексте могут быть использованы лексические средства.

Среди грамматических особенностей пьесы «Пигмалион» были отмечены нарушения нормативных грамматических моделей (использование двойного отрицания, опущение вспомогательных глаголов), повтор, анафора, эллипсис, параллелизмы, хиазм, инверсия, дублирование глагола-связки, парцелляция, риторический вопрос, градация.

В результате сопоставительного анализа и переводческого анализа были выделены наиболее частотные переводческие приемы, применяемые переводчиками в русскоязычном тексте пьесы «Пигмалион». Среди грамматических трансформаций наибольшей частотностью характеризуются различные виды замены.

## **Заключение**

В выпускной квалификационной работе были проанализированы фонетические, лексические, грамматические особенности речи персонажей пьесы «Пигмалион».

Переводчику драматического произведения необходимо предварительно ознакомиться с творчеством автора и контекстом написания драмы; изучить характеры действующих лиц драмы, их сценические образы и стилизованную речь; проанализировать стиль и семантику исходного текста, а также его культурно-исторический колорит; и, наконец, сосредоточиться на адекватном воссоздании в тексте перевода национального компонента оригинальной драмы. Думается, что основным принципом, которым может руководствоваться переводчик в данном случае, является гибкость в выборе средств из переводческого арсенала и способность идти на компромисс с целью компенсировать возможные утраты смысла посредством смелых изобретений и удачных субституций.

Таким образом, межкультурная и межъязыковая специфика не позволяют без потерь перекодировать технику характеристики персонажа через его речевой продукт. Поэтому перед переводчиком стоит творческая задача применения специфических техник. Переводчик обязан уделять особое внимание компенсации возможных потерь и нейтрализации авторского коммуникативного задания через профессиональной применение переводческих приемов и трансформаций на всех уровнях.

Главное требование к переводчику состоит в корректном использовании знания норм двух языков, глубинном проникновении в замысел автора, перекодирование языковой и экстралингвистической составляющих произведения на язык перевода без потерь в ущерб художественной и эстетической ценности драматического произведения.

Обширный багаж фоновых знаний о культуре, истории, традициях, устоях национальных общностей, литературно-художественный вкус позволит переводчику представить на суд зрителя и читателя произведение, переложенное на материал другого языка.

В результате сопоставительного анализа выделены преобладающие приемы перевода, к которым прибегли переводчики П.В. Мелкова и Е.А. Калашникова при работе над переводом пьесы «Пигмалион».

Для перевода просторечия в пьесе, переводчики, в основном, используют прием компенсации, переводя особенности фонетики и грамматики почти исключительно лексическими средствами. Для перевода просторечной лексики подходит подбор просторечных эквивалентов русского языка. Этот же метод используется для перевода экспрессивной и сниженной лексики в речи профессора Хиггинса, образованного человека, использующего такую лексику в «художественных» целях, для создания противоречивого впечатления.

Таким образом можно утверждать, что для передачи на другой язык фонетических и лексических специфических черт просторечия переводчики используют переводческий прием компенсации в тех случаях, когда представляется затруднительным подобрать адекватный эквивалент в языке перевода с тем же прагматическим потенциалом, что единицы в тексте оригинала. Всего нами были проанализированы 132 случая употребления просторечной лексики в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» и соответственно 264 случая ее передачи на русский язык в двух вариантах перевода. Анализ переводческих приемов при передаче просторечной лексики показал, что самые частотные переводческие приемы для передачи прагматического потенциала просторечной, жаргонной и сленговой лексики — это компенсация - 28, функциональная замена – 26,

конкретизация – 12, орфографическая транскрипция - 12. В процессе применения перечисленных приемов переводчики использовали и другие приемы, изменяли синтаксическую структуру предложения, чтобы приблизить текст перевода к нормам переводящего языка.

В произведении Б. Шоу «Пигмалион» фразеологические единицы использованы в речи персонажей как средство создания речевой характеристики персонажа. Обе переводчицы — Е. Калашникова и П. Мелкова — в переводе английских фразеологизмов в основном следовали лексикографическому описанию, представленному в словарях. Но при этом обе переводчицы прибегали к смысловому развитию и деметафоризации, заменяя фразеологизмы синонимами с прямыми значениями. Передача многоаспектного потенциала фразеологических единиц является важной составной частью переводческого процесса. Трансформационные изменения исходного текста неизбежны. Это относится и к переводу и фразеологизмов.

Среди грамматических особенностей пьесы «Пигмалион» были отмечены намеренные нарушения нормативных грамматических моделей (использование двойного отрицания 21 случай, опущение вспомогательных глаголов 37 случай), повтор 17, анафора 32, эллипсис 43, параллелизмы 43, хиазм 11, инверсия 26, дублирование глагола-связки 28, парцелляция 19, риторический вопрос 25, градация 11.

