

**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 филологии

Фадеева Л.Ю.

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка Коротких Ангелина Денисовна

1. Тема: Лингвопереводческие особенности произведений Б. Шоу (на примере пьесы Пигмалион)
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы 04.06.2023
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, библиографический список.
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «01» февраля 2024 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 Филологии

_____ Фадеева Л.Ю.
(подпись) (И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения бакалаврской работы

Студентки Коротких Ангелины Денисовой

по теме Лингвопереводческие особенности произведений Б. Шоу (на
примере пьесы Пигмалион)

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.24	01.02.24	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его	10.02.24	10.02.24	Выполнено

	содержания и структуры			
--	------------------------	--	--	--

3.	Написание разделов ВКР	06.05.24	06.05.24	Выполнено
	Введение	01.03.24	01.03.24	Выполнено
	1 глава	25.04.24	25.04.24	Выполнено
	2 глава	06.05.24	06.05.24	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.24	11.05.24	Выполнено
5.	Оформление работы	17.05.24	17.05.24	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.24	18.05.24	Выполнено
7.	Исправление замечаний	31.05.24	31.05.24	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	04.06.24	04.06.24	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	04.06.24	04.06.24	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	18.05.24	18.05.24	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	08.06.24	08.06.24	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	04.06.24	04.06.24	Выполнено

Научный руководитель

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

(подпись)

(И.О.Ф.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава I. Лингвостилистическая специфика драматургии Б. Шоу	9
1.1. Определение и классификация стилистических средств в речевых партиях произведений Б. Шоу	9
1.2. Философские и религиозные аспекты произведений Б. Шоу	17
Выводы по главе I	27
Глава II. Исследование переводческих трансформаций в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» при передаче с английского на русский язык	29
2.1. Определение и характерные черты художественного перевода	29
2.2. Анализ трансформаций при переводе пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского на русский язык	48
Выводы по главе II	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	72

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире литература и искусство играют важную роль в формировании нашего мировоззрения и культурного наследия. Литературные произведения, особенно те, которые стали классикой, оказывают значительное влияние на развитие литературы, искусства и даже научных дисциплин, таких как лингвистика и переводоведение. Одним из таких классических произведений является пьеса выдающегося английского драматурга Бернарда Шоу «Пигмалион».

В целом, творчество Бернарда Шоу является уникальным и значимым в литературе и театре. Он был не только талантливым драматургом, но и активным участником социальных и политических процессов своего времени. Его пьесы продолжают вызывать интерес и вдохновлять новое поколение читателей и зрителей своими острыми социальными комментариями и глубокими идеями.

Роль перевода и адаптации в передаче лингвопереводческих особенностей является неотъемлемой частью изучения произведений Бернарда Шоу. Перевод пьесы «Пигмалион» требует не только точного перевода слов и фраз, но и передачи особенностей языка и культуры оригинала.

Влияние социокультурных аспектов на перевод произведений Бернарда Шоу также является важной темой данной работы. Как уже упоминалось ранее, Шоу был активным участником политической и социальной жизни своего времени, и его произведения часто содержали философские и социально-политические идеи. В данной работе мы рассмотрим, как эти идеи отражаются в языке и стиле пьесы «Пигмалион» и как они передаются через перевод.

Исследование лингвопереводческих особенностей произведений Б. Шоу (на примере пьесы Пигмалион) является **актуальным** и важным,

поскольку оно позволяет изучить особенности перевода произведений одного из величайших драматургов XX века. Пьеса «Пигмалион» затрагивает такие актуальные темы, как социальная мобильность, классовые различия и роль языка в обществе. Это связано с тем, что произведения Б. Шоу имеют сложную структуру и содержат множество языковых и культурных отсылок, которые необходимо передать в переводе. Исследование позволит проанализировать лингвистические особенности пьесы, такие как диалекты, социолекты, стилистические приемы, их влияние на перевод и передачу смысла, а лингвопереводческие особенности произведений Б. Шоу, в частности пьесы «Пигмалион», представляют собой уникальный калейдоскоп языковых нюансов и социокультурных контекстов.

Объектом исследования в работе является пьеса Бернарда Шоу «Пигмалион», которая стала одной из самых известных и влиятельных произведений в истории английской драматургии. Это комедия, в которой автор исследует взаимосвязь между языком, образованием и социальным статусом.

Предметом исследования являются лингвопереводческие особенности данного произведения, включая переводческие трудности, связанные с передачей особенностей языка персонажей, исследование переводческих стратегий и приемов, применяемых при переводе пьесы, а также анализ влияния перевода на передачу и сохранение смысла и эффектов оригинального текста.

Целью данной работы является выявление лингвопереводческих особенностей произведений Б. Шоу на материале пьесы «Пигмалион».

Цель исследования определила следующие **задачи**:

- выделить и классифицировать стилистические средства в речевых партиях произведений Б. Шоу;
- выявить философские и религиоведческие аспекты его произведений;

- определить и охарактеризовать черты художественного перевода пьесы на русский язык;
- проанализировать трансформации при переводе пьесы.

Теоретической базой исследования послужили работы И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Н.А. Князевой, А.А. Кошелевой, Н.В. Набережной, Ю.А. Дидык и др.

Методы исследования: анализ, обобщение, классификация, сравнительный анализ, лингвостилистический анализ.

Материалом для исследования является пьеса «Пигмалион» Бернарда Шоу (232 страницы, 169563 печатных знака) и её перевод на русский язык (55 страниц, 173422 печатных знака), выполненный Е. Калашниковой.

Проведённое исследование имеет **практическую значимость** для практических занятий и семинаров, посвященных особенностям произведений Б. Шоу на разных языках и культурным контекстам.

Положения, выносимые на защиту:

1. Роль перевода и адаптации при передаче лингвостилистических особенностей является важнейшей частью изучения произведений Б. Шоу.
2. Для передачи идейного содержания пьесы наиболее частотной является компенсация.

Структура работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Она состоит из введения, двух, разделённых на параграфы, глав, первая из которых посвящена теоретическим аспектам исследования, а вторая включает в себя практические наработки, и заключения, в котором сформулированы основные выводы исследования.

Апробация: Результаты проведенного исследования были представлены в следующих публикациях:

1. «Исследование философских и религиоведческих аспектов произведений Б. Шоу при переводе на русский язык». // Сборник тезисов, 2024г. (в печати).
2. Статье «Диалект кокни как язык главной героини пьесы Б. Шоу «Пигмалион» (принято в печать).

Глава I. Лингвостилистическая специфика драматургии Б. Шоу

1.1. Определение и классификация стилистических средств в речевых партиях произведений Б. Шоу

Бернард Шоу является знаменитым ирландским драматургом, критиком и активистом. Он считается одним из самых влиятельных и инновационных драматургов XIX и XX веков. Шоу прославился своими социально-политическими драмами, сатирой и тонким юмором, а также своими посланиями и обращениями к зрителю.

Он известен своими радикальными идеями и острым социальным критицизмом в произведениях. Б. Шоу использовал пьесы, чтобы выразить свои взгляды на политику, социальные проблемы и справедливость. Его произведения часто вызывали полемику и широко обсуждались в обществе.

Одна из самых известных пьес Бернарда Шоу носит название «Пигмалион» и написана в 1913 году. Это комедия о филологе Генри Хиггинсе, который берет на себя задачу превратить простую цветочницу Элизу Дулиттл в изящную и благородную даму. Пьеса представляет собой не только историю преобразования одного человека, но и яркую иронию над классовыми различиями и несправедливостью общественной системы. «Пигмалион» впоследствии стал музыкальным шоу «Моя прекрасная леди».

В произведениях Бернарда Шоу часто используются различные стилистические средства, которые помогают раскрыть характеры персонажей, передать их эмоции и мысли, а также создать особую атмосферу в пьесе.

На сегодняшний день в отечественной и зарубежной стилистике отсутствует единый подход к классификации стилистических приемов.

Наиболее популярны классификации, разработанные Дж. Линчем [47], И.Р. Гальпериным [11], Ю.М. Скребневым [34].

Одним из первых лингвистов, который разработал современную классификацию стилистических приемов, был Джеффри Лич, знаменитый британский ученый. Основываясь на принципах описательной лингвистики, он пытался показать, как лингвистическая теория может быть связана с задачей описания таких риторических фигур, как метафора, параллелизм, аллитерация, персонификация и других в изучении литературы [47, с. 28]. По мнению Дж. Лича, писатели и поэты используют язык нестандартным образом и допускают определенную степень «поэтической лицензии». Язык литературы в целом отмечен рядом девиантных черт. Таким образом, Д. Лич строит свою классификацию по принципу различия между нормальными и девиантными чертами в языке литературы [47, с. 47].

Среди девиантных особенностей он выделяет парадигматические и синтагматические отклонения. В первую очередь мы различаем различные уровни лингвистической функции, при которой фигура должна быть идентифицирована и описана. Исходя из этого, эти фигуры классифицируются как формальные (грамматические или лексические), фонологические, орфографические или семантические или, возможно, комбинируют эти категории. Лингвистические единицы связаны синтагматически, когда они последовательно объединяются в линейной лингвистической форме. Парадигматические элементы входят в систему возможных выборов в одной точке цепочки. Синтагматические элементы можно рассматривать горизонтально, парадигматические – вертикально. Парадигматические элементы дают писателю выбор из эквивалентных предметов, которые контрастируют с обычным выбором. Например, с некоторыми существительным обычно могут следовать определенные наречия, осуществляется выбор, определяемый их нормальной лексической валентностью. Однако выбор автора существительного может нарушить

нормальную систему и создать парадигматическое отклонение, которое мы встречаем на литературном и поэтическом языке [47, с. 51-54].

Согласно И.Р. Гальперину, стилистический прием представляет собой намеренное усиление структурного или семантического свойства языковой единицы [11].

Лексико-фразеологические стилистические средства, по мнению И.Р. Гальперина, «представляют собой разнообразные выразительные средства языка и стилистические приемы, в основе которых лежит использование семантических, стилистических и других особенностей отдельного слова или фразеологической единицы». Он выделяет четыре группы выразительных средств языка и стилистических приемов [12, с. 45].

Первая группа включает в себя выразительные средства языка с различными типами лексических значений.

Во вторую группу входят стилистические приемы описания явлений и предметов.

Третья группа – это фразеологические выразительные средства английского языка.

К четвертой группе И.Р. Гальперин относит те стилистические приемы, которые возникают в речи или в художественном тексте в результате смешения слов различной стилистической окраски [12, с. 49].

Классификация, предложенная И.Р. Гальпериным, характеризуется большой степенью детализации. Его руководство «Стилистика», опубликованное в 1971 году, включает следующее подразделение выразительных средств и стилистических приемов, основанное на уровневом подходе:

- Фонетические выразительные средства и стилистические приемы: оноματοпея, аллитерация, ритм, рифма [11, с. 136].

- Лексические выразительные средства и стилистические приемы [11, с. 136].
- Стилистические приемы, основанные на взаимодействии словарных и контекстуальных предметно-логических значений:
- Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и назывных значений: антономазия (как частный случай метонимии) - двух видов: речевая (хулиган, бойкот) и языковая (Панама и панама).
- Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и эмоциональных значений: эпитет, оксюморон, использование междометия, гипербола.
- Стилистические приемы, основанные на взаимодействии основных и производных (включая несвободные) предметно-логических значений: игра слов, каламбур, зевгма.
- Стилистические приемы описания явлений и предметов: перифраз, эвфемизм, сравнение.
- Стилистическое использование фразеологии: поговорки и пословицы; сентенции (пословица, созданная не народом, а отдельным его представителем - писателем, мыслителем); аллюзии, смешение слов различной стилистической окраски: терминологические ряды, литературно-книжные и разговорные слова, поэтические и литературно возвышенные слова, иностранные слова и жаргонизмы [4].

Ю.М. Скребнев не подразделяет выразительные средства и стилистические приемы на соответствующие слои языка, как И.Р. Гальперин. Он сначала делит стилистику на парадигматическую стилистику (или стилистику единиц) и синтагматическую стилистику (или стилистику последовательностей). Затем он исследует уровень языка и рассматривает все стилистически значимые явления в соответствии с этими уровнями, как в парадигматической, так и в синтагматической стилистике. Он также

однозначно выделяет еще один уровень. В дополнение к фонетике, лексикологии и синтаксису он добавляет семантику [34, с. 78].

Драматургия Бернарда Шоу отличается особой лингвостилистической спецификой, которая сочетает в себе остроумие, шарм, иронию, сарказм и социальную критику. В его произведениях часто используются различные стилистические средства, которые помогают раскрыть характеры персонажей, передать их эмоции и мысли, а также создать особую атмосферу в пьесе.

Одним из ключевых элементов стиля Б. Шоу является умение создавать диалоги, которые смещают акценты и выявляют внутренние противоречия персонажей. Герои часто высказывают философские и социально-политические рассуждения, что делает их более глубокими и реалистичными.

Б. Шоу также известен своим остроумием и игрой слов, которые добавляют комический оттенок его произведениям. Он часто использовал сарказм и иронию для выявления противоречий в обществе и поведении своих персонажей.

Его стиль также отличается богатством лексики и использованием аллегорий, метафор и символов для передачи своих идей и концепций. Драматург умело сочетал трагические и комические элементы в своих пьесах, создавая уникальную атмосферу и эмоциональный заряд для читателей.

