

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя
Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология Направленность
(профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

**Лингвостилистические особенности пьес Т. Уильямса и их перевода на
русский язык (на примере пьесы «The Glass Menagerie»)**

Выполнила студентка
5 курса группы ЗФз–501
заочной формы обучения
Тарасова Алена Александровна

(подпись)

Научный руководитель
Фадеева Лариса Юрьевна,
кандидат филологических наук,
доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой

«Зарубежная филология» _____ Л.Ю. Фадеева

«_____» _____ 20__ г.

Тольятти

2022

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя
Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология Направленность (профиль)
«Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой «Зарубежная
филология»

(подпись) _____ (И.О.Ф.)
«____» _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студент(ка) Тарасова Алена Александровна

1. Тема: Лингвостилистические особенности пьес Т.Уильямса и их перевода на русский язык
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы 14.06.2022
3. Исходные данные: научная литература, художественная литература, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «01» 02.2022 г.

Научный руководитель

(подпись) _____ (И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

(подпись) _____ (И.О.Ф.)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя
Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология Направленность (профиль)
«Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой «Зарубежная
филология»

(подпись) (И.О.Ф.)
«____» _____ 20__ г.

**КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН
выполнения бакалаврской работы**

на тему: Лингвостилистические особенности пьес Т.Уильямса и их перевода на русский язык
студента(ки): Тарасовой Алены Александровны

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.2022	01.02.2022	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.2022	09.02.2022	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР			Выполнено
	Введение	06.05.2022	06.05.2022	Выполнено
	1 глава	25.04.2022	25.04.2022	Выполнено
	2 глава	06.05.2022	06.05.2022	Выполнено

4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.2022	11.05.2022	Выполнено
5.	Оформление работы	17.05.2022	17.05.2022	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.2022	18.05.2022	Выполнено
7.	Исправление замечаний	01.06.2022	01.06.2022	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	14.06.2022	14.06.2022	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	11.06.22	11.06.22	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	07.06.22	07.06.22	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	14.06.2022	14.06.2022	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	11.06.2022	11.06.2022	Выполнено

Научный руководитель

Л.Ю. Фадеева

(подпись)

Задание принял к исполнению

А.А. Тарасова

(подпись)

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	6
Глава 1. Специфика перевода текстов художественного стиля	9
1.1. Отличительные черты художественных текстов	9
1.2. Понятие перевода и его особенности	16
1.3. Особенности перевода художественных текстов	21
Выводы по первой главе	30
Глава 2. Исследование стилистических особенностей и переводческих трансформаций при передаче пьесы Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец» на русский язык	31
2.1. Творчество Теннесси Уильямса в мировой литературе	31
2.2. Исследование стилистических приёмов в пьесе «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец»	40
2.3. Анализ способов перевода, применяемых при переводе пьесы «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец»	46
Выводы по второй главе	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	62

ВВЕДЕНИЕ

Теннесси Уильямс внёс значительный вклад и в литературу, и в драматургию XX века - по данному вопросу у многих исследователей не возникает сомнений. Однако зачастую они подразумевают принципы пластического театра, а это далеко не единственная важная черта стиля драматурга. Для литератора, даже в том случае, когда он пишет для театра, главный инструмент - слово. Верное понимание лингвостилистических особенностей ведёт к более глубокому пониманию текста, а потому и поднимает перевод на новый уровень. Качественный художественный перевод, в свою очередь, верно воссоздаёт лингвостилистические особенности произведения, а значит, и содержание оригинала. Отсюда можно сделать вывод о важности анализа средств выразительности в оригинале и в тексте перевода.

В работах российских исследователей уделяется внимание творчеству Теннесси Уильямса отчасти с точки зрения пластического театра, отчасти с точки зрения стилистики драматурга. Тем временем вопрос перевода его произведений освещён недостаточно. Этим и обусловлена актуальность нашей бакалаврской работы.

Объектом исследования выступает пьеса Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» и её перевод на русский язык.

Предметом исследования являются лингвостилистические особенности и преобразования, осуществленные при переводе произведений Теннесси Уильямса на русский язык.

Целью данной работы является исследование лингвостилистической специфики пьесы Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» и способов её перевода на русский язык.

Поставленная цель определила решение следующих задач:

1. выявление отличительных черт художественного перевода литературных текстов;

2. освещение общей характеристики творчества Теннесси Уильямса;
3. анализ стилистических приёмов в тексте оригинала;
4. исследование переводческих трансформаций, использованных в процессе перевода.

Теоретической основой нашей работы являются работы В.Н. Комиссарова, В.Е. Хализева, И.В. Арнольд, А.А. Прониной, В.Б. Шаминой и других исследователей.

Использованные методы исследования включают в себя метод сплошной выборки фактического языкового материала, лингвостилистический анализ, описательно–аналитический метод и прием количественного анализа.

Материалом исследования послужила пьеса Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» объёмом 119 страниц, 53 245 печатных знаков, и её перевод на русский язык, выполненный Георгием Злобиным, объемом 127 страниц, 64 176 печатных знаков.

Практическая значимость данной бакалаврской работы заключается в возможности использования материалов исследования при подготовке специалистов по художественному переводу, а также в рамках изучения дисциплины «Стилистика».

Положения, выносимые на защиту:

- 1) к наиболее частым стилистическим приемам относятся эпитеты, метафоры и сарказм;
- 2) к наиболее частым переводческим трансформациям относятся добавление, модуляция и опущение;
- 3) выполненный Г. Злобиным перевод сохраняет лингвостилистические особенности оригинального произведения.

Структура работы состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, указываются объект, предмет, цели, задачи и методы исследования.

Первая глава «Специфика перевода текстов художественного стиля» посвящена обзору и анализу исследований, посвящённых данной теме. В первом параграфе изучается специфика художественных текстов. Во втором параграфе рассматривается суть процесса перевода и сопутствующие ему понятия эквивалентности, адекватности и переводческих трансформаций. В третьем параграфе проводится обзор специфики перевода художественных текстов.

Во второй главе «Исследование стилистических особенностей и переводческих трансформаций при передаче пьесы Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец» на русский язык» проводится лингвостилистический анализ пьесы «The Glass Menagerie», а также анализируются преобразования, проводимые при её переводе с английского языка на русский. В первом параграфе даётся общая характеристика творчества Теннесси Уильямса. Во втором параграфе проводится лингвостилистический анализ оригинальной пьесы. В третьем параграфе анализируются совершённые в процессе перевода преобразования.

В заключении обобщаются результаты исследования.

Библиографический список насчитывает 62 наименования.

Глава 1. Специфика перевода текстов художественного стиля

1.1. Отличительные черты художественных текстов

Художественная литература имеет ряд особенностей, которые выделяют не только её саму в ряду других текстов, но и её переводы. Их, в случае, если они будут совершены без учёта упомянутых особенностей, нельзя будет считать адекватными и эквивалентными. Поэтому, прежде чем переходить к вопросам перевода, необходимо изучить специфику данного вида исходных текстов. Она выражается в художественном стиле и его функциях, семантической многоплановости, художественных образах, индивидуально-авторском стиле, стилистических приёмах. Рассмотрим каждый пункт подробнее.

Художественный стиль и его функции. И.В. Арнольд определяет функциональные стили в целом как «подсистемы языка, каждая из которых обладает своими специфическими особенностями» [4, с. 320] в разных аспектах языковой системы. Упомянутые особенности выражаются в том, какие элементы и конструкции можно или невозможно использовать в каждом конкретном стиле, а также в различиях в частотности их употребления. Также И.В. Арнольд подчёркивает, что функциональные стили, как можно понять из самого их названия, отличаются друг от друга по функции, которую каждый из них реализует в разных сферах общения [4, с. 321]. Подробнее об этом сказано в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой. Основными функциями языка там названы общение, сообщение и воздействие. Именно последнюю, функцию воздействия, выполняет в том числе и исследуемый нами художественный стиль [60, с. 447].

Однако не все исследователи склонны ставить его в один ряд с другими функциональными стилями (например, Р.А. Будагов, Т.Г. Винокур, Н.А. Кожевникова, Ю.М. Лотман), так как «в отличие от делового, научного, разговорно-бытового и публицистического стилей язык художественной

литературы не представляет собой систему стилистически однородных явлений и принципиально лишен всякой стилистической замкнутости», то есть включает в себя элементы других функциональных стилей, по утверждению Л.Н. Папакиной [34]. Однако в той же статье она высказывает мнение, что другая функция такого стиля, а именно эстетическая, позволяет выделить художественный стиль как функциональный. Эстетическую функцию также называют художественной, поэтической, и, что особенно хотелось бы подчеркнуть, функцией эмоционально-образного воздействия. Таким образом, одни исследователи разделяют функцию эстетическую и функцию воздействия, другие приравнивают их друг к другу.

Что касается эстетической функции, то она в некоторой степени свойственна и другим стилям, так как они тоже стремятся быть по-своему выразительными. Однако для художественного стиля установка на выразительность речи центральная, определяющая. Слово в художественном произведении словно раздваивается: оно имеет и обычное значение, как в общем литературном языке, а также добавочное, приращённое, непосредственно связанное с художественным миром и внутренним содержанием конкретного текста. За счёт этого слова в литературной речи значат больше того, что они значат в обыденном разговоре, хотя внешне никак не меняются. Таким образом обычный язык становится художественным, так действует эстетическая функция в художественном произведении [40, с. 196-197].

Семантическая многоплановость. Данный фактор уже был отчасти затронут в предыдущем пункте. С другой, однако схожей точки зрения, можно также обозначить его как принадлежность художественной литературы к вторичным моделирующим системам - это значит, что она отражает не только объективный мир, но и авторский вымысел [30, с. 118]. Для языкового оформления подобного рода текстов характерно использовать словесные знаки в их вторичном кодовом значении. М.М. Бахтин характеризовал этот аспект как «воплощение второй, образной

действительности, которую искусство открывает в действительности реальной» [34, с. 148]. Данные особенности порождают семантическую многоплановость, позволяют говорить о смысловом плане содержания текста, «амбивалентности семантики и множественности интерпретаций» [16, с. 128-129]. Это формирует не прямой характер выражения смыслового плана текста, что приводит к необходимости переводить так, чтобы читатель мог воспринять не только «верхний» слой текста, но и его подтекст. «Структура словесного образа заключена в сложном соотношении слова как такового и слова как носителя художественной субстанции» [8, с. 189].

Можно было бы предположить, что данное свойство связано со средствами выразительности, такими как метафора или олицетворение. Тропы, безусловно, также играют важную роль в создании семантической многоплановости. Однако этот процесс не сводится к ним одним - любое слово в художественном тексте может получить так называемое «приращение смысла».

Многоплановость воплощается в тексте не столько за счёт лингвистического значения слова, сколько через стоящее за этим словом уникальное авторское видение мира, осложненное эстетической функцией языка литературного произведения [41, с. 95].

Художественные образы являются одной из основных категорий художественного текста. Устоявшегося определения для данного понятия до сих пор не найдено. Е. Б. Борисова, проанализировав содержание понятия «художественный образ» в литературоведении и лингвистике, заметила, что «в фокусе внимания литературоведов находится, в основном, содержательная сторона художественного произведения, в то время как для лингвистов при рассмотрении этой категории наиболее важной оказывается система языковых средств, т. е. форма. При этом не существует однозначной общелингвистической классификации понятия «художественный образ», объединяющей точки зрения литературоведов и лингвистов. В результате такого разрыва не существует и методики анализа художественного образа,

которая опиралась бы на определенную систему категорий и объединяла оба подхода» [7, с. 3].

В отсутствие единого определения разные исследователи характеризуют художественный образ по-разному. Его можно понимать как «любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении [...], например Образ войны, Образ народа, Образ Наташи Ростовой в «Войне и мире» Л.Н. Толстого» [58, с. 252]. Можно сказать, что образ - это то, что в некоторой конкретной-чувственной форме воплощает взгляд писателя на реальность. В более общем виде художественный образ - это используемый только в искусстве способ отражения, преобразования действительности.

С.В. Чернова [44] провела анализ словарных толкований термина образ и тоже отметила, что в литературоведении и лингвистике данный термин толкуется по-разному. По мнению исследовательницы, лингвистика в изучении образа делает акцент на присутствующих в тексте языковых средствах, с помощью которых выражаются его образность и художественность, и даёт такое определение: «Художественный образ (в лингвистике) – это результат творческого отражения действительности и творческой деятельности в области словесного искусства. Художественный образ формируется в рамках художественного текста как объединяющего особенности различных стилевых разновидностей литературной формы общенародного языка и его нелитературных форм с опорой на изобразительно-выразительные ресурсы всех уровней языка. Эти ресурсы используются с целью украшения речи, придания ей эстетичности, выразительности, эмоциональности и других качеств, способствующих усилению речевоздействующей функции образа». Литературоведение же видит образ как совокупность непроцессуальных и процессуальных характеристик персонажа или окружающего его мира: «художественный образ по структуре представляет собой совокупность субъективно окрашенных и ассоциативно связанных непроцессуальных и процессуальных характеристик человека (литературного персонажа) или реалий окружающего

человека мира, формирующихся в сознании другого лица (группы лиц, поколения и т. д.) посредством восприятия, памяти и воображения и получающих отражение в языковых формах» [44]. Также Чернова указывает на взаимосвязь между данными понятиями, так как читатель воспринимает образы персонажей и окружающего их мира не непосредственно, а через созданный автором текст и использованные им изобразительно-выразительные ресурсы языка.