В результате сопоставительного анализа и переводческого анализа были выделены наиболее частотные переводческие приемы, применяемые переводчиками в русскоязычном тексте пьесы «Пигмалион». Среди лексических трансформаций наибольшей частотностью характеризуются следующие виды: компенсация и целостное преобразование, среди грамматических трансформаций — различные виды замены.

### Список использованной литературы

1. Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. М.: Наука, 1980.
2. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: Учебное пособие. Изд. 2-е, исправленное. М.: Едиториал УРСС, 2003. – 360 с.
3. Белозерцева Н. В., Богатырева С. Н., Павленко Т. С. Особенности передачи авторского стиля при переводе пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского языка на русский // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – № 10 (октябрь). – 0,7 п. л. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/175011.htm>. 10
4. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис пресс, 2004.
5. Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. – М.: Наука, 1990. – С. 105.
6. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). - М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. - 224 с.
7. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Худож. лит, 1961. – 612 с.
8. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Междунар. отношения, 1980.
9. Герасимова А. В. Проблема перевода фразеологических единиц (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») // Молодой ученый. — 2017. — №46. — С. 333-337. — URL <https://moluch.ru/archive/180/46479/> (дата обращения: 09.06.2018)
10. Гражданская З.Т. Бернард Шоу. Очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1979.
11. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – С. 103.

12. Каноркина Е.В. Особенности употребления жаргонной лексики // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). -М.: Языки русской культуры, 1996. – 480 с.
13. Кашкин И. А. Для читателя-современника: статьи и исследования. – М.: Сов. писатель, 1977. – С. 384.
14. Китайгородская Г.А. Метод активизации возможностей личности и коллектива// Учебное пособие. – М., 1998.
15. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). –М. : Высшая школа, 1990. –253 с.
16. Кормилина Н. В. Психолингвистические особенности понимания диалогического текста (опыт экспериментального исследования): Монография. – - Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2006. – 144 с.
17. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. – М., 1984.
18. Лозанов Г. Сущность, история и экспериментальные перспективы суггестопедической системы при обучении иностранным языкам// Методы интенсивного обучения иностранным языкам. М., 1977, Вып.3
19. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.И. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 658 с.
20. Мюллер, В.К.; Боянус, С.К.: Англо-русский словарь.– Киев: Каннон, 1998.
21. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – С. 236.
22. Олицкая Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы / Д. А. Олицкая // Вестник Томского государственного университета. - 2012. - № 357. - С. 19-24.

23. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / дополнения и ком. Д. И. Ермоловича. — 2-е изд., стер. — М.: «Р. Валент», 2006. — 240 с.
24. Ромм А. А. Джордж Бернард Шоу. — М.: Искусство, 1987. — С. 57.
25. Сдобников В. В. Тактика воспроизведения индивидуально-авторского стиля в переводе художественного текста // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации: материалы докладов VI Междунар. интернет-конференции «Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации». — Смоленск: Саратовский гос. университет им. Н. Г. Чернышевского, 2014. — 189 с.
26. Сидоркина (Васенева), Н. В. Перевод антропонимов в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» как переводческая проблема [Текст] / Н. В. Сидоркина // Вестник Томского государственного университета. — 2008. — № 317, дек. — С. 29–32.
27. Сидоркина (Васенева) Н. В. К вопросу особенностей перевода комедии Б. Шоу «Пигмалион» в русской переводческой литературе [Текст] / Н. В. Сидоркина // Актуальные проблемы высшего гуманитарного образования и воспитания в Сибири : сб. ст. № 3. Современные социально-политические и культурные альтернативы и человеческий потенциал. — Омск : Изд-во НОУ ВПО «ОГИ», 2007. — С. 62–66.
28. Соколов А. Н. Теория стиля. — М.: Искусство, 1968. — 130 с.
29. Судзиловский Г. А. Сленг — что это такое? Английская просторечная военная лексика. Англо-русский словарь военного сленга. — М.: Воениздат, 1973. — 182 с.
30. Хомяков В. А. Три лекции о сленге. — Вологда, 1970. — 65 с.
31. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии. — Орел : eBook, 2002. — 293 с.
32. Швейцер А. Д. Современная социолингвистика: теория, проблемы, методы. — М.: Наука, 1976.

33. Шоу Б. Пигмалион. Пьесы. – М.: Правда, 1981. – 352 с.
34. Шоу Б. Избранные произведения. – М., "Панорама", 1993. – Пер. - П.Мелкова, Н.Рахманова
35. Щукин А.Н. Интенсивные методы обучения иностранным языкам. Учебное пособие. – М., Изд-во УРАО, 1999.
36. Innes C. The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – N. Y.: Cambridge University Press, 1998. – P. 73.
37. Shaw B. John Bull's Other Island. – URL: <http://www.gutenberg.org/files/3612/3612-h/3612-h.htm>. 15.
- Энциклопедия русского языка. – URL: <http://ruskiyyazik.ru/312>
38. Shaw G. B. Pygmalion. – Moscow: Glossa-Press, 2002. – 224 p.