Классификация стилистических средств в речевых партиях произведений Б. Шоу может быть следующей:

1. Ирония. Б. Шоу часто использует иронию как стилистический прием для передачи своих мыслей и идей. Он играет на противоречиях и неожиданных поворотах, чтобы привлечь внимание читателя и скрывать свои настоящие намерения. Б. Шоу часто использовал иронию для выявления гипокризии общества, высмеивания социальных норм и

стереотипов. Например, в пьесе «Пигмалион» он иронично изображает образы высшего общества, показывая, что внешность и образование не всегда являются признаками истинной культуры и интеллекта.

«— Если б люди умели быть откровенными и говорить то, что думают!
— Упаси бог!» [41, с. 30]

2. Сарказм. Шоу часто применяет сарказм как средство выражения своей критики и насмешек. Он остроумно комментирует окружающую действительность, высмеивая различные явления общества. Например, отличительной чертой сарказма в пьесе «Пигмалион» являются ремарки.

«— Вот и прекрасно! К чему тогда весь шум? «Нет у нее никаких родителей». Девушка никому не принадлежит и никому не нужна, кроме меня» [41, с. 10].

3. Сатира. Шоу использует сатиру для выявления и изображения недостатков общества и общественных институтов. Он создает образы и персонажей, которые являются карикатурными представлениями различных типов людей и ситуаций. В особенности это относится к ранним его пьесам, таким как «Дом вдовца» и «Профессия госпожи Уоррен». Они принадлежат к тем пьесам, которые Шоу назвал «неприятными». «Сила их драматического воздействия, - поясняет Шоу, - направлена на то, чтобы заставить зрителя воспринимать неприятные факты». Напомним слова одного из действующих лиц в написанной позднее пьесе Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца»: «В Англии, сэр, джентльмен никогда не воспринимает фактов, если это неприятные факты» [40, с. 36].

4. Пародия. Пародия - еще одно средство, которое Шоу применял с большим мастерством. Он умело издевался над литературными штампами и жанровыми конвенциями, создавая остроумные пародии на известные произведения или авторов. Шоу часто использовал пародию для создания комического эффекта и для критики устаревших или

бездумных традиций. Например, в пьесе «Сердце и душа» Шоу пародирует романтические истории, показывая, что истинная любовь и счастье могут достигаться только через разумный подход к отношениям.

«— Я выйду замуж за Фредди — вот что я сделаю, — как только у него будет достаточно денег, чтобы жениться.

— Вздор! Вы выйдете замуж за иностранного посла. Вы выйдете за генерал-губернатора Индии, или за ирландского лорда-наместника, или за какого-нибудь принца, которому нужна королева-регентша. Я не допущу, чтобы мой шедевр достался какому-то Фредди» [41, с. 12].

5. Гипербола. Часто в произведениях Б. Шоу можно встретить гиперболу - преувеличение, которое используется для усиления выразительности и создания запоминающихся образов. Этот прием помогал автору подчеркнуть важность определенных идей или событий.

«— Ни одна девушка никогда мне всерьез не понравится: у меня свои привычки, а старые привычки трудно менять. (Порывисто вскакивает, начинает шагать из угла в угол, побрякивая ключами и мелочью в кармане.) Кроме того, все они дуры» [41, с. 8].

6. Аллегория. Аллегория - еще одно стилистическое средство, которое Шоу применял для символического изображения различных аспектов человеческой жизни. Через аллегории он передавал сложные философские и социальные идеи, делая их доступными для широкой аудитории. Примером использования аллегории можно назвать пьесу «Дом, где разбиваются сердца».

«Можно из осмотрительности отдать душу за то, чтобы получить целый мир. Но не забывайте, что ваша душа сама льнет к вам, если вы ею дорожите. А мир — он стремится выскользнуть у вас из рук» [40, с. 56].

7. Риторика. Шоу умело работает с языковыми средствами и риторическими приемами, чтобы убедительно донести свои мысли и

идеи до читателя. Он использует метафоры, аллегории, сравнения и убедительные аргументы для увлечения и убеждения аудитории. Так, например, в речи Генри Хиггинса, главного персонажа «Пигмалиона», встречается наличие параллельных конструкций, формирующих антитезу.

«Прежде всего нужно отделаться от представления, что все мужчины, которых вы знаете, должны всю свою жизнь либо вздыхать у ваших ног, либо угощать вас колотушками, – а если этого нет, вы чувствуете себя обиженной. Если такая жизнь, какой живу я, – деятельная и свободная от страстей, – вам не по душе, возвращайтесь в свою канаву. По-вашему, я эгоист, ледышка, человек без сердца? Вот и чудесно: ступайте к тем, которые вам нравятся. Выберите себе в мужа какого-нибудь чувствительного борова с тугим кошельком, который будет целовать вас толстыми губами и дубасить толстой палкой. Не умеете ценить то, что у вас есть, так пусть у вас будет то, что вы цените» [41, с. 41].

8. Диалоги. Диалоги в произведениях Шоу являются ключевым средством передачи сюжета и развития персонажей. Они отличаются реалистичностью, живостью и разнообразием стилей речи, что делает их более эмоциональными и динамичными. Например, для персонажей «Пигмалиона» Элизы Дулиттл и её отца Альфреда Дулиттла, являющихся яркими и единственными представителями низшего сословия, Б. Шоу делает отличительной, главной и определяющей чертой диалект кокни.

«— Простите за откровенный вопрос, Хиггинс. Порядочный ли вы человек в отношениях с женщинами?

— А вы встречали мужчин, которые были бы порядочны в отношениях с женщинами?» [41, с. 9].

Также Б. Шоу часто использует сравнения и метафоры в своих произведениях. Сравнения позволяют драматургу создать яркие образы и передать эмоции и мысли персонажей. Метафоры, в свою очередь, помогают иллюстрировать абстрактные идеи и концепции, делая их более понятными и доступными для зрителей. Например, в пьесе «Князя» Шоу использует метафору о саде для описания общества, показывая, как каждый персонаж влияет на других и как их взаимодействие формирует общественное мнение.

Все стилистические средства, которые использовал Б. Шоу для того, чтобы создать богатую и выразительную речь своих персонажей, помогают ему раскрыть темы, которые волнуют его, и передать свои мысли и идеи зрителям.

Таким образом, определение и классификация стилистических средств, используемых в речевых партиях произведений Б. Шоу, позволяют нам лучше понять его творчество и оценить его мастерство в создании ярких и выразительных персонажей. Стилистические средства помогают Шоу передать свою критику и идеи через яркие образы и эффектные высказывания, делая его произведения незабываемыми для читателей и зрителей.

1.2. Философские и религиоведческие аспекты произведений Б. Шоу

Бернард Шоу был известен своими прогрессивными идеями и философией, которые пронизывали его творчество. В его произведениях часто затрагиваются философские и религиоведческие темы. В работах Б. Шоу обсуждаются вопросы нравственности, справедливости, веры и

сомнений. Он часто выражает свое скептическое отношение к религиозным догмам и обычаям, предпочитая рациональный подход к пониманию мира.

Философские аспекты его произведений проявляются в критике общественных норм и ценностей, в поиске смысла жизни и истины. В его работах часто подчеркивается важность разумного мышления, самообразования и саморазвития. Среди философских идей, которыми пронизаны произведения Б. Шоу можно назвать:

- Витализм - веру в силу жизненной энергии или «жизненной силы», которая движет всеми живыми существами.
- Эволюционизм - убеждение в том, что виды эволюционируют со временем путем естественного отбора.
- Рационализм - настаивание на том, что человеческий разум является первичным средством познания и прогресса.
- Критику капитализма - разоблачение экономических и социальных несправедливостей капиталистического общества.
- Социализм - веру в справедливое и равное общество, основанное на сотрудничестве, а не на конкуренции.

Бернард Шоу был страстным сторонником социальной справедливости и боролся за равенство и справедливость в обществе. Он критиковал социальные неравенства, классовые привилегии и эксплуатацию рабочего класса. В своих произведениях он часто поднимал вопросы о социальной справедливости и призывал к изменениям в обществе.

Также Б. Шоу был активным сторонником женской эмансипации и боролся за права женщин. Он поднимал вопросы о равенстве полов, праве женщин на образование и профессиональную деятельность. В своих произведениях он создавал сильных и независимых женских персонажей, которые отстаивали свои права и свободу. Женщина, согласно теории Б. Шоу, является носителем «жизненной силы», так как она в муках рождает и

выращивает новые поколения и, следовательно, служит таинственной цели появления сверхчеловека.

Б. Шоу был критически настроен к религии и часто высмеивал религиозные догмы и обряды. Он призывал к рациональному мышлению и сомнению в традиционных религиозных убеждениях. В своих произведениях он часто поднимал вопросы о роли религии в обществе и ее влиянии на поведение людей.

Также критически настроен Б. Шоу был и к политической системе и власти. Он высмеивал политических лидеров и бюрократию, а также поднимал вопросы о коррупции и несправедливости в политике. В своих произведениях он часто использовал политические сюжеты и персонажей, чтобы выразить свою критику политической системы.

Испытав на себе влияние немецкого философа-идеалиста Шопенгауэра с его теорией «мировой воли», Б. Шоу создал из обрывков разных идеалистических систем некую теорию «жизненной силы». «Мировую волю» Шопенгауэра он заменил «жизненной силой», заложенной в людях и природе. «Жизненная сила» непрерывно стремится к прогрессу, к совершенству и попутно видоизменяет мир. Особенно проявляется она в естественном отборе, в возникновении новых поколений. Человечество и его судьба должны измениться к лучшему не путем социальных переворотов, а путем естественного отбора, физического и морального улучшения. На смену современным людям придут «сверхчеловеки», способные построить справедливое и счастливое общество. В понятие «сверхчеловека» Шоу не вкладывал ничего ницшеанского, хотя и заимствовал эту терминологию у Ницше. Сверхчеловек в понимании Шоу — гуманист, морально уже готовый для восприятия и построения социалистического общества. Это типично идеалистическая теория. Такие теории во множестве создавались западной буржуазной мыслью в начале XX в.

Свою новоявленную теорию Бернард Шоу попытался развить в философской комедии «Человек и Сверхчеловек» (1903). Это, в сущности, комедия о буржуазной барышне, занятой ловлей жениха. Но это вполне оправдано: ведь она служит великой цели рождения Сверхчеловека. Она инстинктивно ищет мужа, который будет наилучшим отцом для ее будущих детей. Недаром она снится герою пьесы с воинственным криком на устах: «Отца для Сверхчеловека!» Этим героем и отцом будущего Сверхчеловека является Джон Теннер, «социалист», который, женившись, превращается в мирного парламентского деятеля. Само его имя представляет видоизмененное «Жуан Тенорио», имя знаменитого Дон Жуана, героя бесчисленных драм и поэм. Шоу в свойственной ему парадоксальной манере превращает Дон Жуана из соблазнителя в соблазняемую и преследуемую жертву.

Когда Б. Шоу послал эту пьесу Л. Н. Толстому, которого считал главой всей современной литературы, Л. Н. Толстому пьеса не понравилась, и он написал Шоу: «Мне не нравится Ваша манера, шутя, рассуждать о самых серьезных вопросах, таких, как назначение человеческой жизни».

Говоря о философии в пьесах Б. Шоу, не стоит забывать и о «Пигмалионе». В анализируемой пьесе философские высказывания характерны для личности Хиггинса. Прежде всего в этой связи следует отметить педагогическую философию главного героя. Его подход к образовательному процессу изначально глобален. Как замечает доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры МГИМО М. П. Кизима: «Уроки фонетики постепенно перерастают в уроки культуры..., где содержание и форма гармонично взаимосвязаны, где они выражают суть человеческих отношений, где человек внешний и человек внутренний соединяются...» [18, с. 12].

«HIGGINS. You see, we're all savages, more or less. We're supposed to be civilized and cultured – to know all about poetry and philosophy and art and science, and so on; but how many of us know even the meanings of these names?

(To Miss Hill) What do you know of poetry? (To Mrs. Hill) What do you know of science? (Indicating Freddy) What does he know of art or science or anything else? What the devil do you imagine I know of philosophy?

MRS HIGGINS (warningly). Or of manners, Henry?» [52, с. 80–81].

Оратор в лице Хиггинса выступает в приведенном фрагменте дискурса агностиком и скептиком. Уже первым предложением, в котором он называет всех людей в большей или меньшей степени дикарями, ученый отрицает ряд положений колониально-языковой идеологии, рассмотренной ранее, а далее посредством цепочки риторических вопросов ставит под серьезное сомнение компетентность конкретных индивидов, окружающих его в момент речи и, как следствие, использует невежливость, а именно нападение на лицо отношений (англ. «relational face») 20 собеседников. При этом он не щадит и себя: подобно древнегреческому мудрецу, утверждавшему «Я знаю, что я ничего не знаю», Хиггинс подчеркивает свое невежество в вопросах философии. Невежливость реплики усиливается употреблением в ее конце ругательства, что позволяет миссис Хиггинс, не одобряющей философскую тираду сына, свести разговор на отсутствие у него манер.