Индивидуально-авторский стиль. Снова вынуждены отметить, что единственно верного определения данного термина, а также многочисленных его синонимов, таких как идиостиль, авторское своеобразие, авторский почерк и так далее, на данный момент не существует. Данная работа основывается в этом вопросе на нескольких научных работах: во-первых, это «Словарь лингвистических терминов» О.С. Ахмановой: «Стиль индивидуальный - совокупность основных стилевых элементов, неизменно присутствующих в произведениях данного автора в определенный период его творчества или распространяющихся на все его творчество в целом» [60, с. 446], во-вторых, это Ю.М. Лотман, который акцентирует внимание на том, что форма и содержание художественного произведения не являются двумя обособленными элементами текста, а неотделимы друг от друга. Он утверждает, что смысл невозможен без формы и говорит об «идее, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры» [31, с. 33].

Также следует отметить, что на проявление авторского стиля в каждом конкретном произведении влияет общий стиль всего его творчества. Он красной нитью проходит через всю библиографию и выделяет каждого писателя среди других. В отдельно взятом тексте почерк художника проявляется через идейное содержание, стилистические приёмы, композицию произведения, систему образов, авторскую оценку и эмоциональную окраску происходящего и героев, речевую организацию и так далее. В творчестве в целом индивидуальное своеобразие проявляется через схожие приёмы и

мотивы, через темы и конфликты, переходящие из одного произведения в другое. Привести полный перечень конкретных элементов, из которых складывается авторский стиль, не представляется возможным, поскольку буквально любое слово, любой компонент, любая деталь текста может стать таким элементом, если используется для самовыражения [53, с. 148].

Помимо этого, В.В. Виноградов указывает на изменчивость и постоянное развитие стиля автора, что делает необходимым изучение его как объекта динамичного, а не статичного [9, с.84].

Если говорить о влияющих на авторский почерк факторах, то А.Б. Есин пишет, что «на его реализацию в конкретном произведении оказывают влияние такие факторы, как род и жанр произведения, творческий возраст писателя, конкретные особенности художественного содержания» [57, с. 362]. Считаем возможным прибавить к этому списку ключевые моменты биографии писателя, а также влияние исторической эпохи.

Стилистические приёмы. Также можно встретить схожий термин «образность». Его не следует путать с рассмотренным уже понятием словесно-художественного образа.

И.В. Арнольд классифицирует стилистические приемы, основываясь на разделении стилистических средств на тропы (лексические изобразительно-выразительные средства) и фигуры речи (синтаксическая стилистика), а также выделяет фонетическую и графическую стилистики [4].

Тропы (от гр. *tropos* — поворот, оборот речи) - это слова, употребленные в переносном значении. У большинства слов есть прямое значение, но мы зачастую употребляем их в переносном смысле, причём как в повседневной жизни (солнце встает; дождь идёт), так и в литературных произведениях. А.А. Потебня писал, что «...поэзия есть всегда иносказание». Он различал иносказательность «в обширном смысле слова», под чем он понимал рассмотренную выше проблему поэтического образа, а также в «тесном смысле» — как «переносность (метафоричность)». [35, с. 341]

Следует, однако, помнить об отсутствии прямого соотношения между количеством стилистических приёмов и художественностью текста. В.М. Жирмунский называл образцом неметафорического стиля стихотворение Пушкина «Я вас любил; любовь еще, быть может...», в котором есть всего одна метафора — «угасла» [10, с. 324]. Тем не менее, художественная выразительность этого произведения несомненна.

Как видно из данного обзора, художественные произведения имеют большое количество свойств, отличающих их от других текстов. В данной работе упомянуты были не все, а лишь самые основные. Таким образом, для создания корректного перевода литературного текста необходимо учитывать следующее. Во-первых, литературный текст может выполнять несколько функций, однако основными из них являются эстетическая и функция эмоционального воздействия. Во-вторых, словам в таком тексте свойственна семантическая многоплановость, благодаря чему слова зачастую несут не только прямое значение, но и второе, глубинное, критически важное для раскрытия содержания произведения. В-третьих, литературное произведение основано на художественных образах, то есть на героях и окружающем их мире, а также на том, как автор изображает их посредством намеренно отобранных языковых средств. В-четвёртых, в каждом произведении проявляются особенности стиля каждого конкретного автора, среди которых лексические, синтаксические, культурные, идейно-тематические, а также обстоятельства биографии. В-пятых, все вышеперечисленные особенности реализуются в тексте среди прочего за счёт использования различных стилистических приёмов. Соответственно, корректное их использование коренным образом влияет восприятие текста и способствует раскрытию его содержания.

Теперь, когда были подробно рассмотрены отличительные черты художественных произведений, можно переходить к вопросу их влияния на нюансы перевода подобных текстов.

1.2. Понятие перевода и его особенности

Текст перевода неизбежно претерпевает некоторые изменения относительно текста оригинального. Рассмотрим подробнее, по какой причине и каким образом это происходит.

Начать следует с таких терминов, как адекватность и эквивалентность перевода. Долгое время лингвисты использовали их как синонимы и не отделяли друг от друга. Впервые их разделение произошло в скопос-теории, которая рассматривала процесс перевода как деятельность, у которой в первую очередь есть цель, а также адресат и аудитория. Согласно данной теории, переводчик, руководствуясь поставленной задачей, выбирает один из способов перевода: воспроизводящий оригинал, отклоняющийся от него или вовсе им пренебрегающий. Благодаря данной теории, художественный, реферативный, вольный и сокращенный переводы были отнесены к разряду таковых. Также статус перевода получили такие тексты, которые опускают некоторые части содержания оригинала по этическим соображениям, так как предназначаются специфическим этническим или религиозным группам. Помимо перечисленного, скопос-теория позволила разделить термины «адекватность» и «эквивалентности». Л.К. Латышев тоже считал, что использование слова «адекватность» в качестве синонима «эквивалентности» неверно. Однако вместо термина «эквивалентность» он чаще использовал «оптимальность», имея в виду выбор самого оптимального варианта перевода из всех возможных [26, с. 18].

Н.В. Шамова характеризует адекватность как «путь к оптимальному переводу, способ нахождения оптимального переводческого решения и, следовательно, это процесс перевода, в результате которого может возникнуть эквивалентный перевод» [46, с. 176]. Иными словами, эквивалентный перевод появляется в результате выбора адекватного способа перевода. Однако алгоритма для поиска такого переводческого решения на данный момент не существует. Можно сказать, что качество перевода

художественного текста формируется из двух составляющих: эквивалентности, то есть сохранении связи между оригиналом и переводом, и адекватности, то есть соответствия перевода поставленной цели, независимо от выбранного способа перевода. Эквивалентность второстепенна по своей значимости по отношению к адекватности.

Оценка адекватности перевода требует детального анализа текста, в который входили бы литературоведческий и структурно-семантический анализ оригинального текста и переводного, сопоставление полученных характеристик и вывод, насколько целесообразны неизбежно внесённые в текст перевода изменения. Другой важный фактор в оценке качества переводного текста - это степень эквивалентности перевода оригиналу, которая определяется через сопоставительный анализ. Развивая это направление, В.Н. Комиссаров разработал теорию уровней эквивалентности [18]. Согласно ей, степень эквивалентности оригинала и перевода можно оценить по степени близости друг к другу использованных языковых средств, по степени передачи содержания текста, по степени отображения языковой ситуации. На основе этой оценки эквивалентность перевода исходному тексту можно отнести к одному из пяти уровней. Первый уровень эквивалентности - уровень цели коммуникации, выражения эмоций говорящего. Языковые средства на этом уровне не соответствуют языковым средствам оригинала. Второй уровень эквивалентности - уровень описания ситуации. Общая часть содержания отражает схожую языковую ситуацию, может отсутствовать одна цель коммуникации. Третий уровень эквивалентности - уровень высказывания. Сохраняются компоненты содержания, значительная часть синтаксических конструкций. Четвёртый уровень эквивалентности - уровень сообщения. Информация, содержащаяся в структуре оригинала, включена в содержание перевода. Пятый уровень эквивалентности - уровень языковых знаков. Максимальная эквивалентность содержания между текстами подлинника и перевода.

Адекватность перевода подразумевает соответствие не оригиналу, а цели, с которой он создаётся. Одним из способов достижения адекватности перевода служат переводческие трансформации - «преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле» [18, с.172]. Иными словами, переводческие трансформации – это набор некоторых приёмов перевода, которые состоят в подборе не регулярных соответствий единицам исходного языка единицам языка перевода, но соответствий контекстуальных.

Представление о переводе как о процессе преобразования одной формы выражения в другую носит условный характер. Правильнее было бы сказать, что переводчик подыскивает единицам оригинала равноценные единицы языка перевода, за счёт чего происходит перевыражение смысла. Однако условно этот процесс можно описать так, будто единицы перевода получены путем каких-то манипуляций над единицами оригинала [17]. Такой взгляд на данный вопрос облегчает построение теоретической базы для переводческих трансформаций, которая позволяет переводчику приобретать правила и приемы, а также учиться применять их на практике, что оказывает значительную поддержку в сложных для перевода ситуациях.

Исследованием переводческих трансформаций, их теоретическим обоснованием и классификацией занимались многие исследователи, среди которых С.Г. Бархударов [5], А.Д. Швейцер [47], Я.И. Рецкер [37], А.Б. Шевнин и Н.В. Серов [48], Т.Р. Левицкая и А.М. Фиттерман [28], В.Е. Щетинкин [49], Р.К. Миньяр-Белоручев [32], Л.К. Латышев и А.Л. Семенов [27], Жан-Поль Вине и Жан-Дарбельне [55], а также другие. Данное исследование опирается на классификацию, разработанную В.Н. Комиссаровым [17]. Согласно ей, трансформации делятся на лексические, грамматические и лексико-грамматические. Лексические трансформации включают транскрипцию, при которой каждой фонеме исходного языка найдена соответствующая фонема языка перевода, например James - Джеймс; транслитерацию, при которой воссоздается графическая форма лексической

единицы с помощью букв языка перевода, например, London - Лондон; калькирование, при котором перевод осуществляется путём замены составных частей лексической единицы, чаще всего морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний), их соответствиями в языке перевода, например, mass culture – массовая культура; конкретизацию, которая выражается в замене слова или словосочетания с более широким значением на слово и словосочетание с более узким значением, например, He was at the ceremony. – Он присутствовал на церемонии; генерализацию (преобразование, обратное конкретизации), при которой происходит замена единицы, имеющей более узкое значение, единицей с более широким значением, например, He visits me every week-end. – Он ездит ко мне каждую неделю; модуляцию, в ходе которой исходное слово или словосочетание заменяется такой единицей переводящего языка, значение которой логически выводится из значения исходной единицы, например, I don't blame them. – Я их понимаю.

К грамматическим трансформациям относятся синтаксическое уподобление (дословный перевод), при котором синтаксическая структура оригинала преобразуется в аналогичную структуру языка перевода, например, I always remember his words. – Я всегда помню его слова; членение предложения, когда синтаксическая структура предложения в оригинале преобразуется в две или более структуры в переводе, например, She is 25 and a musician. – Она музыкантка. Ей 25 лет; объединение предложений, когда две или более синтаксических структур в оригинале соединяются в одну в переводе, например, That was a long time ago. It seemed like fifty years ago. – Это было давно – казалось, что прошло лет пятьдесят; грамматические замены, при которых грамматическая единица в оригинале преобразуется в единицу переводного языка с иным грамматическим значением. В качестве подтипов различаются замена формы слова, части речи, членов предложения и типов предложения, например, They left the room with their heads held high. – Они вышли из комнаты с высоко поднятой головой.

Лексико-грамматическими трансформациями являются антонимический перевод, в ходе которого утвердительная форма в оригинале заменяется на отрицательную форму в переводе или наоборот, например, *Nothing changed in my home town.* – Все осталось прежним в моем родном городе; экспликация или описательный перевод, который лексическую единицу оригинала заменяет словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т.е. дающим некоторое объяснение или определение её значения на языке перевода: *conservationist* – сторонник охраны окружающей среды; компенсация, при которой изначальная утрата при переводе некоторого элемента смысла передаётся затем каким-либо иным средством, иногда в другом месте текста, например, *You could tell he was very ashamed of his parents and all, because they said «he don't» and «she don't» and stuff like that.* – Было видно, что он стесняется своих родителей, потому что они говорили «хочут» и «хочете» и все в таком роде. Также стоит указать, что В.Н. Комиссаров не добавляет в общую классификацию трансформаций, но выделяет в технические приёмы перевода такие действия переводчика, как добавление, опущение и перемещение лексических единиц.

Приведённая классификация, как и любая другая, не может охватить все приемы, используемые переводчиком на практике. Также она не может провести чёткую границу между перечисленными трансформациями, потому что в действительности переводческие трансформации часто связаны между собой и редко встречаются в чистом виде. Всё это приводит к тому, что любая классификация, в том числе вышеприведённая, является условной [23, с. 146].

Подводя итог всему сказанному выше о переводческих трансформациях, можно прийти к следующим выводам. Во-первых, у перевода есть два показателя, важных для оценки его качества: эквивалентность, то есть сохранение связи между оригиналом и переводом, и адекватность, то есть выполняет ли перевод поставленную цель. Во-вторых, В.Н. Комиссаров разработал теорию, согласно которой степень

эквивалентности можно оценить и отнести к одному из пяти уровней эквивалентности. В-третьих, одним из способов достижения адекватности перевода служат переводческие трансформации. Разные исследователи выделяют различные переводческие трансформации, создают разнообразные их классификации. Данное исследование опирается на классификацию, разработанную В.Н. Комиссаровым.

1.3. Особенности перевода художественных текстов

Существует два очень схожих друг с другом понятия: художественный перевод и перевод художественных текстов. Некоторые исследователи считают, что смешивать два этих термина не следует, так как разница между ними весьма значительна. Например, Т.А. Казакова [12] определяет это различие следующим образом. Термин «перевод художественных текстов» говорит исключительно о характере исходного текста - подчёркивает, что это не научная статья или рекламное объявление, а литературный источник, текст со своей спецификой, которая была освещена в предыдущем подпункте. Напротив, художественный перевод - это качественное определение данного процесса. Такой вид перевода основан на творческом преобразовании оригинального текста, которое требует использования всех возможностей переводящего языка с целью как можно полнее передать содержание исходного текста. Однако, хотя и встречаются как и нехудожественный перевод литературного текста, так и творческий подход к текстам нелитературным, чаще всего мы видим переводы, которые совмещают то и другое: художественные переводы художественных текстов. И так как в большинстве изученных работ понятия эти используются как синонимы, - В.Н. Комиссаров прямо определяет художественный перевод как перевод произведений художественной литературы [18, с. 75], - то и данное исследование будет придерживаться той же точки зрения.

Что касается сути художественного перевода, то на неё можно смотреть с разных точек зрения. Данное исследование будет исходить из лингвистического подхода, что означает анализ функционирования лингвистических явлений в рамках двуязычной коммуникации, закономерностей переводческого процесса на различных уровнях (лексическом, грамматическом, семантическом, прагматическом, и логико-грамматическом), а также эквивалентности и адекватности переводного текста. Помимо перечисленного, данный аспект изучает разнообразные переводческие действия, из которых строится процесс передачи содержания подлинника, во взаимосвязи с языковой системой, нормой, узусом [1, с. 3]. Не следует, однако, считать, что языковедческий взгляд на вопрос отрицает все остальные. Напротив, лингвистическая теория опирается в том числе на данные, полученные в результате литературоведческих и историко-литературных исследований художественного текста.

Цель художественного перевода формулируется учёными по-разному. К примеру, И.А. Кашкин, который ввел понятие реалистического перевода, определял его цель как «воссоздание объективной реальности... которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством» [15, с. 532], иными словами: увидеть за словами подлинника авторский взгляд на мир в целом и описываемые явления в частности и воспроизвести это на языке перевода. А.В. Фёдоров высказывал мнение, что «полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное формальное и стилистическое соответствие ему» [43, с. 303]. В.Н. Комиссаров считает, что художественный перевод направлен на создание в языке перевода произведения, которое бы с эстетической точки зрения влияло на читателя аналогично тексту оригинальному [17, с. 95]. Таким образом, художественный перевод преследует две цели: во-первых - передать смысловое богатство и идейное содержание произведения, во-вторых - оказать на читателя то же

эмоциональное и эстетическое воздействие, которое оказал бы подлинник. Не стоит также забывать о сохранении определённого уровня соответствия между оригиналом и переводом.

С другой стороны, существует мнение, что упомянутое творческое преобразование оригинала, а также признанная учёными невозможность перевести художественный текст без некоторых потерь, даёт основание говорить о переводе, как о тексте в некоторой степени самостоятельном, отдельном от оригинала. Здесь можно вспомнить, например, о существовании так называемого вольного перевода, в котором «оригинал и перевод связаны сложными отношениями производности, а не соответствия» [59, с. 171]. В связи с допустимым отхождением текста перевода от текста оригинала, Т.А. Казакова определяет художественный перевод как создание «инокультурного подобия исходного художественного текста» [12, с. 7]. Также она считает, что перевод становится художественным благодаря присутствию в нём личности переводчика, потому что именно она придаёт тексту творческий характер. М.В. Алимова [2, с. 48] называет это явление «творческой индивидуальностью переводчика» и считает, что оно имеет первостепенное значение для художественного перевода. Она определяет его как систему отклонений от оригинального текста, которая тем не менее опирается на определённые творческие принципы, соответствует выбранному подходу, методу перевода, а также стоящим перед ним задачам.

Можно заметить, что существуют разные представления о степени свободы переводчика художественных текстов и степени сходства между переводом и подлинником. Исследуя вопрос о тех рамках, в которых следует оставаться тексту перевода, М.В. Алимова [2, с. 51-52] на основе работ В.Н. Комиссарова, А.В. Фёдорова, Г. Гачечиладзе и других выделила следующие критерии, которым должен удовлетворять художественный перевод: точность - необходимо наиболее полно передать идеи, высказанные автором, в том числе оттенки высказывания, но вместе с тем не допускается ничего добавлять от себя, так как это было бы искажением текста оригинала;

сжатость - от переводчика требуется немногословность и лаконичность; ясность - предыдущий критерий не должен идти в ущерб изложению мысли, ничто не должно затруднять понимание текста; литературность - перевод должен полностью соответствовать общепринятым нормам литературного языка.

На основе коммуникативного подхода и собственного преподавательского опыта, путем анализа переводческих ошибок несколько иные критерии выделяет Н.А. Каширина [13]: в тексте перевода присутствует та же доминантная функция, что и в тексте оригинальном; отсутствуют неточности, неясности, искажения смысла и прочие ошибки содержания; сохраняется структура подлинника; текст перевода соответствует литературной норме и узусу языка перевода; переводческие трансформации неоднотипны, а их использование мотивировано; текст перевода соответствует жанрово-стилистической норме, которая принята для подобных текстов в языке перевода.

Таким образом, мы получили общее представление о том, что такое художественный перевод и что отличает его от других. Теперь необходимо подробнее изучить процесс художественного перевода, его этапы, а также понять, как отличаются действия переводчика в связи со спецификой данного вида текстов.

Расхождения во мнениях среди исследователей начинаются уже с вопроса о количестве этапов в процессе перевода. Зачастую их выделяют два: восприятие исходного текста и его воспроизведение на языке перевода [18, с. 150]. Тем не менее, существует мнение о третьем этапе - этапе редактирования готового текста. В рамках данной работы будут рассматриваться три этапа перевода: предпереводческий анализ исходного текста, этап воспроизведения и постпереводческий анализ текста переведённого.

Предпереводческий анализ. Аналитический характер профессиональной переводческой деятельности не поддаётся сомнению, т.к.

анализ текста, как исходного, так и переведённого - важнейший инструмент переводчика на всех этапах деятельности.

Цель предпереводческого анализа - глубокое изучение содержания оригинального произведения, которое обеспечит наиболее корректное понимание возможных путей к его интерпретации средствами переводящего языка [14, с. 50–51]. На данном этапе переводчик определяет цели и стратегии перевода, проводит работу со смысловым содержанием и языковым оформлением текста. Часть учёных разделяет предпереводческий анализ на две стадии: понимание исходного текста и построение переводческой стратегии. [33, с. 2]

Неверно было бы под предпереводческим анализом понимать филологический анализ текста. Они в самом деле взаимосвязаны, однако между ними присутствует и существенное различие, заключающееся именно в осуществлении выбора наиболее уместного переводческого решения [13]. В то время как задача филологического анализа заключается в раскрытии специфики текста и изучении его языкового оформления для более глубокой интерпретации, а также научных исследований, предпереводческий анализ является подготовительным этапом в создании адекватного перевода.

Учёными предлагается [59, с. 146] структурно-функциональный подход к предпереводческому анализу. В нём выделяют следующие этапы: анализ культурно значимых факторов, анализ структурно значимых компонентов и анализ более конкретных проблем на лексическом (а также, при необходимости, на морфологическом и фонетическом) уровне.

Этап воспроизведения. Также его называют «собственно переводом». Под этими терминами понимают те средства, при помощи которых перевод осуществляется: единицы перевода, трансформации и замены, соответствия и эквиваленты, аналоги и так далее. О различных видах переводческих трансформаций будет подробно сказано в дальнейшем. В данном же разделе необходимым видится изучение тех специфических сложностей, которые возникают у переводчика художественной литературы. К ним относятся

упомянутые в предыдущей части необходимость сохранить в тексте перевода функции художественного стиля, многозначность употребляемых слов, художественные образы, индивидуально-авторский стиль и стилистические приёмы. Все перечисленные составляющие неотделимо связаны между собой, а потому вопрос воспроизведения их в переводе следует рассматривать не по-отдельности, а комплексно.

В.В. Сдобников [38, с. 406] называет художественный перевод воссозданием авторского стиля как системы используемых средств выразительности, что не может происходить без учета творческого подхода автора. Воспроизведение происходит через языковые средства: либо через использование тех приёмов, которые присущи автору, либо через намеренный отказ от них, если автор умышленно их избегает. Я.И. Рецкер, разработавший критерии адекватности перевода, указывал, что адекватный перевод передаёт не только то, что выражено в тексте, но и то, как это выражено [37]. Однако подбор аналогичных приёмов не означает аналогичное звучание, одинаковую мелодику оригинального и переведённого текстов, а потому не всегда обеспечивает качественный перевод. В данном вопросе, считает В.В. Сдобников, важнее передать звучание оригинала, а также стиль автора [38, с. 411].

Возникает вопрос: как сохранить систему средств выразительности, систему образов и в целом мелодику исходного текста, если не всегда есть возможность использовать аналогичный стилистический приём. Следует сказать, что в большинстве случаев выразительные средства, выбранные писателем для создания эмоционально-эстетической образности текста, сохраняются. Однако сохранение это не должно вредить естественности звучания текста перевода. И порой для придания тексту перевода большей естественности переводчик может позволить себе заменить одни виды тропов другими. К примеру, Р.Дж. Абдрахманова [1, с. 9-14] пишет, что в переводе с русского эпитеты, сравнения и олицетворения можно заменять метафорами и наоборот, а также допускается эксплицировать уподобление, лежащее в

основе части метафор, и таким образом заменять их на сравнения. При переводе с английского может быть использован обратный механизм замен выразительных средств. Рассуждая на эту тему, А.И. Иванова [11] предлагает анализировать язык оригинала с точки зрения семиотического подхода к изучению авторского стиля. По её мнению, это и обеспечит внимание к каждому отдельному элементу стиля, и позволит в целом воспроизвести систему, которая за каждой конкретной единицей стоит.

Ещё одна проблема, характерная исключительно для литературных текстов - проблема передачи художественного образа. С целью воплощения в материальном тексте образа, возникшего в голове, писатель использует разнообразные языковые средства, композицию, ритмическую организацию, обращается к жизненному опыту читателя, его экстралингвистическим фоновым знаниям. Переводчик должен не только учитывать все эти элементы при воссоздании образа, но и делать это бесстрастно. Данное утверждение на первый взгляд входит в некоторое противоречие с концепцией присутствия в тексте личности переводчика. Следует пояснить, что художественный образ призван воздействовать на читателя на эмоциональном уровне. Переводчик тоже является читателем, и у него при взаимодействии с текстом также возникает личное восприятие, эмоции, отношение к героям и их поступкам и так далее. Что же касается концепции личности переводчика, то она касается не отображения в тексте собственного восприятия, а в умении подобрать средства языка, наиболее близко и полно воплощающие создаваемое оригиналом ощущение. А залогом успешного воссоздания является рациональный, вдумчивый анализ всех компонентов, создающих художественный образ, так как излишне эмоциональное или невнимательное воплощение может привести по меньшей мере к неточному, а возможно и к ошибочному представлению читателей о том, какова была изначальная авторская задумка.

Последний пункт хотелось бы рассмотреть подробнее. Он непосредственно связан с мнением, которое высказывают многие

исследователи: процесс перевода должен совмещать в себе рациональный и эмоциональный подход, точку зрения логики и точку зрения чувств.

Касательно рационального подхода, Т.А. Казакова [12] использует понятие концептуального анализа, которое заключается в выявлении ключевых свойств исходного образа, а также способов, которыми они выражаются. Данный процесс позволяют определиться с трансформациями, которые обеспечат качественный текст перевода. Эмоциональная же оценка подразумевает определение меры эмотивности оригинала и подбор переводческой стратегии, которая позволила бы передать эмотивность в той же мере. Именно в данном аспекте возможно проявление личности переводчика, так как, определив меру эмоциональности, переводчик может принять уникальное творческое решение в вопросе подбора средств языка перевода. Однако здесь же вновь возникает опасность исказить авторскую задумку. По этой причине о рациональном и эмоциональном подходах зачастую говорят, как о системе противовесов, так как они призваны обеспечить равновесие между следованием букве оригинала и творческим подходом переводчика, а также сдерживать текст перевода как от излишней буквальности, так и от искажения содержания оригинального текста.

Постпереводческий анализ. Суть данного этапа заключается в проверке, насколько текст перевода эквивалентен тексту оригинала. Происходит это на основе сопоставления текстов по ряду параметров, относящихся и к содержанию произведений, и к их языковому оформлению. Нарушение эквивалентности в данном случае может быть приравнено к переводческой ошибке [48, с. 36].

Ошибки могут возникать или на этапе понимания исходного текста, или на этапе перевыражения его на языке перевода. Также ошибки различаются по уровню, на котором они были допущены: на уровне смысла или на уровне языковой формы.

Постпереводческий анализ позволяет выделить и исправить некоторые недостатки текста перевода на уровне смысла [19, с. 171-172]: абсурдность

текста перевода, которую можно заметить без знания исходного текста; искажение смысла, изменение эмоциональной оценочности как в сторону обезличивания текста, который создавался как эмоциональный, субъективный, так и использование стилистически окрашенной лексики там, где автор оригинала придерживался нейтрального стиля. А также следующие ошибки на уровне языкового оформления текста перевода [19, с. 172-173]: использование языковых средств, не соответствующих жанрово-стилистическим характеристикам оригинального текста; нарушение норм лексической сочетаемости языка перевода; стилистические, грамматические, орфографические и пунктуационные ошибки, совершённые по невнимательности или по причине безграмотности.