Хиггинс, будучи холостяком, придерживается своеобразных взглядов на женщин и их роль в обществе, надо сказать, достаточно распространенных в первой половине XX в., получивших философское обоснование еще в трудах немецкого мыслителя А. Шопенгауэра (1788–1860) и его последователя Ф. Ницше (1844–1900), как известно, не имевшего успеха в любви.

На протяжении всей пьесы главный герой, как, впрочем, по понятным причинам, и героиня, претерпевает необыкновенную трансформацию. Разница лишь в том, что Элиза может быть представлена победительницей, а вот Хиггинс, казалось бы, выиграв пари, оказывается в проигрыше. Его философия, его воззрения, особенно взгляды на свою ученицу и

педагогический процесс в целом, во многом оказываются неверными, и он, как человек образованный и, несмотря на приверженность лингвосоциальным предрассудкам и предубеждениям своего времени, обладающий широким кругозором и пытливый умом, это понимает, в чем и заключается драма анализируемого произведения.

На религиоведческом уровне произведения Б. Шоу часто исследуют влияние религии на общество и индивида, а также рассматривают религиозные убеждения как часть культурного наследия. Он высмеивает гипокризию и фальшь в религиозной практике, призывая к осмысленному отношению к вере и духовности. Б. Шоу затрагивает такие религиозные идеи, как:

- Атеизм - отрицание существования сверхъестественного или Бога.
- Христианство - хотя Шоу и не был христианином, он использовал христианские темы и образы в своих произведениях для критики церковных институтов и пропаганды этических принципов.
- Ницшеанство - Шоу был вдохновлен философией Фридриха Ницше, которая отвергала христианскую мораль и призывала к созданию сверхчеловека.
- Индийская философия - Шоу проявлял интерес к индийской философии, особенно к идеям о карме и реинкарнации.
- Гностицизм - в некоторых своих произведениях Шоу исследовал гностические идеи о том, что мир создан недоброжелательным богом и что люди должны искать спасения через познание.

Одной из пьес Б. Шоу, поднимающей вопросы религии, является «Ученик Дьявола» (одна из «Трех пьес для пуритан»), которую можно назвать преддверием последующих пьес («Человека и Сверхчеловека», «Майора Барбары», «Назад к Мафусаилу», «Простачка с неожиданных островов», и др.).

Если подробно взглянуть на персонажей, представленных драматургом, то можно увидеть, что главный герой Ричард (Дик) Даджен активно противостоит миру пуританской морали, который представлен его матерью, Миссис Даджен. Уже само описание Миссис Даджен указывает на негативное отношение автора пьесы к нормам ее религии и ее представлениям о жизни. Авторские ремарки, сопровождающие ее реплики («белая от ярости», «презрительно», «угрожающе», «осуждающе»), также подтверждают ее мстительность, властность, склонность подавлять, эгоизм, и неискренность, формальность ее веры в Бога [43, с. 23- 29; 30].

Ричард говорит о своей любви к дьяволу, которому он отдал свою душу - это сделало из него человека [43, с. 45]. Свое поклонение дьяволу Ричард называет религией, в которой он последователен [43, с. 59].

Ричард обрекает на гибель себя, спасая священника Андерсона, которого должны повесить. Ричард не думает защищаться, доказывать, что произошла ошибка, он идет навстречу своей смерти. Он бросает вызов официальной христианской религии, желая своей собственной смерти [43, с. 70 -72]. Свое поведение он объясняет таким образом: спасая Андерсона, он заботился вовсе не о нем, не о Джудит, и тем более не о себе, он не руководствовался никаким мотивом, действуя бессознательно, исходя из некоего инстинкта, заложенного в глубине его природы.

Бернард Шоу не иллюстрирует своего уважения к христианским идеалам, и это видно из деталей, таких как слова Дика Даджена: «Аминь! Отдаю свою жизнь за будущее мира». Дик (Ричард) думает о дальней цели всего человечества. Это подтверждает лингвист и литературовед Фридрих Деннингхаус в работе «Театральное призвание Бернарда Шоу»: «... его существо исчерпывается в отрицании. Именно это хочет выразить и сам Ричард, заявляя о своей приверженности Дьяволу, этому воплощению самого понятия отрицания» [44, с. 245-246].

Ричард отрицает не только этот мир, как средоточие всего отрицательного, но и самого себя в этом мире. Ф. Деннингхаус определяет это мироощущение как «жажду иного мира,... в котором нет более близких и более далеких в любви, а есть лишь единое охватывающее всех в равной степени человеколюбие... Это мир, в котором нет больше противоречия между альтруизмом и эгоизмом, добровольностью и принуждением, трудом и досугом, хорошим и плохим...» [44, с. 249]. Скорее всего, здесь связь не столько с христианским идеалом, сколько с идеями Ницше относительно устранения различий между противоположностями, когда все равно себе самому: «... Я умер. Свершилось... - ныне хочет он умереть, этот мир, умереть от счастья». «Радость же... хочет только саму себя, она... хочет, чтобы все было равным себе самому». [37, с. 286-287]. Эту же идею видим у Хайдеггера, там, где он говорит о символе кольца, которое всегда равно себе самому [51, с. 283-284].

Таким образом, вероятно, можно сказать, что Ричард, согласно замыслу Б. Шоу, религиозен, но его религия отвергает не только пуританизм, но не созвучно и более чистому христианскому учению. Шоу, характеризуя Ричарда в своем предисловии к пьесе сам отмечает, что «материальные блага не для него» [43, с. 20-21], а пуританизм как раз является «материалистической» религией. Религиозный человек, по мысли Шоу, это «человек, надоевший сам себе, недовольный собой,... устремленный не столько в прошлое, сколько в будущее, работающий над созданием чего-то большего и более значительного, чем он сам» [50, с. 225-226]. Подтверждение этой мысли можно найти в другой работе Шоу, где он заявляет о взглядах революционера: он (революционер) требует отмены брака, государства, Церкви, презирает приверженность долгу и дисциплине, он признает только того, кто увлекаем его страстями [52, с. 46-47]. Здесь же можем видеть уточнение этой мысли: «Страсть – это движущий механизм всех религиозных и моральных систем» [52, с. 49].

Существует точка зрения, согласно которой для Шоу «все относительно в этом мире...: любовь и ненависть, «святость» и «поклонение дьяволу»...» [19]. То есть, для Шоу не существует абсолюта. На наш взгляд, однако, Шоу вполне четко проводит границу между этическими категориями: добром у него является бессознательная воля (так как именно под действием этой воли Ричард хочет отдать свою жизнь за далекое, якобы лучшее будущее мира) и все связанное с ней; злом – все, что ей сопротивляется. У Дика Даджена есть абсолют, пока неясно признаваемый самим автором и в этой пьесе пока не высказанный, за который он готов погибнуть. Поскольку этот абсолют для него (и для Шоу) существует (ведь через Ричарда (Дика) Шоу выражает свое мироощущение), постольку для него уже не «все относительно». Мы полагаем, что этот чисто рационалистический взгляд относительности всего сущего с трудом может быть применен к мироощущению Шоу, которое как раз наоборот пронизано страстностью и религиозной устремленностью (под словом «религиозный» мы в данном случае не имеем в виду «христианский»). Наша точка зрения может быть подтверждена высказыванием одного из критиков: он указывает на поэму У. Блейка «Брак Ада и Рая» как на источник, послуживший вдохновением для Шоу, и говорит, что по своему характеру это произведение религиозно. Отсюда следует, что через образ Дика Даджена в «Ученике Дьявола» Шоу, видя в морали врага истинной религиозной веры, олицетворяет дух возрождающейся религии, [30, с. 50].

В своих работах Бернард Шоу исследует глубокие вопросы о смысле жизни, роли религии и морали, а также отношениях между человеком и обществом. Он поднимает вопрос о существовании Бога и роли религии в жизни людей. Б. Шоу был известным атеистом и критиковал религиозные доктрины и верования. В своих произведениях он часто высмеивает религиозные институты и их догматы, подвергая их критике и разоблачению. Например, в пьесе «Святые и прелюбодеи» Шоу изображает религиозных

лидеров как лицемеров и мошенников, которые используют веру для достижения своих личных целей.

Однако, несмотря на свое атеистическое мировоззрение, Шоу также задавался вопросом о смысле жизни и нравственности. Он искал альтернативные пути морального развития и часто обращался к гуманистическим идеям. В своих произведениях он высоко ценил справедливость, равенство и человеческое достоинство. Например, в пьесе «Сердце и душа» Шоу изображает персонажа, который борется за свою независимость и право на счастливую жизнь, несмотря на противоречия и социальные ограничения.

Также в произведениях Шоу можно найти философские размышления о природе и сущности человека. Он интересовался вопросами самоопределения и саморазвития, а также роли общества и социального окружения в формировании личности. В своих работах Шоу часто изображал конфликты между индивидуальностью и обществом, что позволяло ему задуматься о том, как каждый человек может найти свое место в мире и достичь счастья и гармонии.

Философские и религиоведческие взгляды Шоу глубоко повлияли на его произведения. В частности, они отразились на:

Героях - персонажи Б. Шоу часто олицетворяют различные философские и религиозные идеи, участвуя в интеллектуальных спорах и моральных дилеммах.

- Тематика - его пьесы и романы исследуют такие темы, как жизненная сила, эволюция, социальная несправедливость и смысл человеческого существования.
- Язык – Б. Шоу использовал диалог и дебаты как средство передачи своих философских идей, создавая интеллектуально стимулирующие произведения.

- Критике общества - его критика капитализма и церковных институтов отражала его убеждения в необходимости радикальных социальных изменений.
- Поиске смысла - через своих персонажей Б. Шоу исследовал экзистенциальные вопросы о смысле жизни, предназначении и человеческом состоянии.

Философские и религиоведческие аспекты произведений Б. Шоу делают его творчество актуальным и интересным для современных читателей и зрителей. Он вызывает важные вопросы о религии, морали, справедливости и самопознании, что позволяет нам задуматься о собственных убеждениях и ценностях. Произведения Б. Шоу являются своеобразным философским камнем преткновения, который помогает нам лучше понять себя и мир вокруг нас. Они отличаются глубоким философским и религиоведческим содержанием, которое провоцирует читателя задуматься над смыслом жизни, нравственностью и ролью религии в современном мире.

Выводы по главе I

Творчество Бернарда Шоу характеризуется особым использованием языка, включающим в себя остроумие, шарм, иронию, сарказм и социальную критику. В его произведениях часто применяются различные стилистические приемы, за счет которых можно мастерски представить характеры персонажей, передать их эмоции и мысли, а также создать в пьесах особую атмосферу.

Его диалоги выявляют внутренние противоречия персонажей - часто герои высказывают философские и социально-политические мысли, что делает их более глубокими и реалистичными. Остроумие и игра слов

добавляют произведениям комический оттенок. Сарказм и ирония помогают выявить противоречия в обществе и поведении персонажей. Богатство лексики, использование аллегорий, метафор и символов служат для передачи идеи и концепции Б. Шоу. Трагические и комические элементы умело сочетаются в его пьесах, создавая уникальную атмосферу и эмоциональный заряд для аудитории.

Творчество Б. Шоу насквозь пронизано передовыми идеями и философией. Он часто затрагивает философские и религиоведческие темы, обсуждает вопросы нравственности, справедливости, веры и сомнений. Он выражает свое скептическое отношение к религиозным догмам и обычаям, предпочитая рациональный подход к пониманию мира. Философские аспекты его произведений проявляются в критике общественных норм и ценностей, в поиске смысла жизни и истины. В его творчестве подчеркивается важность разумного мышления, самообразования и саморазвития. Зачастую для передачи своих идей Б. Шоу использует диалоги и дебаты. Критикуя капитализм и церковные институты, он говорит о необходимости радикальных социальных изменений.

Произведения Б. Шоу помогают читателям задуматься о религии, морали, справедливости и самопознании, вызывая важные вопросы о собственных убеждениях и ценностях. Благодаря глубокому философскому и религиоведческому содержанию, произведения Шоу являются философским камнем преткновения, помогающим понять себя и мир вокруг.

Глава II. Исследование переводческих трансформаций в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» при передаче с английского на русский язык

2.1. Определение и характерные черты художественного перевода

Практическое исследование выполнено на материале пьесы в оригинале «Pygmalion» (232 страницы и 169563 печатных знака) и сопоставлении ее переводов выполненным Е. Калашниковой «Пигмалион» (55 страниц и 173422 печатных знака) и П. Мелковой «Пигмалион» (70 страниц и 200055 печатных знаков).

В современном мире перевод играет важную роль в распространении и понимании литературы разных национальностей. Художественный перевод, особенно пьес, является сложным процессом, требующим не только знания языков, но и глубокого понимания культурных особенностей и художественного стиля оригинала.

Пьеса «Пигмалион» Бернарда Шоу была переведена на множество языков, включая русский, что говорит о большой её популярности. Первые русские переводы появились практически сразу после выхода пьесы в свет и принадлежали они известным переводчикам начала XX века - С. Разсохину и Б. Лебедеву. Также в 1915 году был опубликован совместный перевод М. Потапенко и З. Львовского, затем переводы Г. Бакланова и Л. Рахат, а в 1938 году - перевод Г. Рыклина. Б. Шоу был настолько популярен в России, что его пьесы переводились по множеству раз.