Исходя из проведённого обзора исследований, можно сделать следующие выводы, касательно специфики художественного перевода. Во-первых, художественный перевод преследует две цели: передать смысловое богатство произведения и оказать на читателя то же эмоциональное и эстетическое воздействие, которое оказал бы подлинник. Во-вторых, художественный перевод предполагает значительную долю творческого подхода со стороны переводчика, что порой позволяет говорить о нём по меньшей мере как о подобию текста исходного, как максимум - как о самостоятельном произведении. В-третьих, процесс художественного перевода с точки зрения количества и сути этапов не отличается от перевода других видов текстов. Также отсутствуют специфические особенности на этапах пред- и постпереводческого анализов. Однако на этапе воспроизведения художественный перевод выделяется в ряду других за счёт особенностей исходных текстов, которые создают для переводчика сложности, связанные с передачей авторского стиля, тропов, художественных образов, семантической многозначности, а также с необходимостью сохранять эмоциональное воздействие текста на одном уровне с оригиналом.

Выводы по первой главе

Таким образом, специфика художественного перевода заключается, во-первых, в специфике литературных произведений как таковых (то есть в функции эмоционально-эстетического воздействия, семантической многоплановости, использовании художественных образов, специфике стиля каждого конкретного автора и стилистических приёмах), а во-вторых - в творческом преобразовании оригинального текста. Данный вид перевода стремится передать идейное содержание исходного произведения, а также оказать на читателя равноценное эмоциональное и эстетическое воздействие.

Специфика исходных текстов не влияет на количество и суть этапов в процессе перевода, а также конкретно на пред- и постпереводческий анализы. Однако на этапе воспроизведения художественный перевод ставит перед переводчиком множество специфических задач и сложностей, вызванных особенностями оригинальных текстов.

Выполнить задачи и преодолеть трудности в процессе перевода помогают переводческие трансформации - преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода. Как единого списка трансформаций, так и классификации, с которой согласились бы все исследователи, на данный момент не разработано, однако вариантов предложено множество, а потому переводчик может выбрать любой, подходящий ему.

Помимо этого, переводческие трансформации также являются одним из способов достижения адекватного перевода, что означает такой текст, который выполнял бы поставленную перед ним цель. Существует также представление о том, что качественный перевод должен быть эквивалентным, то есть соответствовать оригиналу на уровне языкового оформления. Однако степень этой эквивалентности допускается различная, так как этот показатель является вторичным по сравнению с адекватностью перевода.

Глава 2. Исследование стилистических особенностей и переводческих трансформаций при передаче пьесы Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец» на русский язык

2.1. Творчество Теннесси Уильямса в мировой литературе

Безусловно, писатель в течение всей своей жизни меняется и развивается, формируется как личность и параллельно с этим формируется как творец. Творческая биография Теннесси Уильямса довольно отчётливо делится на три этапа: начальный, до постановок, публикаций и успеха; «золотой» или, как его ещё называют, «классический», когда были написаны самые знаменитые и любимые публикой произведения; и завершающий, крайне неоднозначный, характеризующийся совсем иной творческой манерой, нежели то, чего ждали от драматурга. Индивидуальный стиль напрямую зависит от обстоятельств жизни автора, а также окружающей его исторической эпохи. Стоит подчеркнуть, что в случае с Теннесси Уильямсом это критически важно, так как, во-первых, многие персонажи и сюжеты взяты им из собственной жизни и собственного опыта, а во-вторых, фундаментом всех его пьес является современная ему Америка во всём многообразии её городов, жителей и социальных проблем. Поэтому необходимым видится изучить основные этапы жизни драматурга, а также их взаимосвязь с ключевыми деталями его творческого метода.

В целом первый этап жизни Уильямса можно характеризовать как «*amateurish productivity*» и «*apprenticeship, which lasted at least a decade*» [54, с. 3]. А. Хэйл в статье «*Early Williams: the making of a playwright*» [54, с. 13] пишет, что за этот период Уильямс создал по меньшей мере тридцать пять пьес, двадцать пять рассказов и сорок страниц стихов.

Томас Ланир Уильямс III, что является настоящим именем Теннесси Уильямса, родился 26 марта 1911 года в США, город Колумбус, штат Миссисипи. Для дальнейшего анализа важно отметить, что это американский юг, а так называемый «миф о Старом Юге» на протяжении всей жизни будет

иметь для Уильямса «особое значение» [36, с. 13]. К слову, мать драматурга представляла собой классический образ «южной красавицы», то есть была аристократкой, но крайне нервной, истеричной женщиной, склонной к снобизму. Отголоски характера матери можно увидеть в некоторых персонажах Теннесси Уильямса, например Бланш Дюбуа из «Трамвай «Желание»» или Аманда Уингфилд из «Стеклянного зверинца». Отец, строгий, придирчивый, жёсткий, страдающий алкоголизмом, не поощряющий характер и изнеженность сына, нашёл отражение не только в конкретных персонажах, но и во всём творческом мировоззрении драматурга. Для анализа «Стеклянного зверинца» особенно важно упомянуть Роуз - старшую сестру Уильямса, которой в раннем возрасте диагностировали шизофрению. Поворотным моментом в жизни Теннесси Уильямса стало ухудшение её здоровья и сделанная в 1943 году лоботомия, оказавшая на Роуз губительное воздействие, из-за которого она провела в специальных учреждениях всю оставшуюся жизнь.

Трагической судьбой сестры, собственными поступками драматурга, матерью-южанкой и социальными проблемами простых американцев была вдохновлена пьеса-воспоминание «Стеклянный зверинец». Зимой 1944-1945 гг. она увидела свет и стала первым крупным успехом Уильямса. В предисловии к ней были сформулированы, а в тексте и на сцене оказались впервые воплощены принципы нового пластического театра, подробнее о которых будет сказано в дальнейшем.

«Стеклянный зверинец» начинает период творчества Уильямса, который А.Ю. Курмелёв называл «классическим» [24]. Он пришёлся на 40-50-ые гг. XX века и считается самым плодотворным и удачным у Теннесси Уильямса.

Ещё больший успех и настоящую славу принесла Уильямсу вторая его пьеса. «Трамвай «Желание»» увидел свет в 1947, а в следующем принёс автору Пулитцеровскую премию. Вскоре были написаны другие знаменитые пьесы: «Татуированная роза» (1951), «Лето и дым» (1952), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), которая принесла ему вторую Пулитцеровскую

премию, «Внезапно прошлым летом» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1961).

Затем наступает третий период творчества, «каменный век» Теннесси Уильямса, пришедшийся на 60-70 гг. Считается, что эти годы характеризуются чередой творческих неудач, вызванных пагубными зависимостями, личным горем и страхом сойти с ума, подобно сестре. Однако А.Ю. Курмелёв видит в позднем периоде развитие взглядов Уильямса, поиски новых средств самовыражения, «органичную часть его художественного мира и ... закономерный этап эволюции творчества драматурга в целом» [24, с. 7].

Довольно резкое разделение творчества Теннесси Уильямса на три этапа не отменяет того факта, что оно достаточно однородно. Течение времени позволяет драматургу находить всё новые и новые формы и средства выражения его идей: это и пластический театр, применяемый с «классического» периода, а также черты «театра жестокости» Антонена Арто и театра абсурда в поздний период [24, с. 7]. Однако в каждом произведении присутствуют те же идеи и мотивы. Они не остаются неизменными, но закономерно развиваются вместе с автором, его новыми художественными возможностями и окружающей его эпохой.

У Теннесси Уильямса были непростые отношения с действительностью, в которой он жил. С одной стороны, он описывал её жестокой, беспощадной, страшной; одними из основных мотивов в его творчестве являются во-первых, противостояние личности и общества, эпохи, реальности (он сам писал, что хотел изобразить «разрушительное влияние общества на чувствительную нонконформистскую личность» [52, с. 252]), во-вторых - бегство от реальности. С другой стороны, нельзя сказать, что сам Уильямс использовал творчество как способ побега от действительности - напротив, современная ему реальность в его пьесах скрупулёзно воссоздана. Место и время действия всегда предельно конкретно – это современная Америка, в которой маленькие люди попадают в «ловушку обстоятельств». Уильямс доподлинно воссоздает атмосферу времени, колорит описываемого

уголка США, будь то бедные, тесные кварталы Сент-Луиса 30-ых или патриархально-изысканный, но расистский американский Юг, внутренний мир самых разных жителей страны начиная с «хозяев жизни» и представителей богемы, заканчивая обитателями самого дна. Не обходит вниманием и актуальные социальные проблемы – судьбы людей во времена Великой депрессии, Гражданской войны в Испании, тяготы жизни иммигрантов и так далее. Всё это делает невозможным несогласие с Э.М. Джексоном: «его драма имеет прямое отношение к животрепещущим вопросам нашего времени» [50, с. 14]. Можно было бы сделать вывод, что Уильямс пользуется реалистическим методом, что драматургия его социальна и даже исторична. Однако, как пишет В.Б. Шамина, «парадокс заключается в том, что, хотя живая, социально-историческая действительность составляет мощный реалистический пласт его драматургии, подлинный историзм в его творчестве отсутствует» [45, с. 196].

Далее она поясняет, что с первых же своих произведений он, описывая конкретные явления действительности, в то же время превращает их в поэтические образы, выходящие далеко за рамки актуального. Так, например, реальные предметы обстановки становятся символами враждебного человеку окружения: зловещие нагромождения решётчатых лестниц в бедных кварталах Сент-Луиса («Стеклянный зверинец») или слишком чистый халат сиделки, забирающей Бланш в сумасшедший дом («Трамвай «Желание»»). Так социально-конкретное превращается в обобщённый и любому понятный образ враждебности мира. Подобным образом, по утверждению В.Б. Шаминой, Теннесси Уильямс стремится «дать символическое воплощение бытия человека в современном мире» [45, с. 196].

Противостояние личности и враждебного мира является далеко не единственным мотивом, пронизывающим всё творчество драматурга. Среди его излюбленных лейтмотивов можно также выделить, например, воссоздание в первую очередь не внешних обстоятельств жизни, а внутреннего мира героев, в том числе через символы или средства

пластического театра. Жизнь Теннесси Уильямса пришлась на беспокойное время в мировой истории: тревожные тридцатые, Вторая мировая война, холодная война. Однако судьба человека волновала его значительно больше, чем судьбы человечества. В этом, как и во многом другом, чувствуется наследие эпохи романтизма. Д.С. Лапенков считал это «определяющей чертой [его] творческого метода» и объяснял, что таким образом Уильямс «стремился показать общее через частное, передать состояние современного ему общества через раскрытие внутреннего мира своих персонажей» [25, с. 9].

Другой ключевой чертой творчества драматурга является эскапизм, бегство в мир иллюзий. Таким образом герои или прячутся от той самой жестокой реальности, которой вынуждены противостоять, или находят в бегстве утешение, используют его для самообмана. К. Бигсби пишет, что «the imagination is a principal resource, while «the actual world» is the origin of threat and a destructive banality» [54, с. 32]. Однако стоит отметить, что «в мире Уильямса фантазия становится источником и большой силы, и большой слабости» [25, с. 10]

«Одной из центральных категорий в уильямсовской картине мира» [3, с. 64], по мнению Ю.П. Андрушко, является «время как главный враг рода человеческого» [61, с. 239]. Одним из самых ярких проявлений этого мотива, безусловно, стал «Стеклянный зверинец» - пьеса-воспоминание. Все персонажи живут прошлым, а также всё, что видит перед собой читатель или зритель - воспоминания рассказчика. Также А.А. Пронина отмечает, что весь сюжет пьесы-воспоминания - напряжённое ожидание будущего, «ожидание прихода Спасителя» [36, с. 12], которое не приносит ничего, кроме разочарования и боли.

В 1973 году в одном из интервью Теннесси Уильямса спросили о смерти как основной теме его творчества. Однако он ответил: «я бы не сказал, что тема смерти - основная моя тема. Одиночество - да». В самом деле, найти произведение, в котором он обошёл бы эту тему стороной, довольно сложно.

Основной чертой своего современника Уильямс считал отстранённость человека от противоречивого, беспокойного мира, «alienation of self from a society filled with contradictions» [51, с. 492]. Он акцентировал эту разрозненность с помощью барьеров: стен, штор и так далее. Иногда они стоял между людьми, как в «Стеклянном зверинце», иногда показательно убирал их, создавая атмосферу незащищённости, как в «Трамвае «Желание»». По мнению Н.В. Крыловой «All his plays call for a deep human bond between people, for ... the ability to feel tenderness toward another human being, the ability to love» [51, с. 493], но редкий персонаж драматурга спасается от одиночества.

Не столько мотивом, сколько центральной метафорой многих произведений Уильямса К. Бигсби считает театр. Это выражается в той части его героев, которая ведёт себя наигранно, будто они не живут, а играют роль (Аманда Уингфилд, Бланш Дюбуа), другая часть на самом деле является актёрами (пьеса «Крик, или Игра для двоих», 1973), а ещё часть - вымышленными персонажами, играющими свои роли («Кэмино Риэл», 1953). К. Бигсби [54, с. 41] предполагает, что причинами столь частого использования данной метафоры являются, во-первых, юг США как место действия, потому что он «self-dramatizing» и «performs its history as myth»), а во-вторых, отношение к реальности как к чему-то «so relentless and unforgiving that it has to be transformed, restaged».

Не лишним будет заметить, что в пьесе «Стеклянный зверинец» все перечисленные мотивы были в той или иной мере раскрыты.

По мнению В.Б. Шаминой [45, с. 195], в творчестве Теннесси Уильямса присутствует осязаемое романтическое наследие, которое проявляется и в форме, и в содержании, и в тематике, конфликтах, образной системе и общего мироощущения. Однако творческий метод драматурга не исчерпывается романтизмом, а включает в себя и другие философские течения, и собственное мироощущение, что позволяет художнику в том числе создавать на стыке этих взглядов самобытные художественные формы.

«Стеклянный зверинец» относится к такому роду литературы, как драма. Большой энциклопедический словарь определяет драму как «род литературный, принадлежащий одновременно двум искусствам: театру и литературе» [56, с. 367]. Можно выделить следующие особенности драмы: сюжетность; конфликтность действия; деление на эпизоды и сцены; практически отсутствие речи автора, непрерывная речь персонажей; конфликты выражаются через речь героев, их поведение и поступки; ориентированность на мимику, жесты, движения и звучание речи; необходимость учитывать возможности театральной техники, времени и пространства.

Каждый драматург, в целом оставаясь в рамках вышеприведённого общепринятого понимания драмы, привносит в пьесы что-то уникальное, порой нарушая устоявшиеся правила в целях большей выразительности. В том числе Теннесси Уильямс.

Редкое исследование, посвящённое его творчеству, обходит вниманием термин «новый пластический театр». В.В. Котлярова описывает эту черту как «сплав драмы и поэзии в сочетании с виртуозным использованием на сценических подмостках специфики разных искусств - живописи, музыки, скульптуры, танца, пантомимы, кинематографа» [21, с. 91]. Из данного описания следует, что Уильямс не просто «учитывает возможности» театральной техники, но и активно ищет новые способы их применения, которые бы стали аудиовизуальным воплощением его поэтического мировосприятия. Сам драматург утверждал [61, с. 117-118], что «драматургия всех муз» позволяет ему «доказать, что фотографическое сходство не играет важной роли в искусстве, что правда, жизнь... представляют собой единое целое, и поэтическое воображение может показать эту реальность или уловить её существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей».

«Стеклянный зверинец» стал первым произведением, где принципы пластического театра были озвучены и применены на практике. В пьесе

нашлось место и музыке («если поэтичности и высокой одухотворенности Бланш сопутствует нежная мелодия блюза, то ее антипод – «животное», «неандерталец» Стенли Ковальский появляется на сцене под примитивные визгливые звуки польки-варшавянки» [22, 103]), и танцу («He moves her about the room in a clumsy waltz»), и освещению («A shaft of very clear light is thrown on her face against the faded tapestry of the curtains» [62]), и элементам кинематографа в виде экрана, расставляющего акценты и передающего неозвученные мысли героев.

Ошибкой было бы считать, что творческий метод Уильямса подразумевает лишь использование театральной техники для принесения иных видов искусства. Его произведения также интересны с точки зрения литературы как синтез драмы и других литературных родов. И драматическая поэзия, и поэтический театр как термины предполагают слияние в одном произведении двух литературных родов: драмы и лирики.

Касательно драмы, выше было приведено определение, согласно которому драма сама по себе уже является синтезом, сочетанием литературы и сценической постановки. Б.О. Костелянец в работе «Мир поэзии драматической» [20, с. 4] разделяет понятия «драматической поэзии» и «ремесленной пьесы». В последней, по его утверждению, «отсутствует душа автора с его эмоциями и чувствами, с его обостренно-драматургическим видением мира. Это видение предполагает не воспроизведение жизни, а образное постижение ее сущностных противоречий и конфликтов». Исходя из этого, исследователь требует от серьезной драматургии, чтобы на сцене действительность была «преображена поэзией». Изучая произведения Теннесси Уильямса, А.А. Пронина замечает в них черты того, что сама она называет «поэтическим театром» [36].

Что касается поэзии и лирики, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» даёт следующей определение: «лирика (греч. lyrikos, от lyra - струнный музыкальный инструмент) - литературный род, выражающий мысли, чувства и переживания субъекта, провоцирующий у читателя

(слушателя) иллюзию сопереживания и тяготеющий к стиховой форме» [58, с. 245]. В.Е. Хализев добавляет, что в лирике также присутствуют «эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления» [57, с. 133]. Все перечисленные особенности лирики, а также некоторые другие (например, активное использование стилистических приёмов, символизм, общую экспрессивность речи) нельзя не заметить и в пьесах Теннесси Уильямса.

Подводя итог всему вышесказанному, творчество Теннесси Уильямса можно охарактеризовать таким образом. Во-первых, оно отчётливо делится на 3 периода, которые отличаются друг от друга по некоторым чертам творческого метода и по оценке публики, но объединяются идейно-тематически, представляют собой естественное развитие мировоззрения драматурга. Во-вторых, Уильямс оказывает большое внимание современной ему Америке и актуальным социальным проблемам. Однако произведения его не устаревают со временем, так как автор в современном видит не только конкретное, но и общечеловеческое, вечное, показывает реальность через призму поэзии. В-третьих, в качестве ключевых мотивов, проходящих через всё творчество Уильямса, можно отметить конфликт личности с обществом или миром, уход от реальности в мир иллюзий, время как главный враг человечества, одиночество и разобщённость людей, театр как аллегория на жизнь и обман. В-четвёртых, пьесы Теннесси Уильямса представляют собой смесь пластического театра, то есть максимального использования сценических возможностей, и поэтического театра, то есть лиричности происходящего, повышенного внимания к внутреннему миру и внутренним переживаниям героев, а также театра абсурда и театра жестокости в более поздних произведениях, что придало им совершенно новое звучание и подарило драматургу больше возможностей для раскрытия его идей.

2.2. Исследование стилистических приёмов в пьесе «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец»

Практическое исследование данной выпускной квалификационной работы проводится на материале оригинальной пьесы Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie» (119 страниц, 53 245 печатных знака) [62] и ее перевода на русский язык «Стеклянный зверинец» (127 страниц, 64 176 печатный знак) [61], который выполнил Г. Злобин.

Одна из особенностей драмы как рода литературы заключается в создании иллюзии настоящего времени, иллюзии того, что зритель стал свидетелем событий, разворачивающихся прямо у него на глазах. «Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя» - пишет об этом Хализев В.Е. [57, с. 88]. Тем удивительнее жанр «Стеклянного зверинца» - пьеса-воспоминание. Таким образом, произведение помимо того, что акцентирует внимание на том, что большая часть пьесы происходила когда-то в прошлом, ещё и вводит необычный для драмы элемент повествователя - Тома Уингфилда, чьи воспоминания мы и наблюдаем. За ним мы наблюдаем одновременно на двух временных линиях: в прошлом, как действующее лицо, и в настоящем, повествуя о своих воспоминаниях. Между двумя моментами времени для Тома прошло много времени, он изменился как человек, и разницу можно ощутить в том числе на уровне стиля речи.

Двойственность героя проявляется не только в изображении его в двух точках времени, но и в его характере: с одной стороны, Том поэт, с другой - острый на язык и недовольный жизнью. Подобная двойственность сохраняется за персонажем и в прошлом, и в настоящем, однако со временем меняется пропорция: если в воспоминаниях злость и недовольство преобладали над поэтичностью, то со временем соотношение стало противоположным.

Одним из основных свойств реплик Тома является сарказм: «Her not speaking – is that such a tragedy?» [62, с. 47]. Ярче всего проявилось данное свойство во время ссоры с матерью в сцене 3. Здесь же, несмотря на то, что в целом в пьесе фигурирует лексика общеупотребительная и литературная, персонаж использует оскорбление: «ugly – babbling old – witch» [62, с. 25].

Также самыми частыми стилистическими приёмами в речи злещащегося Тома становятся лексические повторы («I'm going to opium dens! Yes, opium dens, dens of vice and criminals' hang-outs, Mother» [62, с. 24]) и антитезы («a simple, honest warehouse worker by day, by night a dynamic tsar of the underworld» [62, с. 24]). Так как злится молодой Том исключительно в ссорах с матерью, интересно отметить, что реплики двух героев становятся очень схожи. К примеру:

Amanda: Most young men find adventure in their careers.

Tom: Then most young men are not employed in a warehouse.

Amanda: The world is full of young men employed in warehouses and offices and factories.

Tom: Do all of them find adventure in their careers? [62, с. 54]

В данном примере, а также в других подобных диалогах, можно наблюдать упомянутые уже сарказм, антитезы, лексические повторы и сходство синтаксических конструкций вплоть до параллелизма.

По прошествии лет Том не отказался от сарказма, но стал использовать его по отношению к социальным проблемам: «the huge middle class of America was matriculating in a school for the blind. Their eyes had failed them or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy» [62, с. 14]. Приведённая саркастичная развёрнутая метафора создаёт образ не едкого и несдержанного юноши, а поэта, возмущённого реальностью.

К слову о метафорах - именно они являются превалирующим средством выразительности, когда Том проявляет себя как поэта: «I spin away fortunes on the roulette table» [62, с. 24], «bits of a shattered rainbow» [62, с. 132], «time is

the longest distance between places» [62, с. 14], а также развёрнутые метафоры, например «He is the long-delayed but always expected something that we live for» [62, с. 15]. В целом в моменты душевного спокойствия, а не ссор, речь поэта наполнена множеством стилистических приёмов. Помимо упомянутых уже присутствуют также и анафоры («Perhaps it was a familiar bit of music. Perhaps it was only a piece of transparent glass. Perhaps I am walking along a street...» [62, с. 132]), бессоюзия («I reach for a cigarette, I cross the street, I run into the movies or a bar, I buy a drink, I speak to the nearest stranger» [62, с. 132]), гиперболы («Who pays rent on it, who makes a slave of himself» [62, с. 36]), сравнения («The cities swept about me like dead leaves» [62, с. 131]).

Если Том поэт, то Аманда Уингфилд - актриса. Автор зачастую указывает на это ремарками как через поведение героини, так и через эпитеты: «leans against the shut door and stares at Laura with a martyred look» [62, с. 26]. А также прямым текстом: «She lets the hat and gloves fall on the floor – a bit of acting» [62, с. 28], или через слово «imitation» [62, с. 45], которое за короткое описание одежды Аманды повторяется дважды. Героиня постоянно притворяется, что прошлое никуда от неё не ушло, и тем самым пытается его себе вернуть. Она часто вспоминает мужа, а также свою жизнь на юге страны. Эпитеты и метафоры в ремарках указывают на то, как она счастлива в эти минуты: «airily» [62, с. 20], «feverishly» [62, с. 102], «her eyes lift, her face glows, her voice becomes rich and elegiac» [62, с. 27]. Помимо этого, Аманда вспоминает свою молодость, и тут драматург делает ставит особенно сильное ударение на эпитеты «girlish» [62, с. 21] и «childish» [62, с. 22].

Тяга Аманды к актёрству выражается через её связь с прошлым, но и через стиль речи - яркий и выразительный, со множеством лексических повторов («brilliant, brilliant» [62, с. 27], «Well, Well? Well, well! That's - lovely!» [62, с. 104]), а также синтаксических средств: восклицаний («I understood the art of conversation!» [62, с. 21]), градаций («There must be a flood, there must have been a tornado!» [62, с. 28]), а также упоминавшихся в

контексте её ссор с сыном параллелизмов и анафор. помимо этого, часто в её репликах фигурируют умолчания - словно бы Аманда не может подобрать нужное слово или сама себя перебивает: «And you – when I see you taking after his ways! Staying out late – and – well, you had been drinking the night you were in that – terrifying condition!» [62, с. 96]. Лексические средства выразительности в её речи представлены сравнениями («Oh, I can see the handwriting on the wall as plain as I see the nose in front of my face!» [62, с. 69]), антитезами («Sticks and stones can break our bones, but the expression on Mr. Garfinkel's face won't harm us!» [62, с. 77]) и гиперболами («You're a Christian martyr, yes, that's what you are, a Christian martyr!» [62, с. 45]), изредка также метафорами («mousetrap of a room» [62, с. 88], «little birdlike women without any nest» [62, с. 98]).

Главная характеристика Лауры - хрупкость. Она выражается через постоянно присутствующий образ стекла, подчёркивается самим названием пьесы, характером и поведением Лауры, оценкой со стороны других героев, и даже декорациями. В описании персонажей в начале пьесы используется прямое сравнение: «like a piece of her own glass collection, too exquisitely fragile to move from the shelf» [62, с. 12]. Ближе к концу пьесы автор решает показать преображённую внешность, но детально описать портрет не может, так как «Стеклянный зверинец» предназначен для показа на сцене, и разные актрисы будут играть роль Лауры. Поэтому он эпитетами и метафорами, сравнениями и словами, семантически связанными с образом стекла, создаёт художественный образ: «A fragile, unearthly prettiness has come out in Laura: she is like a piece of translucent glass touched by light, given a momentary radiance, not actual, not lasting» [62, с. 74].

Хрупкость Лауры - это выражение её застенчивости и робости. Именно поэтому, хоть Лаура и является ключевым персонажем пьесы, о её стиле речи можно сказать немного - у неё меньше реплик, чем у других героев, и они значительно короче, зачастую состоят из одного-двух простых, нераспространённых предложений: «What shall I wish for, Mother?» [62, с. 70],

«Yes. But let her tell it» [62, с. 19], «Mother's afraid I'm going to be an old maid» [62, с. 29], «Go on, I trust you with him» [62, с. 119]. Также героине совершенно несвойственны восклицательные предложения, а стилистические приёмы используются крайне редко. Только в сцене 7, когда Лаура сильно меняется во время разговора с Джимом, Уильямс показывает нам эту перемену через реплики Лауры, в них появились восклицания, повторы («Yes, yes – beautifully – beautifully!» [62, с. 121]), они в целом стали состоять из большего количества более распространённых предложений: «I don't do anything – much. Oh, please don't think I sit around doing nothing! My glass collection takes up a good deal of time. Glass is something you have to take good care of» [62, с. 124].