Вторая половина XX и начало XXI веков также ознаменовались значимыми художественными переводами пьесы «Пигмалион». В 1948 году пьесу перевела на русский язык Е. Калашникова, считавшаяся одним из лучших переводчиков прозы английского языка. В 1980 году «Пигмалион», как и множество других пьес Б. Шоу, появился в переводе советской

переводчицы, наиболее известной по переводам именно драматургии, П. Мелковой. 1995 год ознаменовался появлением «Пигмалиона» в переводе Е. Дерябина и Н. Яковлева. И уже представителем переводчиков творчества Б. Шоу ХХI века выступил переводчик англоязычной прозы, ведущий семинара по художественному переводу в Литературном институте им. А.М. Горького, основатель и преподаватель Школы художественного перевода «Азарт» В. Бабков.

Но, прежде чем обратиться непосредственно к переводам «Пигмалиона», рассмотрим, что же из себя представляет само понятие термина «художественный перевод».

Художественный перевод представляет собой особое направление переводческой деятельности, которое представляет собой письменный перевод художественных произведений с одного языка на другой. Художественный перевод пьесы — это процесс преобразования пьесы из одного языка на другой с сохранением ее художественных и литературных качеств. Основная сложность художественного перевода заключается не в передаче смысла, а в передаче уникального авторского стиля произведения, его эстетики, богатства языковых средств, а также атмосферы, юмора, характера и настроения, заложенных в тексте, ритма и образности оригинального текста.

Отличительной чертой художественного перевода от всех других видов перевода (например, синхронного, научно-технического) является принадлежность текста перевода к произведениям, обладающим художественными достоинствами. Иными словами, художественным переводом называется вид переводческой деятельности, главная задача которой заключается в порождении на языке перевода речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя [6, с. 102].

Искусство перевода в большинстве случаев стоит перед дилеммой: быть точным, но лишенным художественной ценности, либо художественным, но отдаленным от оригинала (свободный перевод). Выбор метода перевода может зависеть как от лингвистических, так и от литературоведческих принципов.

Лингвистический подход, предполагающий точное воссоздание формальной структуры оригинала, может привести к дословному переводу, который, хотя и точен с языковой точки зрения, оставляет желать лучшего в художественном плане. В случаях, когда синтаксическая структура оригинала позволяет использовать аналогичные средства выражения, дословный перевод может считаться окончательным [5].

Однако некоторые исследователи рассматривают художественный перевод как разновидность словотворческого искусства, подчеркивая важность идеи, выраженной в оригинале, и необходимость нахождения эквивалентных выразительных средств в целях сохранения эстетического значения произведения.

Таким образом, художественный перевод не только передает смысловую нагрузку оригинала, но и воплощает его художественный облик, требуя от переводчика творческих усилий аналогичных оригинальному творчеству.

Перевод, который может не быть одинаковым в языковом отношении, но сохранять художественное воздействие, представляет собой сложный процесс. Языковые аспекты играют важную роль в оригинале и в переводе, однако необходимо помнить, что язык в первую очередь служит средством выражения художественной задачи. Поэтому языковые сложности при переводе должны решаться в контексте жанра и быть подчинены художественной цели.

Искусство перевода можно описать как воздействие художественного произведения на переводчика, который в свою очередь относится к нему эмоционально. В результате этого взаимодействия в уме переводчика формируется определенное восприятие произведения, в соответствии с которым создается перевод.

Следовательно, перевод является вторичным отражением реальности, представленной в оригинале, но в то же время он является первичным отражением художественной реальности, воплощенной в образах произведения. Поэтому создание художественного перевода требует такого же творческого подхода, как и оригинальное творчество.

Художественный перевод имеет свои особенности и законы эквивалентности, которые отличают его от других видов перевода. В отличие от буквального перевода, художественный перевод предназначен не только передать точный смысл оригинала, но и воплотить его в новом языковом и культурном контексте.

Художественный перевод базируется на подлиннике, зависит от него, но в то же время обладает относительной самостоятельностью, так как становится фактом переводящего языка. Поэтому переводческое освоение одного и того же произведения в разных культурах имеет свою специфику.

В художественном переводе важен не сам текст как последовательность языковых единиц, а его смысл, который может отличаться от собранных значений этих единиц. Художественный текст представляет не просто действительность, но действительность, фильтрованную и переданную через сознание автора, что делает его уникальным и отличающимся от остальных картин мира.

Художественный перевод актуализирует особый вид коммуникации, который происходит через посредника и имеет более сложную структуру.

При переводе важную роль играет переводчик-интерпретатор, который сначала пытается понять смысл художественного текста, раскрывая его за значениями слов, а затем перекодирует его на другой язык. Суть этого процесса можно описать как передвижение сообщения: от сознания автора через языковые единицы и текст к сознанию переводчика, а затем от сознания переводчика через языковые знаки к сознанию адресата. Художественный перевод уникален в своем стремлении передать языковые особенности и образную систему оригинального текста.

Переводу всегда должна предшествовать очень важная подготовительная работа: семантико-стилистический и художественный анализ подлинника, т.е. постижение его смысла, стиля и образности.

Переводческие соответствия могут быть дословными или недословными, в зависимости от сходства и различий между языками, но всегда должны быть функционально равноценными: соответствующими оригиналу по смыслу, стилю, художественности и соответствующими языковым нормам и внелингвистическим факторам. Дословные соответствия применимы только в случаях, когда форма оригинала полностью совпадает со сформулированными в языке перевода и не нарушает принципов функциональности.

Слепое стремление к дословному переводу в случаях, когда языки не совпадают, приводит к нарушению языковых норм перевода, затрудняет понимание содержания текста, искажает стиль и даже смысл оригинала.

На основе работ известных ученых — переводоведов и лингвистов В.Н. Комиссарова, А.В. Фёдорова, Г. Гачечиладзе и др. можно выделить основные требования, которым должен удовлетворять художественный перевод:

- точность: переводчик обязан донести до читателя наиболее полно идеи, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только основные положения, но также нюансы и оттенки высказывания.

- сжатость: переводчик не должен быть многословным, мысли должны быть облечены в максимально сжатую и лаконичную форму;
- ясность: лаконичность и сжатость языка перевода, однако, не должны идти в ущерб ясности изложения мысли, легкости ее понимания. Следует избегать сложных и двусмысленных оборотов, затрудняющих понимание;
- литературность: перевод должен полностью удовлетворять общепринятым нормам литературного языка [1, с. 52].

Характерными чертами любого художественного перевода являются:

- синтаксическая специфика — особенности построения и длина предложений, ритмика текста;
- игра слов — один из сложнейших элементов, не всегда поддающийся переводу;
- диалектизмы — перевод жаргонных и просторечных слов с сохранением их стилистической окраски;
- ирония — позволяет контрастно выразить особенности текста, придать определенную эмоциональную окраску;
- сравнения и метафоры — дают возможность сохранить авторскую индивидуальность [8].

Перейдем от общего к частному – к пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион», которая принадлежит к циклу «plays pleasant», в котором автор затрагивает вопросы морали, культуры общения и духовного развития личности. Б. Шоу изображает представителей разных социальных классов Англии, что находит отражение в стилистическом разнообразии языка персонажей.

В пьесе легко выделить две основные группы персонажей:

- Высшее общество: полковник Пикеринг, профессор Хиггинс, миссис Хиггинс, семья Эйнсфорд Хилл.
- Низший класс: Элиза Дулиттл, Альфред Дулиттл.

Это разделение определяет использование двух основных социальных вариантов языка: городское просторечие (используется Элизой и ее отцом) и сниженная и экспрессивная лексика (характерна для речи профессора Хиггинса, несмотря на ее фонетическую правильность).

Речь героев в пьесе не только важна для понимания смысла и анализа, но еще и чрезвычайно интересна. Отличительной, главной и определяющей чертой речи Элизы и Альфреда Дулиттл является диалект кокни.

Немного углубившись в историю, мы увидим, что в Великобритании существует множество разновидностей диалектов. Считается, что многие региональные диалекты постепенно исчезают, однако если сельские диалекты действительно умирают, то на городских диалектах говорят все больше людей. К таким и относится интересующий нас кокни. «Территориальный диалект – форма существования языка, характеризующаяся территориальной ограниченностью, ограниченностью сфер употребления и противопоставленная другим диалектам и литературному языку» [15]. То есть каждый диалект представляет собой сформированную языковую систему, имеющую свои особенности, правила фонетического, грамматического, лексического, словообразовательного характера, но в то же время непосредственно связанную с языком-источником.

Кокни является одним из самых известных лондонских просторечий, на котором говорят представители низших слоев населения Лондона. Известно, что до середины XX века человек, не знакомый с этим диалектом, не мог понять даже простого предложения. Сегодня этот диалект известен как, *Cockney rhyming slang*. Для него характерны особое произношение, неправильность речи, а также рифмованный сленг [14].

Можно выделить наиболее типичные характеристики для диалекта кокни.

1. Пропуск звука [h], например «not alf» вместо «not half».
2. Использование «ain't» вместо «isn't» и «am not».
3. Произношение звука [θ] как [f], например «faas'nd» вместо «thousand», и [ð] как [v], например «bover» вместо «brother».
4. Превращение [aʊ] в [æ], например «down» произносится как [dæ:n].
5. Использование рифмованного сленга. Например, «feet» – «plates of meat», вместо «head» – «loaf of bread»; иногда такие словосочетания сокращаются, образуя новое слово, например, «loaf» вместо «loaf of bread».
6. Использование вместо[r], губно-зубного [ʋ] на слух напоминающего [w].

При переводе на русский язык кокни вызывает у специалистов определенные трудности.

Помимо кокни, Элиза Дулиттл часто использует глагол «ain't» вместо «aren't», «isn't» или «am not».

«Don't you be so saucy. You ain't heard what I come for yet» [52, с.26].

«Oh, we are proud! He ain't above giving lessons, not him: I heard him say so. Well, I ain't come here to ask for any compliment; and if my money's not good enough I can go elsewhere» [52, с.27].

«But I ain't got sixty pounds. Oh...» [52, с.30].

"Ah--ah--ah--ah--ow--ow--oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did» [52, с.32].

В начале 17 века впервые появилась сокращенная форма глагола to be первого лица единственного числа «amn't». Из-за близкого расположения двух сонорных согласных «m» и «n», сокращение не прижилось. Оно, как и «aren't» и «isn't», вскоре трансформировалось в «ain't». В середине 18 века сокращение стало относиться ко всем трём формам глагола to be в настоящем

времени. На протяжении трех веков «ain't» использовался всеми слоями общества. Такие писатели как Джонатан Свифт, Лорд Байрон и Чарльз Диккенс употребляли это слово. Однако, в 20 веке использование сокращения стали считать признаком необразованности. Не смотря на это, в настоящее время «ain't» часто звучит в песнях, фильмах и даже на улице, а в языке надолго закрепились фразы «You ain't seen nothing!», что означает «ты ничего не видел».

Рассмотрим еще несколько реплик Элизы Дулиттл:

«I'm going away. He's off his chump, he is. I don't want no balmies teaching me» [52, с.35].

Словарь сленга Джона Хоттена дает такие определения словам:

«Chump, the head or face. Also one end of a loin of mutton. A half-idiotic or daft person is said to be off his chump» [46].

«Balmy, weak-minded or idiotic (not insane)» [46].

Не только отдельные слова, относящиеся к сленгу, бросаются в глаза в речи Элизы, но так же и целые конструкции, которые не соответствуют нормам английского языка и употребляются только в разговорной речи. Например, двойное отрицание:

«No: I don't want no gold and no diamonds. I'm a good girl, I am» [52, с.39].

«Let him say what he likes. I don't want to have no truck with him» [52, с.16].

Для контраста рассмотрим речь одного из представителей высшего общества – профессора Хиггинса. Хотя фонетически его речь абсолютно безупречна, с точки зрения лексики она далека от совершенства. Он часто использует ругательства и выражает свои мысли в резкой и экспрессивной манере.

Генри Хиггинс предстает неоднозначной фигурой. С одной стороны, это ученый, готовый даже поселить у себя незнакомого человека еще и ниже его по статусу и уровню жизни, ради благой цели. С другой стороны, это очень несдержанный мужчина. Его совершенно не заботит, что о нем подумают другие, а это довольно двоякое качество.

Уже в начале пьесы Генри Хиггинс возмущен ненормативным произношением цветочницы и говорит такую фразу:

«Pickering: shall we ask this baggage to sit down or shall we throw her out of the window?» [52, с.27].

Этим он до ужаса пугает Элизу. Он совершенно не понимает, почему она не соглашается на столь заманчивое предложение остаться жить в его доме и изучать английский:

«You're an ungrateful wicked girl. This is my return for offering to take you out of the gutter and dress you beautifully and make a lady of you» [52, с.35].

Убедительность ораторского стиля Генри Хиггинса передается с помощью эпитетов «ungrateful» и «wicked» и повторением союза «and», который акцентирует внимание на глаголах «dress» и «make».

Стоит отметить, что характеристики, которыми антагонист наделяет протагониста в своей речевой партии, непосредственно приписываются самому антагонисту, выставляя его при этом в невыгодном свете. Так, Хиггинс, приписывая имя дьявола заплаканной Элизе, побуждает читателя перенаправить эту характеристику на самого себя:

«You see, Eliza, all men are not confirmed old bachelors like me and the Colonel. Most men are the marrying sort (poor devils!); and you're not bad-looking; it's quite a pleasure to look at you sometimes – not now, of course, because you're crying and looking as ugly as the very devil; but when you're all right and quite yourself, you're what I should call attractive» [52, с. 29].