Однако значительно больше можно сказать о Лауре благодаря ремаркам автора. Её действия описываются эпитетами «gently» [62, с. 122], «faint, apologetic smile» [62, с. 52], «innocently» [62, с. 33], а движения показаны или как медленные, почти отсутствующие («moves slowly» [62, с. 88], «turns slowly» [62, с. 88], «stares at it without moving» [62, с. 105]), или как неловкие, неуклюжие («nervous, jerky movement [...] rushes awkwardly» [62, с. 51], «moves unsteadily» [62, с. 78], «clumsy waltz» [62, с. 117]), или как зажатые («sits stiffly on the edge of the sofa, knotting her fingers together» [62, с. 127]). Также и в упомянутой уже сцене 7, где мы видим преображение Лауры, в ремарке автора фигурирует метафора: «Laura's shyness is dissolving in his warmth» [62, с. 110].

Роль ремарок в создании образов персонажей была отмечена выше. Помимо этого они используются для описания места действия (квартиры семьи Уингфилдов в сценах 1 и 6, аллеи возле дома и погоды на улице), а также для рекомендаций Теннесси Уильямса касательно декораций и освещения на сцене. Наиболее интересной особенностью авторской речи в «Стеклянном зверинце» является то, что она отличается образностью и художественной экспрессивностью. Отмечалось выше, что в ремарках встречаются эпитеты («fragile, unearthly prettiness» [62, с. 74], «voice becomes

rich and elegiac» [62, с. 27], «sweet suffering stare» [62, с. 43]) и сравнения («she is like a piece of translucent glass touched by light» [62, с. 74]), помимо них можно встретить антитезы («It omits some details; others are exaggerated» [62, с. 15]), градации и лексические повторы («He is gallantly smiling, ineluctably smiling» [62, с. 87]; слово «transparent» [62, с. 13] в описании дома Уингфилдов). Особенно часто фигурируют метафоры («the legend of her youth is nearly revived» [62, с. 68], «shyness is dissolving in his warmth» [62, с. 110]) и олицетворения («wind blows [...] with a faint, sorrowful sighing» [62, с. 73], «deep-voiced bell» [62, с. 52]). Касательно последнего пункта хотелось бы отметить ремарку «'The Glass Menagerie' steals in as the scene dims out» [62, с. 78]. Данная фраза носит скорее утилитарный характер, обращена к работникам сцены, не создаёт образ персонажа или места действия. Однако присутствие в авторской речи её и других стилистических приёмов добавляют тексту пьесы художественной выразительности.

Также стоит упомянуть, что с помощью ремарок Уильямс создаёт немые сцены. Котлярова В.В. предполагает [22, с. 101], что таким образом драматург хотел привнести в пьесу искусства пантомимы и танца. Если рассматривать их с точки зрения средств выразительности, то помимо того, что было уже отмечено в иных ремарках, немые сцены используют бессоюзие («He starts to rise. Sinks back down again, scratches his head, clears his throat again» [62, с. 64]), парцелляции («Laura touches her throat and clears it – turns the unicorn in her hands. Even softer» [62, с. 113]) и параллелизмы («She clears her throat. Tom clears his» [62, с. 64]).

Делая вывод касательно стилистических приёмов, обнаруженных в пьесе «Стеклянный зверинец», можно отметить что, во-первых, к наиболее частым стилистическим приемам относятся эпитеты, метафоры и сарказм, а во-вторых, у каждого героя свой набор средств выразительности, характерных лично для него. Речь Тома Уингфилда характеризуется в первую очередь метафоричностью и саркастичностью. В сценах ссор она тяготеет к параллелизмам, повторам и антитезам, а в сценах лиричных или

меланхоличных - ко множеству разнообразных стилистических приёмов, причём как лексических, так и синтаксических. Также стиль речи меняется в зависимости от возраста героя: сарказм со временем уступает место поэтичности. Манеру речи Аманды можно характеризовать как подчёркнуто эмоциональную, яркую, выразительную, даже вычурную посредством большого количества восклицаний, градаций, параллелизмов, анафор и умолчаний, а также повторов, гипербол, сравнений, антитез и метафор. Такой стиль скорее напускной, чем естественный, и объясняется связью Аманды с мотивами времени и эскапизма. Реплики Лауры короткие, скромные, практически без средств выразительности по причине её застенчивости, однако становится более эмоциональной в сцене с Джимом. Также многое можно сказать о ней по данным в ремарках автора эпитетам и метафорам, а также по создаваемому образу стеклянности, хрупкости героини. Ремарки автора выполняют далеко не только практические цели передать информацию работникам сцены и обозначить действия героев, но также способствуют созданию образов героев и места действия и в целом делают текст более выразительным и поэтичным за счёт использования метафор и олицетворений, эпитетов, сравнений, антитез, градаций, повторов, а также бессоюзия, парцелляции и параллелизмов.

2.3. Анализ способов перевода, применяемых при переводе пьесы «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец»

Выбранные автором языковые средства являются неотъемлемой частью художественного произведения и авторского стиля. Потеря при переводе важных элементов лексики способна привести по меньшей мере к искажению стиля, а по большей мере к неточной передаче содержания произведения, так как языковые средства выбраны писателем для выражения его замысла.

В первую очередь считаем необходимым рассмотреть вопрос воспроизведения в тексте перевода средств выразительности,

использованных Теннесси Уильямсом в оригинале. Следует помнить, что передача содержания произведения не равнозначна точному воссозданию средств выразительности. Следовательно, переводчик может использовать иной стилистический приём, если считает данное решение более подходящим для передачи смысла оригинала. Таким образом, разница в стилистических приёмах оригинала и текста перевода допустима. Учитывая данное примечание, перейдём к анализу того, как поступал Георгий Злобин, переводя пьесу «Стеклянный зверинец».

Наиболее близко к оригиналу переводятся ремарки автора, относящиеся к жестам, мимике и голосу героев в процессе разговора. Зачастую они представляют собой короткие описания объёмом в одно, реже два-три слова. Самым часто используемым стилистическим приёмом в данном виде ремарок являются эпитеты, и тот же приём используется в тексте перевода. Например: «innocently» [62, с. 33] - «наивно» [61, с. 152]; «faint, apologetic smile» [62, с. 52] - «слабая извиняющаяся улыбка» [61, с. 171]; «troubled look» [62, с. 114] - «тревожно вглядываясь» [61, с. 234]. Встречаются примеры, когда переводчик для одного эпитета в оригинале использует два эпитета на русском языке, чтобы точнее передать смысл: «martyred look» [62, с. 26] - «кроткий страдальческий вид» [61, с. 145].

Умолчания, свойственные в основном Аманде, в основной массе случаев сохраняется. Отличается только графическое изображение данного средства выразительности: в английском языке оборванность речи обозначается знаками тире, в то время как в русском - многоточиями. Например, в оригинале мы читаем «Happy and – feel I’ve – so much to be thankful for but – Promise me one thing, Son!» [62, с. 85], а в русском переводе - «Да, и я горжусь ими... и счастлива.. и должна быть век благодарна всевышнему... только... Обещай мне, сын мой!» [61, с. 204].

Другим стилистическим приёмом, который сохраняется близко к подлиннику, является сарказм, столь важный для создания образов Аманды и Тома Уингфилдов. Например: «Do all of them find adventure in their careers?»

[62, с. 54] - «И все находят романтику в продвижении по службе?» [61, с. 173]. Тем не менее, встречаются также примеры, когда сарказм если не совсем утерян при переводе, то по меньшей мере смягчён: «Her not speaking – is that such a tragedy?» [62, с. 47] - «Невелика беда, если и помолчит» [61, с. 166].

Также зачастую Г. Злобин переводит метафоры метафорами, например «fell in love with long distances» [62, с. 14] переведено как «влюблялся в расстояния» [61, с. 133], а «little birdlike women without any nest» [62, с. 98] переведено как «Маленькие птички, женщины, не имеющие своего гнезда» [61, с. 219]. Однако некоторые изменения в метафоры всё же вносятся. Например, «mousetrap of a room» [62, с. 88] в оригинале Г. Злобин заменил на устоявшуюся в русском языке метафору «Отведут им какую-нибудь конуру» [61, с. 209]. Хотелось бы также отметить, что в случае с метафорой «to properly feather the nest and plume the bird» [62, с. 104] переводчик не только сохранил её, но и дополнил уменьшительно-ласкательными суффиксами: «выстелить гнездышко и украсить птенчика» [61, с. 225]. Подобные суффиксы усиливают сарказм, с которым были сказаны эти слова.

Сравнения, использованные Теннесси Уильямсом, переводятся на русский язык аналогичными сравнениями. В качестве примера можно привести цитату из описания Лауры перед началом пьесы, в котором драматург пишет, что «she is like a piece of her own glass collection» [62, с. 12], а Г. Злобин переводит данную фразу довольно близко к тексту: «она сама становится похожей на стеклянную фигурку в своей коллекции» [61, с. 131]. В то же время присутствуют также примеры, когда сравнение сохраняется, но несколько видоизменяется. В оригинале Том описывает внимание матери как «hawk-like» [62, с. 16], в переводе сравнение как стилистический приём сохраняется, однако к нему применяется генерализация: «как хищник» [61, с. 135].

По уже приведённым примерам можно заметить, что зачастую стилистические приёмы отчасти сохраняются, а отчасти каким-либо образом

меняются. Встречаются случаи, когда из двух и более средств выразительности, использованных во фразе оригинала, передать удаётся только одно. Например, в оригинальной фразе мы видим антитезу и параллелизм «He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion» [62, с. 14], однако в переводе Г. Злобин воссоздал лишь антитезу: «Он создает иллюзию, видимость правды. А у меня — правда, принаряженная иллюзией» [61, с. 133]. Также встречается другая ситуация, при которой стилистический приём сохраняется, но переносится на несколько другой объект. К примеру, в подлиннике градация, относящаяся ко взгляду Аманды («a look that is grim and hopeless and a little absurd» [62, с. 39]), в переводе сохраняется и в целом переводится близко к тексту, но относится ко всей фигуре персонажа: «мрачная, безнадежная, даже абсурдная фигура» [61, с. 158].

Помимо этого, можно найти случаи, когда одно средство выразительности в переводе становится другим. Чаше всего данный процесс можно увидеть на примере олицетворений в оригинале, которые в переводе становятся эпитетами: ««The Glass Menagerie» steals in as the scene dims out» [62, с. 78] - «Несмело возникает мелодия «Стеклянного зверинца»» [61, с. 198], а также «light steals up inside» [62, с. 79] - «зажигается слабый свет» [61, с. 199]. Несмотря на то, что стилистический приём изменился, переводчик верно передал ощущение постепенного появления мелодии в первом случае и света во втором.

Также нельзя обойти вниманием тот факт, что многие средства выразительности не были переданы в оригинале. Наиболее часто при переводе утрачиваются синтаксические средства выразительности. Например, анафора в английском тексте «Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve» [62, с. 14] не нашла отражение в тексте перевода: «Да-да, я-то кое-что знаю, и в рукаве у меня куча фокусов» [61, с. 133]; также и параллелизм в подлиннике «In Spain there was revolution. Here there was only shouting and confusion» [62, с. 14] был утрачен при переводе, также в

некоторой степени поблекла антитеза: «В Испании вспыхнула революция. А у нас были крики, смятение умов» [61, с. 133]. В реплике Тома «I've got no thing, no single thing!» [62, с. 56] при переводе на русский язык не сохранилось ни градации, ни повтора, ни восклицания: «У меня в жизни нет ничего...» [61, с. 176]. Такое переводческое решение может быть обусловлено разницей в системах русского и английского языков, а соответственно или невозможностью воспроизвести синтаксическую структуру оригинала, или тот факт, что аналогичная структура русского предложения может не передавать важные оттенки значения, настроения, которые передаёт подобная структура в английском языке.

Однако анализ перевода «Стеклянного зверинца» показал, что Г. Злобин систематически не воспроизводит некоторые стилистические приёмы. Наиболее ярко это проявилось в репликах Аманды Уингфилд. Анализ оригинального текста пьесы показал, и данный аспект был отражён в предыдущем параграфе, что одними из ключевых средств создания образа данной героини являются такие средства выразительности, как лексические повторы и восклицания. Однако в переводе они упускаются: например, восклицание в реплике «I understood the art of conversation!» [62, с. 21], но отсутствие его в переводе: «О, я знала искусство светского разговора» [61, с. 140]. Там, где в оригинале «Why? Why?» [62, с. 65] повторялось дважды, в переводе героиня спрашивает «Зачем?» [61, с. 185] только один раз. А также «Well, Well? Well, well!» [62, с. 104] становится «Ну и ну... Ничего себе...» [61, с. 225]. В данном примере видно отсутствие и повторов, и восклицания.

Как можно было заметить, стилистический приём может переводиться различными способами: подбором аналогичного стилистического приёма, частичным изменением оригинального стилистического приёма или подбором иного средства выразительности. Также в тексте перевода встречаются примеры, когда средство выразительности утрачивается при переводе по той или иной причине. Частотность каждого из перечисленных выше вариантов отражена статистическими данными данного исследования и

может быть представлена в виде приведенной ниже таблицы 1. В ней приведены как количественное, так и процентное содержание каждого способа перевода.