Хиггинс слишком часто употребляет местоимение «you», словно Элиза виновата в чем-то. Герой подчёркивает сравнение Элизы с дьяволом, это выражается с помощью неопределенного артикля «the» и прилагательного «very». Таким образом, самым сильным средством ниспровержения идеала героя-учёного является его критика своей ученицы.

Поскольку Хиггинс виртуозно владеет языком, ему не составляет труда вплетать в свою речь слова, не совсем соответствующие его статусу, при этом оставаясь на высоте:

«Let's have her up. Show her up, Mrs. Pearce!» [52, с.25].

Профессор использует похожие по звучанию и смыслу фразовые глаголы «have up» и «show up», что означает проявление несдержанности и эмоциональности. Очевидно, что Хиггинс не стал бы так говорить, будь он в другом окружении, однако, ситуация, в которой он оказался, сподвигла мужчину к резкому эмоциональному всплеску.

Эмоции довольно сильно влияют на речь и поведение Генри Хиггинса, поэтому его важной чертой является пристрастие к бранным словам. Ругательства Хиггинса связаны либо с именем дьявола (where the devil is that girl), либо с именем чёрта (damn, damnation, what a damned thing, such damned nonsense). Но, поскольку мужчина совсем не замечает этого, ему приходится оправдываться чрезмерным волнением.

Несомненно, не только речь характеризует человека. Большую роль так же играет невербальная коммуникация. Поэтому так же стоит упомянуть о действиях персонажа, которые описывает автор. О грубости и своенравии Генри Хиггинса говорят нам ремарки, в которых большое значение имеют синонимические группы с доминантным значением throw (throw – sling – fling) и impatiently (impatiently – intolerantly – fervently). Данные группы слов указывают о резкости движений и частых внезапных всплесках агрессии.

Любопытно, что, гневаясь в очередной раз, мужчина то и дело спотыкается и падает, это выражается в глаголе «stumble».

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что профессор – человек-контраст. Его ученость и положение в обществе резко отличаются от поведения и речи. Этот контраст автор использует для создания комичности, чему также способствуют ругательства. Все же, не смотря на неоднозначность многих высказываний профессора Хиггинса, его речь всегда выстроена грамматически верно и не содержит смысловых неточностей [13].

В передаче речевых особенностей персонажей Бернارد Шоу проявляет свой индивидуальный стиль. Он не просто копирует язык разных социальных групп, но и использует его как средство раскрытия характеров и выражения своих взглядов.

Главным замыслом автора в произведении «Пигмалион» является использование социолектов для характеристики и типизации своих персонажей, для создания главного конфликта пьесы [13].

В «Пигмалионе» сочетаются несколько видов диалога по Э. Бентли [6, с. 116]: риторические диалоги в прозе (речь профессора Хиггинса) и натуралистический диалог (речь простой девушки, носителя городского просторечия). Натуралистический диалог максимально приближен к живому разговорному языку в реальной жизни [6, с. 103].

Риторический диалог в прозе характеризуется формальным звучанием, наличием выразительных и изобразительных средств [6, с. 107].

Анализ текста пьесы «Пигмалион» Бернарда Шоу позволяет заключить, что автор широко использовал устойчивые выражения, характерные для британского варианта английского языка. Для изучения фразеологии в тексте пьесы были выбраны для сравнения два перевода, выполненные Е. Калашниковой и П. Мелковой.

При сравнительном анализе переводческих стратегий были использованы не только фразеологические словари, но и другие справочные материалы, указывающие на особенности использования идиоматических выражений в английском языке, включая глаголы.

Для подтверждения проведенного анализа и для демонстрации языкового материала в текстах приведем отрывки из оригинала и русских переводов, что позволит выявить сходства и различия в подходах переводчиков.

Б. Шой: «You see this creature with her kerbstone English: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English» [52, с. 20].

Рассмотрим перевод этого фрагмента у Е. Калашниковой: «Вы слышали ужасное произношение этой уличной девчонки? Из-за этого произношения она до конца своих дней обречена оставаться на дне общества. Так вот, сэр, дайте мне три месяца сроку, и я сделаю так, что эта девушка с успехом сойдет за герцогиню на любом посольском приеме. Мало того, она сможет поступить куда угодно в качестве горничной или продавщицы, а для этого, как известно, требуется еще большее совершенство речи» [41, с. 6].

Обратимся к переводу, выполненному П. Мелковой: «Взгляните на эту девчонку! Слышали вы, на каком жаргоне она говорит? Этот жаргон навсегда приковал ее к панели. Так вот, сэр, дайте мне три месяца, и эта девушка сойдет у меня за герцогиню на приеме в любом посольстве. Я даже смогу устроить ее горничной или продавщицей в магазин, где надо говорить совсем уж безукоризненно» [40, с. 7].

Приведённый отрывок является репликой профессора Хиггинса, в которой профессиональная языковая личность (собственно, Хиггинс), оценивает речь другой языковой личности (Элизы).

В данном отрывке использованы английские фразеологические единицы: «kerbstone English» и «pass someone off». Их переводы на русский язык представлены в словарях как «уличный английский» [23, с. 423] и «выдавать за ...» [27, с. 526]. Анализ переводов данных фразеологизмов позволяет увидеть различия в интерпретации переводчиками. Так, для Е. Калашниковой «kerbstone English» - это «ужасное произношение», в то время как для П. Мелковой - «жаргон». Возможно, П. Мелкова более точно передала смысл английского выражения, но перевод Е. Калашниковой более экспрессивен.

Использование фразеологических оборотов в художественном тексте придает ему выразительность и эмоциональность. Поэтому перевод Е. Калашниковой, более эмоциональный и выразительный, ближе к оригиналу и соответствует стилистике исходного текста [13].

Рассмотрим ещё один отрывок:

Б. Шоу: «You're an ungrateful wicked girl. This is my return for offering to take you out of the gutter and dress you beautifully and make a lady of you» [52, с. 38].

Рассмотрим перевод этого фрагмента у Е. Калашниковой: «Вы скверная, испорченная девчонка. Так-то вы мне благодарны за то, что я хочу вытащить вас из грязи, нарядить и сделать из вас леди!» [41, с. 7].

Обратимся к переводу, выполненному П. Мелковой: «Вы дрянная, неблагодарная девчонка. Вот как вы мне платите за то, что я хотел вытащить вас из грязи, красиво одеть и сделать настоящей леди» [40, с. 8].

Здесь мы видим фразеологизмы, которые можно перевести как: «Take someone out of the gutter» — «вытащить из нищеты» [23, с. 341]; «Make of» — «создать кого-то» [27, с.439].

Выделенные в исходном и переводном текстах слова и лексические единицы свидетельствуют о том, что оба переводчика сохранили эмоциональную окраску и стилистические особенности перевода оригинала. Указанные языковые средства (слова и лексические единицы) были переведены в соответствии с лексическими источниками.

Однако, следует отметить, что оба переводчика произвели лексические замены, если сравнивать со статьями словаря А.В. Кунина. В данном случае «бедность» и «грязь» заменены как синонимы. Скорее всего такая замена создает более значительный эмоциональный эффект и усиливает экспрессивную силу предложения.

Анализ текстов приводит к выводу, что при переводе английских фразеологизмов, использованных Б. Шоу, часто теряется их экспрессивная выразительность. Например, в отрывке «Will you take advantage of a man's nature to do him out of the price of his own daughter what he's brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she's growled big enough to be interesting to you two gentlemen?». [52, с. 61] присутствует фразеологизм «by the sweat of his brow» («by the sweat of one's brow» — означает «в поте лица» [23, с. 738]), который переведен согласно словарю Кунина:

Рассмотрим перевод этого фрагмента у Е. Калашниковой: «Так неужели вы воспользуетесь слабостью человека, чтобы обсчитать его на цене родной дочери, которую он в поте лица растил, кормил и одевал, пока она не выросла настолько, что ею уже интересуются джентльмены?» [41, с. 13].

Обратимся к переводу, выполненному П. Мелковой: «Так неужели вы обманете человека и не дадите ему настоящую цену за его родную дочь, которую он в поте лица растил, кормил и одевал, пока она не стала достаточно взрослой, чтобы заинтересовать сразу двух джентльменов?» [40, с. 16].

Следует подчеркнуть, что фраза присутствует в обоих проанализированных русских переводах. Однако, эмотивный характер фразы в переводе не сохранен. Переводчики следовали лексическим источникам и точно перевели фразу по словарю А.В. Кунина. При этом русский вариант фразы имеет более сдержанное звучание, чем ее английский аналог.

Известно, что одной из особенностей семантики фразы является ее способность вступать в синонимические отношения со словом. При переводе данного текста переводчики воспользовались этой способностью:

Б. Шой: «Pickering: if we were to take this man in hand for three months, he could choose between a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales» [52, с. 62].

Рассмотрим перевод этого фрагмента у Е. Калашниковой: «Пикеринг! Если б мы поработали над этим человеком три месяца, он мог бы выбирать между министерским креслом и кафедрой проповедника в Уэльсе» [41, с. 13].

Обратимся к переводу, выполненному П. Мелковой: «А знаете, Пикеринг, займись мы этим человеком, он уже через три месяца мог бы выбирать между постом министра и церковной кафедрой в Уэльсе» [40, с. 16].

В лексический состав отрывка входит английская фразеологическая единица «to take someone in hand», которая была использована автором. Данная фразовая грамматическая единица описывается в словаре А.В. Кунина следующим образом: «To take in hand— взять на себя ответственность за кого-либо; взяться за кого-либо; прибрать к рукам; взять в руки кого-либо» [23, с. 356].

Данный отрывок не относится к образу Элизы как развивающейся личности. Однако он интересен тем, что в нем в вербализованной форме представлена идея, связанная с концептом «развитие личности».

При переводе на русский язык не трудно заметить утрату английских словесных единиц. В переводе фразеологическая единица «to take in hand» выступает в глагольной форме «to work on something» или «to do something», которая имеет полисемичную семантическую структуру, в том числе метафорическое значение. Вероятно, в данном случае оба переводчика использовали прием замены синонимов, при котором фразовый глагол заменяется глаголом с переносным значением, сходным с фразовым глаголом.

Данные примеры хорошо показывают, что в пьесе «Пигмалион» Б. Шоу часто использует фразеологические обороты в речи персонажей. Таким образом можно прийти к выводу, что фразеологические обороты являются средством создания своеобразной манеры речи персонажа (языковой индивидуальности).

Проведенный анализ показывает, что фразеологические обороты, используемые Б. Шоу, полисемичны и имеют несколько значений, зафиксированных словарем А.В. Кунина.

Обе переводчицы, Е. Калашникова и П. Мелкова, при переводе английских лексических единиц в основном следовали лексическим описаниям, данным в их словарях. Однако обе они допускали замену синонимами. Особенно это касается перевода Е. Калашниковой. Именно это делает ее перевод более эмоциональным и экспрессивным.

Среди стилистических особенностей пьесы «Пигмалион» также следует выделить предисловие и послесловие. В авторском предисловии содержатся размышления Б. Шоу о фонологических и графических особенностях английского языка: об использовании англичанами букв чужого старого алфавита, о несоответствии между буквами слова и его произношением. Писатель отмечает, что он начал изучать исследования выдающихся английских фонетистов, направленные на совершенствование фонологической и графической систем английского языка.

Чрезвычайно интересным элементом анализируемого произведения является авторское послесловие (Sequel), которое расположено в конце книги и содержит заключительное сообщение о дальнейшем жизненном пути героев романа, раскрытие отношений между ними, а также разъяснения читателям логики развития событий.

Анализируя языковые особенности пьесы, необходимо отметить особенности стилистических средств выразительности, таких как:

- сравнения:

...you can't take a girl up like that if you were picking up a pebble on the beach;

and don't sit there crooning like a bilious pigeon;

... a wooden bowl of soap smelling like primroses;

- эпитеты:

a blinding flash of lightning;

depressing and disgusting sounds;

a respectable girl;

- идиомы:

Her boots are much the worse for wear;

He is a blooming busy-body, that's what he is;

- параллелизмы:

The Morris wall-papers, and the Morris chintz window curtains and brocade covers of the ottoman and its cushions;

- хиазм:

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

- повторы:

Mr. Doolittle can't provide for her. He shant provide for her. He is not in charge of her any more...

- метафоры:

a consort battle ship.

В пьесе можно отметить и сюжетную метафору, которая связана с самим мифом о Пигмалионе. Подобно тому как Пигмалион ваял свою Галатею, новую женщину создавал и профессор Хиггинс. Однако он создавал ее иными средствами. Из содержания пьесы нам становится понятно, что Хиггинс был назван Пигмалионом с сарказмом, так как для того, чтобы испытывать такое яркое чувство, как любовь, Хиггинс слишком эгоистичен и единственное, что ему может быть дорого, – наука. Именно наука стала той силой, которая смогла превратить девушку из низкого сословья в благородную леди, в отличие от греческого мифа, в котором статуя ожила благодаря силе любви.