Таблица 1. Способы перевода стилистических приёмов

Способ перевода	Количество, ед.	Процентное содержание
Перевод аналогичным стилистическим приёмом	276	44%
Частичное изменение оригинального приёма	134	22%
Перевод другим стилистическим приёмом	139	22%
Отсутствие в переводе стилистического приёма	75	12%
Всего	624	100%

Таким образом, можно сделать вывод, что Г. Злобин примерно в половине случаев переводит то или иное средство выразительности, подбирая аналогичное средство в русском языке. Столь же часто он при переводе или каким-либо образом меняет оригинальное средство выразительности, или подбирает иной стилистический приём, сохраняя оригинальное содержание. В редких случаях переводчик при переводе не использует никакого средства выразительности.

Данная бакалаврская работа анализирует перевод, выполненный Г. Злобиным, не только с точки зрения перевода стилистических приёмов, но и с точки зрения трансформаций, применимых ко всему тексту. Исследование проводилось методом сплошной выборки с опорой на предложенную В.Н. Комиссаровым классификацию [17], которая была подробно рассмотрена в предыдущей главе. Помимо этого, были найдены и рассмотрены также примеры так называемых вспомогательных приёмов перевода, таких как

перестановка, добавление и опущение.

Самыми часто используемыми переводческими трансформациями оказались добавление, модуляция, а также опущение.

Добавление (93 ед.) уместно было бы использовать там, где разница в системах языков не позволяет по-русски построить фразу так же лаконично, как по-английски. Например, «The scene is memory and is therefore non-realistic» [62, с. 14] в переводе стала выглядеть как «Действие пьесы — воспоминания человека, и потому обстановка нереалистична» [61, с. 133]. Добавились слова «человека» и «обстановка». Таким образом, переводчик пожертвовал лаконичностью фразы, чтобы сделать фразу более понятной с точки зрения звучания на языке перевода. Сюда же можно отнести пару «That explains the fiddle in the wings» [62, с. 14] и «Вот почему за кулисами поет скрипка» [61, с. 133]. «Поёт скрипка» - устоявшееся выражение в русском языке, и переводчик принял решение, что использование его в переводе позволит фразе звучать более привычно и более приятно.

Также добавление может пояснять некоторую экстралингвистическую информацию, которая может быть неизвестной. Например, переводчик посчитал, что читатель может не знать о традиции молиться перед едой, поэтому при переводе реплики Аманды «We can't say grace until you come to the table!» [62, с. 41] он добавил, что герои не могут не просто помолиться, но и начать ужин: «Мы не можем без тебя прочесть молитву и начать есть» [61, с. 160].

Касательно ритмики текста, стиль Теннесси Уильямса нельзя назвать однородным или монотонным. В нём присутствуют как короткие, лаконичные фразы, так и длинные, сложные, несколько витиеватые. Однако специфика системы русского языка не всегда позволяет перевести фразу столь же лаконично или столько же длинно. В связи с этим для перевода некоторых предложений Г. Злобин вынужден был прибегать к добавлениям и, как будет видно в дальнейшем, к объединению предложений. В то же время для перевода других предложений, более сложных конструкции, которые при

переводе на русский язык вышли бы громоздкими, часто используется приём членения предложений (32 ед.). Одно длинное предложение в оригинале «It omits some details; others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart» [62, с. 15] в переводе становится двумя: «Ей нет дела до одних подробностей, зато другие проступают особенно выпукло. Всё зависит от того, какой эмоциональный отзвук вызывает событие или предмет, которого коснётся память; прошлое хранится в сердце» [61, с. 134].

Помимо этого можно найти примеры, когда данный приём используется и в более коротких фразах. К примеру, реплика из подлинника «I will think that over and see what I can make of it» [62, с. 76] в переводе становится «Я подумаю над этим афоризмом. Может быть, он мне пригодится» [61, с. 197]. Можно предположить, что таким образом переводчик хотел подчеркнуть, дополнительно выделить авторскую мысль.

Также в процессе анализа были обнаружены примеры, когда Г. Злобин использовал и членение, и объединение предложений в рамках одной-двух фраз. Например, оригинальная авторская ремарка «Something has happened to Amanda. It is written in her face as she climbs to the landing: a look that is grim and hopeless and a little absurd» [62, с. 57] в переводе была перестроена таким образом, что часть одного предложения становится частью другого: «С Амандой что-то стряслось — на лице у нее написано горе. Тяжело переступая, она поднимается на площадку — мрачная, безнадежная, даже абсурдная фигура» [61, с. 178].

Приём объединения предложений (20 ед.) также применяется довольно часто. Зачастую переводчик объединяет две конструкции в одну за счёт тире, например «Then left! Good-bye!» [62, с. 89], что в переводе стало «А потом — «пока!»» [61, с. 230]. Данный способ перевода позволяет сохранить в этом месте паузу, тем самым не нарушая мелодику текста и не оставляя вторую часть высказывания без логического ударения. Используется объединение предложений в том числе в более длинных фразах, например: «I know what

you're dreaming of. I'm not standing here blindfolded» [62, с. 94] - «Я знаю, о чем ты помышляешь, — не слепая» [61, с. 235].

Другой переводческой трансформацией, часто используемой в «Стеклянном зверинце», стал антонимический перевод (19 ед.). В качестве примера можно привести реплику Аманды «Oh, honey, it's something that you can't miss» [62, с. 51], которую Г. Злобин перевёл как «Дорогая, его непременно надо прочесть» [61, с. 171]. Данный вид переводческой трансформации также чаще всего связан с разницей в системах русского и английского языка, а также с тем, что звучит в том или ином языке более привычно и естественно. В качестве ещё одного примера можно привести утвердительную реплику Тома «But I am the opposite of a stage magician» [62, с. 14], которая в переводе стала отрицательной: «Но я не эстрадный фокусник, совсем наоборот» [61, с. 133]. Следует также заметить, что данный способ зачастую сопровождается заменой типа предложения. Например, побудительное в оригинале («Please don't stare at me, Mother» [62, с. 49]) стало вопросительным в переводе («Почему ты так на меня смотришь?» [61, с. 168])

Также часто применяемой переводческой трансформацией является модуляция (61 ед.). В оригинале можно увидеть реплику «Oh, I could tell you things to make you sleepless!» [62, с. 69]. В переводе бессонница была заменена на фразеологизм «глаз не сомкнёшь», что является заменой причины следствием: «О, я мог бы такого порассказать, что глаз не сомкнешь ночью» [61, с. 190]. В качестве ещё одного примера можно привести слова из ремарки в начале первой сцены «Memory takes a lot of poetic licence» [62, с. 15], которые Г. Злобин переводит как «Память своевольна, как поэзия» [61, с. 134]. Также помимо модуляции можно увидеть здесь ещё один пример, как использованная в оригинале метафора была заменена на сравнение.

Анализируя способы перевода средств выразительности, мы упоминали, что одна из деталей речевой характеристики Аманды Уингфилд, а именно её склонность к лексическим повторам, зачастую не находила

отражение в тексте перевода. Данный аспект является примером опущения (57 ед.). Переводчик использует его достаточно часто, в том числе в следующих примерах: «I've just been going out walking» [62, с. 73] в переводе сократилось до «Гуляла» [61, с. 194], а «Then she slowly lets herself in the door» [62, с. 82] было переведено как «Медленно входит» [61, с. 203].

Довольно часто в тексте перевода можно встретить такой способ перевода, как экспликация (6 ед.). Безусловно, такая трансформация обусловлена разницей в культурном багаже читателей оригинального текста и русскоязычного. Экспликация используется переводчиком, чтобы пояснить читателю те американские реалии, которые могут быть ему неизвестны. Например, «darkey» [62, с. 47], использованное в оригинале, было заменено на более понятное, поясняющее «чернокожей служанкой» [61, с. 166], а аббревиатура «DAR» [62, с. 69], которая ни разу не была расшифрована в подлиннике, в русском тексте фигурировала как «Дочери американской революции» или коротко «Дочери» [61, с. 189].

Грамматические замены (49 ед.) используются в тексте довольно широко. Зачастую сложно отделить их от других переводческих трансформаций, так как применяются они комплексно. Один из примеров грамматической замены части речи может служить фраза «the interior is therefore rather dim and poetic» [62, с. 70], в которой при переводе прилагательное было заменено на существительное «Оттого и интерьер видится в туманной поэтической дымке» [61, с. 191]. В качестве других примеров можно привести замену глагола в оригинальном тексте («he has been drinking» [62, с. 49]) на прилагательное в русском языке («он пьян» [61, с. 169]), или существительного в английском тексте («eyes like wood-smoke in autumn» [62, с. 29]) на прилагательное в переводе («глаза, точно подернутые дымком осенних костров» [61, с. 148]).

Сравнительно нечасто используется в тексте генерализация (11 ед.). В качестве одного из примеров её применения можно привести реплику, которая в оригинале звучит как «I'll bring in the blancmangé» [62, с. 128].

«Blancmangé» - это конкретное блюдо, неизвестное или малоизвестное в русскоязычной среде. Переводчик не стал использовать в переводе слово, которое почти наверняка будет незнакомо его читателям, и использовал генерализацию, чтобы реплика звучала как «Я принесу сладкое» [61, с. 249]. Данное решение позволило сохранить смысл, хотя и упустить иноязычную реалию. Также можно упомянуть ремарку «light steals up inside» [62, с. 79], которая представляет собой олицетворение в оригинале, однако в переводе за счёт генерализации и добавления становится эпитетом: «в квартире зажигается слабый свет» [61, с. 199]. В качестве ещё одного примера влияния генерализации на использование средств выразительности можно назвать перевод сравнения «hawk-like» [62, с. 16] аналогичным стилистическим приёмом, но с более обобщённым образом: «как хищник» [61, с. 135]. Можно предположить, что связана подобная замена с тем, что взгляд ястреба в русском языке ассоциируется с зоркостью, а Теннесси Уильямс хотел показать, что под взглядом Аманды Тому некомфортно и неприятно, потому переводчик и посчитал допустимым сравнить его с хищником и тем самым подчеркнуть ощущение небезопасности, дискомфорта.

Примерно в том же объёме, что и генерализация, применяется в переводе конкретизация (9 ед.). Если предыдущая рассмотренная трансформация порой приводила к тому, что в переводе терялся стилистический приём из оригинального текста, то конкретизация, напротив, могла добавить средство выразительности туда, где его не было. Так, например, вышло с репликой «In Spain there was revolution» [62, с. 14], которая была переведена с использованием конкретизирующей метафоры: «В Испании вспыхнула революция» [61, с. 133]. Помимо этого, исходную реплику «I carry a tommy-gun in a violin case!» [62, с. 57] конкретизация позволила сделать несколько более разговорной и выразительной: «таскаю томми в футляре от скрипки!» [61, с. 176].

К самым редким способам перевода, встреченным в тексте «Стеклянного зверинца», можно отнести дословный перевод (5 ед.), встречающийся только в очень коротких репликах, например «I try, Mother» [62, с. 78] - «Я стараюсь, мама» [61, с. 199], а также «What are you doing?» [62, с. 127] - «Что ты делаешь?» [61, с. 249]. Связано это, как представляется, и с большой разницей между языковыми системами, и с высокой долей художественной выразительности текста, зачастую требующей некоторой творческой вольности для верной передачи исходного содержания. Транскрипция (4 ед.) применяется довольно редко по причине того, что в тексте пьесы не так много имён и названий, требующих подобного рода перевода. В качестве примера можно привести «Blue Mountain» [62, с. 52] - «Блу-Маунтин» [61, с. 171], а также «Famous and Barr» [62, с. 84] - «Фэймус и Барр» [61, с. 105]. Самым редким приёмом в ходе анализа была признана компенсация, так как встречена она была лишь один раз, когда переводчику необходимо было передать игру слов. В исходном тексте реплика звучала как «I said pleurosis he thought that I said Blue Roses!» [62, с. 76], а в переводе Г. Злобин принял решение дать Лауре другую болезнь и опустить слово «blue» для большего созвучия: «Я сказала «невроз», а ему послышалось «роза»» [61, с. 197].

Помимо этого не следует обходить вниманием такие способы перевода, как перестановка (33 ед.) и калькирование (8 ед.). Перестановка используется для более приятного звучания предложения на русском языке, например «Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic» [62, с. 15] было переведено как «Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете — драма воспоминаний» [61, с. 134]. Калькирование используется довольно редко, в качестве примера можно привести «Heavenly Rest» [62, с. 45], переведённое как «Небесный покой» [61, с. 164].

Как можно было заметить, переводчик использует большое количество самых разных преобразований. Проведенное исследование показывает, что в переводе «Стеклянного зверинца» Теннесси Уильямса, выполненных Г.

Злобиным, представлен весь комплекс переводческих трансформаций. Частотность каждого способа перевода отражена статистическими данными, которые могут быть представлены в виде приведенной ниже таблицы 2.

Таблица 2. Применение переводческих трансформаций

Наименование трансформации	Количество, ед.	Процентное содержание
Добавление	93	23%
Модуляция	61	15%
Опущение	57	14%
Грамматическая замена	49	12%
Перестановка	33	8%
Членение предложения	32	8%
Объединение предложений	20	5%
Антонимический перевод	19	4%
Генерализация	11	2%
Конкретизация	9	2%
Калькирование	8	2%
Экспликация	6	2%
Дословный перевод	5	1%
Транскрипция	4	1%
Компенсация	1	1%
Всего	408	100%

Таким образом, анализ показал, что в процессе перевода был использован весь спектр переводческих трансформаций, но в различном объёме. Наиболее частотными являются добавление, модуляция, а также опущение. Наименее же частотными стали дословный перевод, транскрипция и компенсация.