Характерные черты художественного перевода пьесы «Пигмалион» включают в себя следующие аспекты:

1. Передача диалогов и монологов персонажей с сохранением их индивидуальности и манеры общения (от стилистического разнообразия до передачи ритма и мелодии речи).
2. Сохранение юмора, сатирических элементов и иронии, которые являются важными чертами произведения.
3. Сохранение аутентичности и образности языка, свойственных произведениям Бернарда Шоу, а также передача специфических особенностей английского языка.

4. Передача культурных и социальных контекстов, отраженных в тексте, чтобы сохранить и передать атмосферу и контекст работы (в том числе адаптация культурных отсылок).
5. Верность оригинальному замыслу, чтобы перевод сохранял основную тему и характер пьесы.
6. Наличие творческого подхода для достижения художественной эквивалентности в языке перевода, несмотря на верность оригиналу.

В целом, художественный перевод пьесы «Пигмалион» — это сложный процесс, требующий глубокого понимания исходного языка, культуры и целевой аудитории, сочетающий точность и креативность. Переводчик должен обладать как литературным талантом, так и знанием драматического искусства, чтобы передать нюансы и многослойность оригинального произведения.

2.2. Анализ трансформаций при переводе пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского на русский язык

Практическое исследование данной бакалаврской работы (а именно анализ трансформаций при переводе с английского языка на русский) выполнено на материале пьесы В. Shaw «Pigmalion» (232 страницы, 169563 печатных знака) и её переводе на русский язык (55 страниц, 173422 печатных знака) выполненном Е. Калашниковой.

Методом сплошной выборки было отобрано 1500 переводческих трансформаций из перевода для последующего анализа. Но прежде, чем углубиться в процесс анализа, рассмотрим, что же из себя представляют переводческие трансформации.

Любая переводческая трансформация подразумевает под собой технический прием перевода, который заключается в замене обычных соответствий контекстуальными, а также сами семантические конструкции, получаемые в результате таких приемов.

Учеными-лингвистами был внесен большой вклад в изучение переводческих трансформаций, благодаря чему сегодня существует несколько классификаций. Рассмотрим некоторые из них.

Л.К. Латышев описывает переводческую трансформацию как способ перевода, характеризующийся отклонением от семантического и структурного параллелизма между исходным и переводным текстами. Обоснованием использования переводческих трансформаций является повышение эквивалентности переводного текста исходному, которая значительно выше, чем при использовании обычных соответствий. Кроме того, переводческие трансформации позволяют смягчить или вовсе избежать негативных последствий использования обычных соответствий в зависимости от контекста[16].

Чтобы избежать дословного перевода, идиоматизировать перевод, приблизить перевод к нормам языка перевода, преодолеть лингвистические различия между ИЯ и ПЯ (ИЯ – это исходный язык, а ПЯ – язык перевода) при переводе схожих предложений, избежать громоздких, неясных и нелогичных переводов, передать смысловую нагрузку художественных понятий, передать труднопереводимую игру слов и метафорических выражений, а также для передачи стилистических мер рекомендуется использовать переводческие трансформации [20].

Советский лингвист, специалист теории перевода и доктор филологических наук Л. С. Бархударов предложил классификацию переводческих трансформаций, согласно которой существует 4 категории трансформаций:

- Перестановки (изменение порядка слов и словосочетаний в предложении, а также изменение отдельных предложений внутри текста)
- Замены (частей речи, слов с более широким значением, антонимические замены, синтаксические замены, лексические замены (конкретизация, генерализация), компенсация, антонимический перевод).
- Добавления (компенсация утраты грамматических средств выражения тех или иных значений).
- Опускания [29].

Ещё один советский и российский лингвист, специалист в области перевода и переводоведения В.Н. Комиссаров придерживался несколько иной систематизации трансформаций:

1. Лексические трансформации, включающие в себя транскрибирование и транслитерацию, калькирование и лексико-семантические замены (конкретизацию, генерализацию, модуляцию).
2. Грамматические трансформации, объединяющие синтаксическое уподобление, членение предложения, объединение предложений, грамматические замены (формы слова, части речи, члены предложения).
3. Комплексные трансформации, такие как антонимический перевод (замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму при переводе, или наоборот; сопровождается заменой лексической единицы ИЯ на единицу ПЯ с противоположным значением), экспликация или описательный перевод (лексические единицы ИЯ заменяются словосочетаниями, объясняющими ее значение), компенсация (элементы смысла, утраченные при переводе передаются в тексте перевода каким-либо другим средством, не обязательно в том же самом месте текста, что и в оригинале) [22].

Советский лингвист, переводчик и лексикограф Я.И. Рецкер разработал классификацию, основываясь на двух больших категориях переводческих трансформаций. В нее вошли:

- Грамматические трансформации (изменение порядка слов, полное или частичное изменение структуры предложения, замена частей речи и членов предложения, добавления, опущения).
- Лексические трансформации (дифференциация значения, конкретизация и генерализация значения слова, смысловое развитие, антонимический перевод, целостное преобразование, компенсация потерь в процессе перевода) [29].

Я.И. Рецкер считал, что грамматическая трансформация - это процесс преобразования структуры предложения в процессе перевода и адаптации переведенного варианта к употреблению в языке перевода. Такие трансформации могут быть частичными или полными. Как правило, полная трансформация происходит при замене главной части предложения, а частичная - при замене второстепенной.

Ещё одна классификация трансформаций принадлежит ученым-лингвистам, авторам книги «Теория и практика перевода с английского языка на русский» Т.Р. Левицкой и А.М. Фитерман:

1. Грамматические трансформации, включающие в себя перестановки, опущения, добавления, перестройки и замены предложения.
2. Стилистические трансформации, к которым можно отнести синонимические замены, описательный перевод, компенсации.
3. Лексические трансформации, такие как замена, добавление, конкретизация, генерализация, опущение [28].

Отличной от вышеупомянутых классификаций является четырехуровневая система, сформулированная советским и российским лингвистом-американистом, педагогом и практическим переводчиком с

английского языка А. Д. Швайцером. Согласно ей существуют 4 вида трансформаций:

1. Переводческие трансформации на компонентном уровне семантической валентности, к которым относятся различные замены (замена морфологических единиц лексическими, иными морфологическими, синтаксическими, фразеологическими и др).
2. Переводческие трансформации на прагматическом уровне (компенсации, замена стилистических средств, реалий, интерпретирующий перевод, переводческие компенсации).
3. Переводческие трансформации на референциальном уровне. К ним относятся гипонимические трансформации (конкретизации), гиперонимические трансформации (генерализации), интергипонимические трансформации (замена реалий), реметафоризации, метонимические трансформации, деметафоризации (замена метафоры неметафорой), а также комплексные трансформации.
4. Переводческие трансформации на стилистическом уровне, включающие в себя компрессию (эллипсис, семантическое стяжение, опущение, лексическое свертывание) и расширение [28].

Для того чтобы оценить качество переводного текста, необходимо провести структурный и семантический анализ исходного и переводного текстов, а затем подробный текстовый анализ, в том числе литературоведческий. Затем необходимо сравнить особенности двух текстов и проанализировать, насколько адекватно и уместно были осуществлены те или иные переводческие трансформации. Поскольку основным критерием оценки качества перевода является адекватность, необходимо также оценить, насколько перевод соответствует условиям и требованиям конкретного акта межкультурной коммуникации.

В.Н. Комиссаров связывает оценку качества перевода самими переводчиками и другими людьми, такими как редакторы, заказчики, критики

и преподаватели перевода, с его прагматическими проблемами. По его мнению, результаты перевода могут оцениваться как по отношению к исходному тексту, так и независимо от него. Поэтому критериями оценки результатов перевода можно считать «степень близости к исходному тексту, качество лингвистического оформления текста или способность перевода достигать поставленной цели» [21, с. 148]. Тем не менее оценить результаты перевода – задача не из легких. Это связано с тем, что необходимо учитывать целый ряд факторов, включая характер целевой аудитории, степень эквивалентности, жанровые и стилистические факторы, качество языкового уровня переводчика, преобладающее мнение о переводе в обществе в определенный момент времени и даже степень достижения прагматических целей перевода.

В данной работе мы придерживаемся классификации трансформаций, предложенной В.Н. Комиссаровым и разделяющей лексические трансформации на:

1. Транскрибирование - воспроизведение звуковой формы исходной лексической единицы, её фонемного состава с помощью букв языка перевода;
2. Транслитерация - воспроизведение графической формы исходной лексической единицы, её буквенного состава с помощью букв ПЯ;
3. Калькирование - замена составных частей исходной лексической единицы оригинала (морфем в слове или слов в устойчивых словосочетаниях) их лексическими соответствиями в ПЯ;
4. Лексико-семантические замены - использование в переводе единиц ПЯ, значение которых не совпадает со значениями исходных единиц, но может быть выведено из них с помощью определенного типа логических преобразований:
 - а) конкретизация - замена единицы ИЯ, имеющей более широкое значение, единицей ПЯ с более узким значением (род – вид),

- b) генерализация - замена единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением (вид – род),
 - с) модуляция/ смысловое развитие - замена лексической единицы ИЯ единицей ПЯ, значение которой выводится из значения исходной лексической единицы логически,
 - d) целостное преобразование - смена всего плана выражения с использованием единиц языка перевода по содержанию весьма далеких от единиц источника;
5. Контекстуальная замена (оказиональное соответствие) - нерегулярный, исключительный способ перевода единицы оригинала, пригодный лишь для данного контекста.

Стоит отметить, что приемы транскрибирования и транслитерации зачастую чередуются друг с другом. При транслитерации принято опираться на следующие межалфавитные параллели на уровне букв при переводе с английского языка на русский:

A - а, э, е; B – б; C - с, ц, к; D – д; E – и, е; F -ф; G - г, дж; H - х, г;

I - и, ай; J - дж, ж, й; K – к; L – л; M – м; N – н; O - о, оу; P – п;

Q – к; R – р; S - с, ш; T – т; U - у, ю; V – в; W - у, в; X - кс, х;

Y - и, й; Z - з, ц

В то же время на применение приема транслитерации оказывает воздействие и прием транскрибирования. Это значит, что наряду с побуквенной заменой слова очень часто учитываются и фонемы (звуки), образующиеся при чтении (произнесении) буквосочетаний. Например:

ch - ч, к;

ск - к, кк;

aw - о, оу, а не только ав;

sh - ш, а не только сх.

При грамматических трансформациях и заменах грамматическая единица ИЯ в оригинале преобразуется в единицу ПЯ с иным

грамматическим значением. Следовательно, грамматические трансформации подразумевают под собой:

1. Членение предложений – преобразование сложного предложения в два и более простых;
2. Объединение предложений – объединение простых предложений в сложное.
3. Замена части речи – замена в силу несоответствия грамматических значений в ИЯ и ПЯ.
4. Замена формы слова - замена в силу несоответствия грамматических значений в ИЯ и ПЯ.
5. Замена члена предложения - замена в силу несоответствия грамматических значений в ИЯ и ПЯ.
6. Замена типа предложения - замена в силу несоответствия грамматических значений в ИЯ и ПЯ.
7. Изменение порядка членов предложения, перестановка – обусловлено различиями в коммуникативном членении предложения в ИЯ и ПЯ (тема-рема), различиями порядка слов в словосочетании.

Комплексные трансформации подразумевают под собой приемы перевода, с помощью которых преобразуется и лексика, и синтаксические структуры оригинала, и имеют следующую классификацию:

1. Антонимический перевод – замена утвердительной формы на отрицательную в ПЯ или наоборот.
2. Экспликация – замена лексической единицы ИЯ словосочетанием ПЯ, эксплицирующим, т.е. дающим объяснение этого значения на языке перевода.
3. Компенсация – семантические компоненты ИЯ, утрачиваемые в переводе, передаются каким-либо другим средством ПЯ, и не обязательно в том же самом месте текста.

Перейдем непосредственно к пьесе Б. Шоу «Пигмалион» и ее переводу на русский язык. Рассмотрим употребление переводческих трансформаций по принципу частотности.

Как упоминалось ранее, одной из отличительных черт пьесы является наличие просторечий. Но особенность английского просторечия состоит в том, что на русский язык его можно передать в большинстве своем при использовании такой трансформации, как компенсация. Рассмотрим несколько примеров ее употребления.

К примеру, отрывок «A drop of booze just takes that off and makes him happy» [52, с. 24] Е. Калашникова перевела как «А пропустит баночку, и все как рукой сняло» [41, с. 6], а «Not bloody likely» как «К чертовой бабушке!»

При этом у лексической единицы «booze» в русском языке существует эквивалент «пойло». Но переводчик намеренно заменяет его «баночку». Можно предположить, что это происходит из соображений частотности и негативной оценочной коннотации, имеющейся у лексемы «пойло» в русском языке.

А вот попытки подобрать прямой эквивалент к фразе «Not bloody likely» не приводят к приемлемому результату, в следствие чего Е. Калашникова приходится использовать компенсаторный перевод.

В ещё одном отрывке - «Take this for tuppence» - интерес представляет лексическая единица «tuppence». Переводчица компенсирует данный диалектизм при помощи лексической единицы «возьмите», что позволяет подчеркнуть речевые особенности героини. И на русском языке фраза выглядит следующим образом: «Вот возьмите этот – два пенса».

Также с помощью компенсации на русский язык были переведены такие экспрессивные восклицания, как: «Y-e-e-e-es, Lord love you!» («Да не иначе, можете мне поверить!»), «Drank! Myword!» («Ого! Еще как!»), «Will ye-o-oru me f them?» («Вот вы теперь и гоните монету»).

Следующий, часто встречающийся прием трансформации в переводе Е. Калашниковой, замена. В параграфе 2.1 мы уже говорили о том, что

переводчики, в частности П. Мелкова и Е. Калашникова, использовали в своих переводах замену некоторых слов синонимами. Но теперь рассмотрим ее на конкретных примерах.

Б. Шоу: «LIZA[turning on him] Oh you are a brute. It's a lie: nobody ever saw the sign of liquor on me» [52, с. 36].

В переводе Е. Калашниковой: «ЭЛИЗА (повернувшись к нему). Ох вы бессовестный! Неправда это! Я капли спиртного в жизни в рот не брала» [41, с. 7].

В данном отрывке переводчик, сохраняя прагматический потенциал англоязычного текста оригинала, воспользовалась не одной трансформацией, а сразу несколькими. Во-первых, она использует здесь эвфемистическую замену, переводя оскорбительное существительное «brute» как прилагательное «бессовестный». Во-вторых, Е. Калашникова использует в данном отрывке прием антонимического перевода и инвертированный порядок слов («Неправда это!»). В-третьих, здесь же мы можем встретить прием генерализации («капли спиртного»). Ну и, в-четвертых, лексико-грамматическую замену отрицательного местоимения «nobody» на личное «я», что приводит к изменению речевой наполненности высказывания.

В следующем отрывке («Goodbye. Be sure you try on that small talk at the three at — homes. Don't be nervous about it. Pitch it in strong» [52, с. 22]) Е. Калашникова снова применяет лексические замены, несмотря на то, что используемая в оригинале фразеологическая единица «pitch it in strong» имеет регулярное словарное соответствие – «действовать решительно, быть напористым».

Согласно переводу, на русском языке фраза выглядит так: «До свидания. Не забудьте на всех трех визитах продемонстрировать новый стиль. Главное — смелее. Не смущайтесь и шпарьте» [41, с. 6].

Интересно, что применение лексической замены никак не сказалось на общем смысле фразеологизма. При этом можно заметить усиление прагматического компонента высказывания за счет использования

просторечия «шпарьте», которое положительно влияет на стилистическую окраску и эмотивность текста.

Ещё один пример замены, как ни странно, сочетается с использованием инверсии в предложении (в переводе Е. Калашниковой довольно часто встречается синтез различных видов трансформаций).

У Б. Шоу мы видим: «HIGGINS. I tell you, Pickering, never again for me. No more artificial duchesses. The whole thing has been simple purgatory» [52, с. 61].

Е. Калашникова переводит нам данный отрывок, как: «ХИГГИНС. Нет, Пикеринг, можете быть уверены, с меня довольно. Больше я производством герцогинь не занимаюсь. Это была сплошная пытка» [41, с. 13].

Здесь безличное второе предложение при переводе трансформируется в личное предложение от первого лица. Использование инверсии при этом усиливает эмоциональность. Происходит замена словосочетания «им.прил + им.сущ» на «глагол + им.сущ» («No more artificial duchesses» становится «Больше я производством герцогинь не занимаюсь»), от чего синтаксическая структура всего предложения изменяется. Что невольно отсылает нас к целостному преобразованию.

Например, оно проявляется во фразе «THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-o-oa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.]]» [52, с. 37] и ее переводе: «А, так это ваш сын? Нечего сказать, хорошо вы его воспитали... Разве это дело? Раскидал у бедной девушки все цветы и смылся, как миленький! Теперь вот платите, мамаша!» [41, с. 7] мы как раз видим целостное преобразование.

Ещё один пример целостного преобразования заключен в ответе Альфреда Дулиттла:

«HIGGINS. Your daughter had the audacity to come to my house and ask me to teach her how to speak properly so that she could get a place in a flower-shop. This gentleman and my housekeeper have been here all the time. [Bullying him] How dare you come here and attempt to blackmail me? You sent her here on purpose.

DOOLITTLE [protesting] No, Governor» [52, с. 44].

В переводе Е. Калашниковой он звучит так:

«Хиггинс. Ваша дочь имела дерзость явиться в мой дом и потребовать, чтобы я выучил ее правильно говорить по-английски, так как иначе она не может получить места продавщицы в цветочном магазине. Этот джентльмен и моя экономка присутствовали при разговоре. (Наступая на него.) Как вы смели прийти сюда шантажировать меня? Это вы ее подослали?

Дулиттл. Нет, хозяин, это не я» [41, с. 10].

Здесь не только заменено синонимом слово «Governor», но и расширена сама фраза.

Также целостное преобразование можно увидеть в следующем отрывке:

«I'm getting chilled to the bone. What can Freddy be doing all this time? He's been gone twenty minutes» [52, с. 5].

Е. Калашникова переводит его как: «Я больше не могу, я вся продрогла. Куда девался Фредди? Полчаса прошло, а его все нет» [41, с. 2].

В данном отрывке фразеологизм «chilled to the bone» заменяется на «продрогла», а 20 минут превращаются в полчаса. Да и структура предложений, из которых состоит реплика, совершенно меняется.

Также в переводе Е. Калашниковой мы можем наблюдать примеры объединения предложений. Так отрывок «Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a crown. Take this for tuppence» [52, с. 47] превращается в переводе Е. Калашниковой в «Ух ты, купите цветочек, кэптен, купите. Полкроны я могу разменять. Вот возьмите этот - два пенса» [41, с. 11]. В данном случае за счет объединения автор снижает эмоциональную

нагрузку в переводе оборота «Oh do buy a flower off me, Captain», что приводит к более нейтральному восприятию выражения.

Вот ещё один пример объединений:

Б. Шоу: «Musical instrument, Governor. A few pictures, a trifle of jewelry, and a bird-cage. She said she didn't want no clothes. What was I to think from that, Governor? I ask you as a parent what was I to think?» [52, с. 64].

В переводе Е. Калашниковой: «Да пустяки, хозяин. Гитара, несколько фотографий, кое-какие украшения и птичья клетка. Платьев она не велела брать. Что я должен был подумать, хозяин? Я вас спрашиваю: что я, как отец, должен был подумать?» [41, с. 13].

Мало того, что гитара здесь перекочевала из одного предложения в другое, так она еще и конкретизировалась, поскольку в оригинале мы видим просто значение «musical instrument».

Но вернёмся к объединению. Фраза «You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying» [52, с. 39], например, была переведена Е. Калашниковой как: «Ты смотри, взяла деньги, так дай ему цветок, а то вон тот тип стоит и записывает каждое твое слово» [41, с. 8], что придает речи эффект последовательности и объединяет ее в общий поток произношения.

Также часто Е. Калашникова использует прием антонимического перевода, о чем уже упоминалось ранее. Приведем ещё несколько примеров.

Б. Шоу: «I've a right to sell flowers if I keep off the kerb» [52, с. 65].

Е. Калашникова: «Продавать цветы не запрещается» [41, с. 14].

В этом примере можно увидеть стремление переводчицы сохранить оригинальность исходного текста, не отступая от норм языка. В то же время хорошо видна попытка сохранить верность оригинальному тексту.

Ещё одним примером служит перевод фразы «You just shew me what you've wrote about me» [52, с. 38] - «Вот покажите. Что у вас там про меня

написано» [41, с. 8]. Здесь Е. Калашникова нейтрализует стилистическую нагрузку в передаче некорректной грамматической формы глагола «‘ve wrote».

Выше мы уже упоминали о том, что в переводе присутствуют примеры конкретизации, когда «musical instrument» стал конкретным инструментом, а именно гитарой. Но это не единственный раз, когда Е. Калашникова использует данную трансформацию. Примерами ее также могут служить следующие переводы:

«I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road» [52, с. 71]- «Я хочу быть продавщицей в цветочном магазине, а не торговать фиалками на углу Тотенхэм Корт-роуд» [41, с. 15];

«To wipe your eyes. To wipe any part of your face that feels moist» [52, с. 79] - «Чтобы вытирать глаза. Вытирать нос, вытирать все, что окажется мокрым» [41, с. 16].

А во фразе «Oh, pay her whatever is necessary: put it down in the housekeeping book» [52, с. 80] «book» превращается в «графу» («Да платите вы ей сколько положено; можете занести это в графу хозяйственных расходов» [41, с. 16]).

Ещё одной трансформацией, которой пользуется Е. Калашникова при переводе Б. Шоу, является опущение. В одном из примеров у Б. Шоу мы видим: «Eight pence ain't no object to me, Charlie» [52, с. 45]. Е. Калашникова переводит нам данную фразу как: «Восемь пенсов – это нам нипочем!» [41, с. 10] - так из текста исчезает лексическая единица ain't, свойственная диалекту кокни.

Опущение присутствует и в переводе отрывка «The Flower girl: There's manners fyer! Te-oo banches ov oy lets trod into the mad» [52, с. 44] - «Цветочница: А еще образованный! Все фиалочки в грязь затоптал» [41, с. 10]. В данном случае полностью отсутствует стилистическая окраска высказывания, Е. Калашникова сохраняет в переводе исключительно смысловое наполнение высказывания.

Зачастую Е. Калашникова допускает многочисленные опущения, несмотря на их значимость при создании художественного образа. Например, уже в самом начале, она не переводит предисловие, а первый акт начинает с фразы «Ковент-гарден. Летний вечер. Дождь как из ведра» [41, с. 2], хотя в оригинале это звучит так: «Covent Garden at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain» [52, с. 5]. То есть определённое время «at 11.15 p.m.» исчезают из текста, превращаясь в просто обычный летний вечер.

Примером ещё одной трансформации – разъединения (членения) предложений - могут служить следующие отрывки:

«THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah» [52, с. 28] - «Куда прешь, Фредди! Возьми глаза в руки!» [41, с. 7];

«It's all right: he's a gentleman: look at his boots» [52, с. 29] - «Все в порядке. Это джентльмен - обратите внимание на его ботинки» [41, с. 7];

«Ain't no call to meddle with me, he ain't» [52, с. 43] - «И никакого он права не имеет лезть! Да, никакого права...» [41, с. 10];

«Yes: tell HIM where he come from if you want to go fortune-telling» [52, с. 52]- «Да, да! Если уж вам пришла охота поворожить, скажите-ка - откуда вот он взялся?» [41, с. 11].

Все приведенные примеры показывают нам, как Е. Калашникова адаптирует разговорную речь англичан под разговорную русскую речь. Членение одного большого предложения на несколько маленьких помогает ей лучше показать смену интонации в разговоре.

Следующий прием – добавление – можно встретить, например, в авторской ремарке: «Eliza, who is exquisitely dressed, produces an impression of such remarkable distinction and beauty as she enters that they all rise, quite fluttered. Guided by Higgins signals, she comes to Mrs. Higgins with studied grace» [52, с. 94], которую Е. Калашникова переводит следующим образом:

«Элиза, безукоризненно одетая, производит такое сильное впечатление своей красотой и элегантностью, что все невольно встают, когда она входит.

Следя за сигналами, которые ей подает Хиггинс, она с заученной грацией направляется к креслу миссис Хиггинс» [41, с. 19].

Таким образом, ей удастся усилить действие фразеологизмов «Produces an impression of» и «Studied grace».

Также в предложении «How do I know whether you took me down right?» [52, с. 38] при переводе наблюдается использование добавления «или нет»: «Почем я знаю, правду вы записали или нет?» [41, с. 8]. И во фразе «Somebody is going to touch you, with a broomstick, if you don't stop sniveling. Sit down» [52, с. 47] («Зато кто-то возьмет метлу и хорошенько отдубасит вас, если вы сейчас же не перестанете хныкать. Сядьте!» [41, с. 11]) прослеживается применение добавления выражением «хорошенько». В данном случае использование такого приема трансформации при переводе направлено на усиление эмоциональности ответа Хиггинса и демонстрацию его истинного отношения к цветочнице.

О приеме генерализации уже шла речь выше. Но хотелось бы привести ещё несколько примеров употребления данной трансформации.

Во-первых, в данном случае стоит упомянуть отрывок «I'm interested. What about the ambassador's garden party?» [52, с. 42], который в переводе Е. Калашниковой будет звучать как «Мне пришла в голову интересная мысль. Помните, вы похвастались, что сумели бы выдать ее за герцогиню на приеме в посольстве?» [41, с. 11] В данном случае посол в русском варианте превратился в целое посольство.

Во-вторых, во фразе «Mrs. Pearce: this language from your lips» «language» [52, с. 56] превращаются в целые «выражения» («Что за выражения я слышу от вас!» [41, с. 12]).

Е. Калашникова использует в переводах и такой вариант трансформации как прием орфографической транскрипции. Использует она его, в частности, для передачи особенностей речи Элизы Дулиттл, но прибегает к этому приему в той части пьесы, в которой описывается запись речи Элизы профессором Хиггинсом:

«THE NOTETAKER.[Reads, reproducing her pronunciation exactly]Cheer ap, Keptin;n' bawyaflahrorf a pore gel» [52, с. 35] - «ЧЕЛОВЕК С ЗАПИСНОЙ КНИЖКОЙ. А я разберу. (Читает, в точности подражая ее выговору.) Ни расстраивтись, кэптен; купити луччи цвиточик у бедны девушки» [41, с. 7].