Выводы по второй главе

Пьесе «The Glass Menagerie» / «Стеклянный зверинец» можно считать дебютом Теннесси Уильямса, первым произведением, принёсшим ему успех. Уже в «Стеклянном зверинце» проявились многие характерные черты его творчества. К темам, затронутым в данной пьесе и часто появляющимся в произведениях драматурга, относятся уход в мир иллюзий, время как главный враг человечества, одиночество и разобщённость людей, театр как аллегория на жизнь и обман. Самый же частый мотив в его творчестве - внутренний мир отдельной личности, зачастую показанный через конфликт с враждебным внешним миром. Через него же автор раскрывает социальные проблемы, актуальные для Америки XX века. Драматург использует приёмы пластического театра, поэтический, выразительный стиль и широкий спектр стилистических приёмов, при этом выбор языковых средств полностью зависит от конкретного героя, произносящего реплики, так как на этом базируется его художественный образ. К стилистическим приёмам, используемым чаще других, относятся эпитеты, метафоры и сарказм.

Перевод пьесы, выполненный Г. Злобиным, воссоздаёт стилистическое многообразие индивидуального авторского стиля на русском языке. В первую очередь это достигается за счёт разного подхода к переводу стилистических приёмов: зачастую переводчик подбирает аналогичное средство в русском языке, иногда некоторым образом меняет оригинальное средство или использует иной стилистический приём, и лишь изредка средство выразительности при переводе теряется. Во вторую очередь воспроизведение индивидуально-авторского стиля Теннесси Уильямса достигается за счёт переводческих трансформаций, полный спектр которых нашёл отражение в исследуемом тексте перевода. Чаще других применяются добавление, модуляция и опущение, реже других - дословный перевод, транскрипция, а также компенсация.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уникальный стиль каждого автора складывается из многих факторов, в том числе мыслей, тем и идей, которые он вкладывает в свои произведения, и языковых средств, которые он отбирает для выражения содержания. В художественном произведении каждое слово является важным, неотъемлемым элементом текста. Поэтому художественный перевод, имеющий своей целью передать суть оригинала и воссоздающий авторский замысел средствами другого языка, должен быть внимателен к каждой детали исходного текста.

Данное исследование проанализировало пьесу Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie», а также её перевод на русский язык, выполненный Г. Злобиным, под заголовком «Стеклянный зверинец».

Через всё творчество автора, в том числе в некоторой степени и через изучаемую пьесу, проходят темы конфликта личности и мира, эскапизм, время, одиночество и театр. Темы эти находят отражение и в содержании произведения, и в стилистических приёмах, применяемых автором для их выражения.

Касательно «Стеклянного зверинца» и использованных в нём средств выразительности, в первую очередь стоит отметить, что каждый персонаж говорит своим собственным стилем, который выражает его характер и создаёт полноценный образ героя. Так, речь Тома характеризуется в основном метафорами и сарказмом, речь Аманды - восклицаниями, повторами, умолчаниями, речь Лауры - краткостью и простотой, а в ремарках драматург чаще всего прибегает к использованию эпитетов.

Художественный перевод может считаться адекватным и эквивалентным, когда он справляется с такими задачами, как эмоциональное воздействие на читателя на одном уровне с исходным текстом, передача смысла произведения а также воссоздание стилистических особенностей оригинала. Всё перечисленное может быть обеспечено благодаря различным

способам перевода. В рамках данного исследования была проанализирована передача стилистических приёмов, а также использованные Г. Злобиным переводческие трансформации. Воспроизводя стилистические приёмы, переводчик зачастую подбирает соответствующий приём в русском языке, почти в половине случаев тем или иным образом частично меняет приём или использует другое средство выразительности, и только в меньшинстве случаев упускает языковую особенность. Касательно переводческих трансформаций, в тексте перевода можно найти полный их спектр. Самыми часто используемыми являются добавление, модуляция и опущение, самыми редко применяемыми стали дословный перевод, транскрипция и компенсация.

Обширный комплекс примененных способов перевода обеспечил адекватность и эквивалентность перевода и тем самым позволил в полной мере воссоздать все главные свойства оригинальной пьесы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдрахманова, Р.Дж. Художественный перевод (Лингвистические аспекты) : учебное пособие для студентов старших курсов переводческих отделений. - Бишкек : Изд-во КРСУ, 2014. – 86 с.
2. Алимова, М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Русистика, 2012, №2. - С. 47-52.
3. Андрушко, Ю.П. Рассказ Т. Уильямса «Лицо сестры в сиянии стекла» и пьеса «Стеклянный зверинец»: к вопросу о трансформации жанров // Вестник ЮУрГГПУ, 2016, №1. - С. 61-66.
4. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов / И.В. Арнольд ; под общ. ред. П.Е. Бухаркина. – Москва, 2016. – 384 с.
5. Бархударов, Л.С. Язык и перевод / Л.С. Бархударов ; под общ. ред. В.П. Торпаковой. – Москва, 1975. – 240 с.
6. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями [Текст] : в синодальном переводе. - Москва : Никея, 2016. - 1592 с.
7. Борисова, Е.Б. Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. - 42 с.
8. Васильева, А.Н. Художественная речь : Курс лекций по стилистике для филологов. [Для студентов-иностранцев] / А. Н. Васильева. - М. : Рус. яз., 1983. - 256 с.
9. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – Москва, 1959. – 656 с.
10. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение [Текст] : курс лекций / В. М. Жирмунский ; под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. - 2-е изд. - Москва : УРСС, 2004 (Тип. ООО Рохос). - 461 с.

- 11.Иванова, А.И. Проблема передачи идиостиля и идиолекта в художественном переводе / А.И. Иванова // Вестник Московского университета, 2010, № 3. – С. 99-107.
- 12.Казакова, Т.А. Художественный перевод : учебное пособие / Т.А. Казакова; под общ. ред. Г.А. Капитоновой. – Санкт-Петербург, 2002. – 112 с.
- 13.Каширина, Н.А. Предпереводческий анализ текста как фактор повышения качества письменных переводов // Известия ЮФУ. Технические науки, 2004, №1 - С. 258.
- 14.Кашкин, В. Б. Анализ текста в подготовке переводчика : Материалы XI Междунар. филол. конф., 14–19 марта 2011 г. : актуал. пробл.переводоведения / под ред. В. И. Шадрина. – СПб. : Филол. ф-т СПбГУ, 2011. – С. 49–57.
- 15.Кашкин, И.А. Для читателя-современника : статьи и исследования. — М.: Советский писатель, 1977. - 558 с.
- 16.Кирюхина, М.А. Художественный текст как единица художественной речи // Культурная жизнь Юга России, 2009, №2. - С. 128-130.
- 17.Комиссаров, В.Н. Лингвистика перевода. – М.: Междунар. отношения, 1980. – 168 с.
- 18.Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учебник / В.Н. Комиссаров; под общ. ред. Л.И. Кравцовой. – Москва, 1990. – 253 с.
- 19.Княжева, Е.А. Переводческий анализ текста и качество перевода // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2012, №1. - С. 170-174.
- 20.Костелянец, Б.О. Мир поэзии драматической / Л.: Советский писатель, 1992. - 486 с.
- 21.Котлярова, В.В. «Новый пластический театр» Теннесси Уильямса в контексте мировой художественной культуры // Мировая литература в контексте культуры, 2006, №1. - С. 90-98.

22. Котлярова, В.В. «Семья муз» в театре Теннесси Уильямса (к проблеме взаимодействия литературы и других видов искусства) // Мировая литература в контексте культуры, 2018, №7 (13). - С. 96-107.
23. Кулемина, К.В. Основные виды переводческих трансформаций // Вестник АГТУ, 2007, №5. - С. 143-146
24. Курмелев, А.Ю. Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Курмелев Антон Юрьевич; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т]. - Воронеж, 2012. - 23 с.
25. Лапенков, Д.С. Драматургия Теннесси Уильямса 30-х-80-х гг. : Вопросы поэтики : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Нижегород. гос. пед. ун-т. - Нижний Новгород, 2003. - 17 с.
26. Латышев, Л.К. Перевод: теория, практика и методика преподавания : учебное пособие / Л.К. Латышев, А.Л. Семенов. – Москва : Академия, 2003. – 192 с.
27. Латышев, Л.К. Технология перевода : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Перевод и переводоведение» / Л. К. Латышев. - 4-е изд., стер. - Москва : Академия, 2008. - 316 с.
28. Левицкая, Т.Р. Проблемы перевода / Т.Р. Левицкая, А.М. Фиттерман. – Москва: Международные отношения, 1976. – 208 с.
29. Лескин, Д.Ю. Епифания [Текст] : сборник статей / протоиерей Димитрий Лескин. - Тольятти : Ред.-изд. центр Православной классической гимназии, 2015. - 493 с.
30. Ложеницына, Л.А. Художественный текст как вторичная моделирующая система // Academic Review, 2007, №2 - С. 118-127.
31. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. - Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. - 702 с.
32. Миньяр–Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода / Р.К. Миньяр–Белоручев. – Москва, 1996. – 208 с.

- 33.Никитина, Т.Г. Задачи формирования навыков переводческого анализа текста и редактирования в профессиональной подготовке переводчиков // Концепт, 2018, №V2. - С. 55-61.
- 34.Папакина, Л.Н. Особенности художественного стиля в литературных текстах // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2015, №3-1. - С. 308-311.
- 35.Потебня, А.А. Эстетика и поэтика [Текст] : [Сборник] / А. А. Потебня ; сост., вступ. статья, примеч. И. В. Иваньо, А. И. Колодной. - Москва : Искусство, 1976. - 614 с.
- 36.Пронина, А.А. Поэтический театр Теннесси Уильямса : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). - Москва, 2004. - 23 с.
- 37.Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я.И. Рецкер; под общ. ред. В.Р. Колесниченко. – Москва, 2007. – 244 с.
- 38.Сдобников, В.В. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков / В.В. Сдобников, О.В. Петрова. – Москва: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 448 с.
- 39.Серов, Н.В. Теория и практика перевода: пособие / Н.В. Серов, А.Б. Шевнин. – Элиста: КГУ, 1979. – 125 с.
- 40.Солганик, Г.Я. Стилистика текста: учеб. пособие для студентов, преподавателей-филологов, аспирантов / Г.Я. Солганик. - М.: Флинта: Наука, 1997. - 253 с.
- 41.Тажибаева, С.М. Роль словесного образа в создании художественного мира произведения // Карагандинский Государственный Технический Университет, Тажибаева Сауле Мухажановна // Кронос, 2020, №4 (43). - С. 95-96.
- 42.Уильямс, Т. Вневременной мир драмы [Текст] / Т. Уильямс // Римская весна миссис Стоун. Рассказы. Эссе. – М.: «Художественная литература», 1978. – 251 с.

- 43.Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков : Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «Филология три», 2002. - 416 с.
- 44.Чернова, С.В. Художественный образ: к определению понятия // Вестник ВятГУ, 2014, №6. - С. 109-116.
- 45.Шамина, В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции / В. Б. Шамина ; Казанский гос. ун-т, Филологический фак. - Казань : Казанский гос. ун-т, 2007. - 296 с.
- 46.Шамова, Н.В. Разграничение понятий «эквивалентность» и «адекватность» в переводе // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2005, №2. - С. 171-180.
- 47.Швейцер, А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер; под общ. ред. В.Н. Ярцевой. – Москва, 1988. – 215 с.
- 48.Шевнин, А.Б. Эрратология и межъязыковая коммуникация / А. Б. Шевнин // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация.– Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004, № 2. – С. 36–44.
- 49.Щетинкин, В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский : учебное пособие / В.Е. Щетинкин; под общ. ред. Т.Н. Сухановой. – Москва, 1987. – 160 с.
- 50.Jackson, E.M. The Broken World of Tennessee Williams / E.M. Jackson - Madison, Milwaukee and London, 1966. - 179 с.
- 51.Krylova N.V. The relationship between the individual and society in the plays of Tennessee Williams // Российский гуманитарный журнал, 2013, №5. - С. 490-494.
- 52.Nelson, B. Tennessee Williams. His Life and Work / B. Nelson – London: Owen, 1961. - 262 с.
- 53.Palmisano, J.M. Contemporary authors, New Revision Series [Электронный ресурс] / J.M. Palmisano. - Режим доступа:

https://archive.org/details/isbn_9780787679057/page/n7/mode/2up. – Дата обращения: 01.05.2022.

54. The Cambridge companion to Tennessee Williams / edited by Matthew C. Roudane. - Cambridge University Press, 1997. - 308 p.
55. Vinay, J.-P. Comparative Stylistics of French and English [Электронный ресурс] / J.-P. Vinay, J. Darbelne. - Режим доступа: www.books.google.ru. – Дата обращения: 06.05.2022.

Словари и справочники

56. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. - Москва : Советская энциклопедия ; Санкт-Петербург : Фонд «Ленингр. галерея», 2002. - 1628 с.
57. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. ; под ред. Л.В. Чернец. - М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. - 556 с.
58. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб.
59. Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник / Отд. языкознания; Отв. редактор канд. филол. наук Раренко М.Б. – М., 2010. – 260 с.
60. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. - 2-е изд., стер. - М. : УРСС, 2004. - 569 с.

Источники иллюстративного материала

61. Уильямс, Т. Пьесы / Теннесси Уильямс; [Вступ. ст. В. Неделина]. - М. : Гудьял-Пресс, 1999. - 764 с.
62. Williams, T. A streetcar named Desire [Текст] ; The glass menagerie : plays / by Tennessee Williams. - Санкт-Петербург : Anthology ; Санкт-Петербург : Печатный двор им. А. М. Горького, 2010. - 285 с.