Применение данного приема в этом эпизоде признается единственно верным, поскольку главной задачей этой части пьесы является показать профессиональную сторону работы профессора Хиггинса, задача подчеркнуть еще раз контаминированную речь цветочницы отходит на второй план.

Искаженное произношение ряда слов, редуцирование гласных звуков, проглатывание слоговых структур, ассимиляция согласных звуков и прочее передано через орфографическую транскрипцию в переводе Е. Калашниковой.

Восклицательные предложения с фразеологической устойчивостью: «К чертовой бабушке». Выбор переводчика представляется адекватным цели текстового отрывка, поскольку передает недовольство, грубость, невоспитанность, раздражение, которые закодированы в этой реплике в тексте оригинала.

Ещё одним примером применения транскрипции при переводе является следующий отрывок:

Б. Шоу: «THE FLOWER GIRL [picking up a half-crown] Ah—ow—ooh! [Picking up a couple of florins] Aaah—ow—ooh! [Picking up several coins] Aaaaaah—ow—ooh! [Picking up a half-sovereign] Aasaaaaaaaaah—ow—ooh!!!

FREDDY [springing out of a taxicab] Got one at last. Hallo! [To the girl] Where are the two ladies that were here?

THE FLOWER GIRL. They walked to the bus when the rain stopped» [52, с. 38].

В переводе Е. Калашниковой: «Цветочница (вытаскивая полкроны). Ау... у... у... ох! (Вытаскивает два флорина.) У... а... а... ооу! (Вытаскивает еще

несколько монет.) Ую... ю... ю... ай! (Вытаскивая полсоверена.) А... а... а... ха... ха... ха... ой!

Фредди (выскакивая из такси). Наконец-то достал! Хелло! (Цветочнице.) Тут стояли две дамы. Не знаете, где они?

Цветочница. А как дождь кончился, так они к автобусу и потопали» [41, с. 8].

Орфографическая транскрипция является действенным способом не прямой характеристики:

Б. Шой: «THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah. FREDDY. Sorry [he rushes off].

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

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

THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f' them? [Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.]» [52, с. 48].

В переводе Е. Калашниковой: «ЦВЕТОЧНИЦА. Куда прешь, Фредди! Возьми глаза в руки!

ФРЕДДИ. Простите. (Убегает.)

ЦВЕТОЧНИЦА (подбирает цветы и укладывает их в корзинку). А еще образованный! Все фиалочки в грязь затоптал.

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

ЦВЕТОЧНИЦА. А, так это ваш сын? Нечего сказать, хорошо вы его воспитали... Разве это дело? Раскидал у бедной девушки все цветы и смылся, как миленький! Теперь вот платите, мамаша!» [41, с. 11].

В тексте оригинала в речи цветочницы отсутствуют явные нарушения лексической нормы и просторечные формы. Выраженной чертой этих

текстовых отрывков является искаженное фонетическое оформление нормативных лексических единиц английского языка.

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

Статистика трансформаций представлена в таблице 1: (1 столбик - номер трансформации, 2 столбик - количество примеров, 3 столбик - процентное соотношение).

Таблица 1

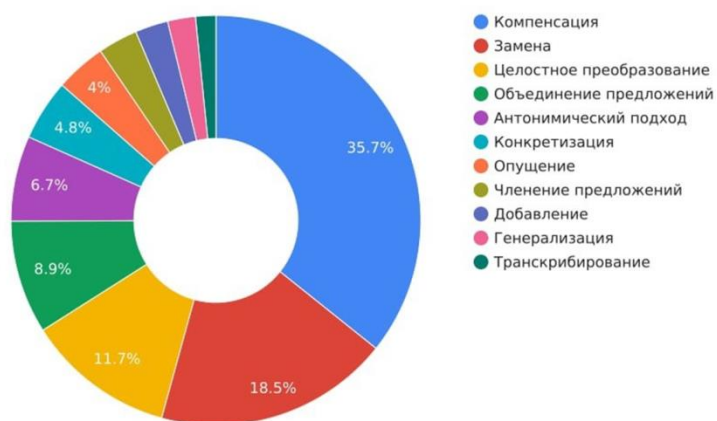
№	Название трансформации	Количество примеров	% соотношение
1.	Компенсация	536	35.73 %
2.	Замена	278	18.53 %
3.	Целостное преобразование	176	11.73 %
4.	Объединение предложений	134	8.93 %
5.	Антонимический подход	101	6.73 %
6.	Конкретизация	72	4.8 %
7.	Опущение	60	4 %
8.	Членение предложений	47	3.13 %
9.	Добавление	39	2.6 %
10.	Генерализация	33	2.2 %
11.	Транскрибирование	24	1.6 %

Всего 1500 трансформаций – 100%

Также статистика представлена в диаграмме 1:

Диаграмма 1

Статистика переводческих трансформаций пьесы Б. Шоу «Пигмалион»
в переводе Е. Калашниковой



Одной из основных причин употребления трансформаций является перенос и адаптация диалектов и жаргонов, которые использовались Б. Шоу для характеристики персонажей и создания атмосферы пьесы. Е. Калашникова, как и любой переводчик, старалась выбрать соответствующие русские эквиваленты, чтобы передать тот же характер и индивидуальность персонажей.

Также в процессе перевода неизбежно изменялись некоторые образы, символы и метафоры, так как они могли быть не совсем удачно или точно переданы на другом языке. Переводчице пришлось учитывать особенности менталитета и культуры русского читателя, чтобы сохранить истинный смысл и эмоциональную подоплеку оригинала.

В целом, перевод пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского на русский - это сложный и творческий процесс, который потребовал от Е. Калашниковой не только знания обоих языков, но и глубокого понимания культур и традиций обоих народов. Переводчица смогла мастерски учесть все тонкости и нюансы оригинала, чтобы создать качественный и достоверный перевод, который сохраняет ценность и красоту произведения для русскоязычного читателя.

Выводы по главе II

Художественный перевод как таковой является искусством передачи литературного произведения из одного языка на другой. При этом для любого переводчика важно сохранение авторского стиля, тональности, образности и эмоциональной окраски оригинала, так как перевод включает в себя глубокое понимание текста и способность передать эстетические и культурные особенности. Художественные переводы отличаются друг от друга синтаксической спецификой, игрой слов, наличием диалектизмов, иронии, сравнений и метафор.

Пьеса Бернарда Шоу «Пигмалион» является хорошим материалом для демонстрации переводческой деятельности, так как затрагивает вопросы морали, культуры общения и духовного развития личности, представляя разнообразие языка персонажей разных социальных классов. При помощи языковых средств Б. Шоу показывает классовые различия персонажей, имитируя язык различных социальных групп и использует его как инструмент для раскрытия характеров и выражения своих идей.

Художественный перевод пьесы «Пигмалион» и Е. Калашниковой, и П. Мелковой представляет собой трудный процесс, требующий глубокого понимания исходного языка, культуры и целевой аудитории. В ходе работы удалось выделить такие характерные особенности перевода, как передачу диалогов и монологов персонажей с сохранением их индивидуальности и стиля общения, сохранение юмора, сатиры и иронии, поддержание подлинности и образности языка, воссоздание культурных и социальных контекстов, сохранение верности первоначальной концепции с целью передачи основной темы и характера пьесы, применение творческого подхода для достижения художественной эквивалентности в переводе.

Для перевода художественного произведения также характерно использование переводческих трансформаций. В основном Е. Калашникова

старалась с помощью них сохранить характер и индивидуальность персонажей Б. Шоу и истинный смысл и эмоциональную основу оригинала. Наиболее частотной при этом оказалась такая трансформация, как компенсация. Использование её и других трансформаций в тексте показало, как хорошо переводчик владеет обоими языками и может сохранить ценность и привлекательность англоязычного произведения для русскоязычного читателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение данной работы можно сделать вывод о том, что произведения Б. Шоу, особенно пьеса «Пигмалион», имеют большое значение для лингвистики и переводоведения. К тому же анализируемая пьеса является ярким примером использования языка и речи для передачи социальных и классовых различий.

Б. Шоу использовал различные лингвистические приемы и стилистические особенности, чтобы передать характеры и отношения между персонажами, что порою вызывало некоторые сложности у переводчиков. В большинстве своем они были связаны с тем, что в переводе необходимо сохранять не только смысловую нагрузку, но и стилистические особенности и нюансы, которые помогают передать социальные и классовые различия. Для этого переводчику приходится искать адекватные языковые средства и приемы, которые могут быть неоднозначными или отсутствовать в другом языке.

Также в работе были рассмотрены особенности художественного перевода пьесы "Пигмалион". Анализ лексических трансформаций в переводе пьесы позволил выявить изменения и сдвиги в выборе слов и выражений, которые возникали при переводе.

Роль перевода и адаптации в передаче лингвопереводческих особенностей является важнейшей частью изучения произведений Б. Шоу. В процессе перевода необходимо учитывать не только языковые особенности и нюансы, но и культурные различия, что позволяет сохранить аутентичность и эмоциональную окраску текста. Кроме того, переводчик должен обладать отличным знанием обоих языков и умением передать не только смысл, но и стиль и интонацию оригинала. Только таким образом можно достичь высокого качества перевода и передать всю глубину и содержание произведения.

Поскольку лингвостилистика драматургии Бернарда Шоу — это уникальное сочетание острого сарказма, мастерского владения словом и богатого языкового стиля, его произведения остаются актуальными и интересными до сегодняшнего дня, привлекая к себе внимание читателей и театральной публики со всего мира.

Перевод англоязычных произведений подразумевает под собой изменение текста и адаптацию его на другой язык. Переводчики в своей работе опираются на использование различных трансформаций, которые помогают им без потерь воспроизводить оригинальный мир автора. В ходе исследования был выявлен перечень трансформаций, который был использован Е. Калашниковой при переводе пьесы «Пигмалион». Среди них оказались грамматические трансформации (объединение предложений, членение предложений), лексические трансформации (целостное преобразование, замена, конкретизация, генерализация, опущение, добавление, транскрибирование) и комплексные лексико-грамматические трансформации (антонимический подход, компенсация).

Для передачи идейного содержания пьесы «Пигмалион» Б. Шоу переводчик Е. Калашникова чаще других использует такую трансформацию, как компенсация, так как она позволяет при переводе и адаптации оригинала под русскоязычного читателя сосредоточиться на передаче речи персонажей с сохранением их характерных черт, а также не потерять истинный замысел автора и эмоциональную основу, которую он заложил в своё произведение.

Таким образом, данная работа позволила не только проанализировать саму пьесу «Пигмалион», но и провести сравнительный анализ оригинала с переводом его на русский язык. Результаты исследования позволили понять важность качественного перевода для его полноценного восприятия и понимания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алимова, М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М.В. Алимова // Вестник РУДН, серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2012.- № 2 - с. 47-52
2. Андреева, Е.Д. Basic literary translation : учебное пособие / Е.Д. Андреева. - Оренбургский гос. ун-т. – 2-е издание, переработанное и дополненное. – Оренбург: ОГУ, 2016. – 209 с.
3. Арнольд, И.В. Лексикология современного английского языка: учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – 3-е изд., перераб. и доп. – М: Высш. Шк., 1986. -295 с., ил. – На англ. яз.
4. Ахкямова Г.И. Основные классификации стилистических приемов в теории и стилистике языка / Г.И. Ахкямова // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-klassifikatsii-stilisticheskikh-priemov-v-teorii-i-stilistike-yazyka/viewer> (дата обращения: 04.04.2024) – Текст : электронный
5. Белозерцева, Н.В., Богатырева С.Н., Павленко Т.С. Особенности передачи авторского стиля при переводе пьесы Б. Шоу «Пигмалион» с английского языка на русский // Н.В. Белозерцева, С.Н. Богатырева, Т.С. Павленко // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – № 10 (октябрь). – 0,7 п. л. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/175011.htm> - (дата обращения: 22.03.2024). – Текст : электронный
6. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – Москва: Издательства «Айрис пресс», 2004. – 402 с.
7. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями [Текст] : в синодальном переводе. - Москва: Никея, 2016. - 1592 с.

8. Васенева, Н.В. Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в. (на материале комедии «Пигмалион») : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Васенина Надежда Владимировна. – URL: <https://www.dissercat.com/content/retseptsiya-estetiki-i-dramaturgii-b-shou-v-russkoi-literature-xx-v?ysclid=lvjzlocnww9007899/read/read> (дата обращения: 29.03.2024) – Текст : электронный
9. Виноградов, В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). / В.С. Виноградов. – Москва: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
10. Влахов, С., Флорин, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. - М., 1980. - С. 106.
11. Гальперин И.Р. Опыт систематизации выразительных средств / И.Р. Гальперин – Москва: Издательство «Либроком», 2016. – 375 с.
12. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 458 с.
13. Герасимова, А.В. Проблема перевода фразеологических единиц (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») / А. В. Герасимова. — Текст : непосредственный / Молодой ученый. — 2017. — № 46 (180). — С. 333-337. — URL: <https://moluch.ru/archive/180/46479/> (дата обращения: 26.04.2024). – Текст : электронный
14. Дидык, Ю.А. Речевая манипуляция в оригинальном и переводном тексте: на материале пьес Б. Шоу – дис. ... кан. фил. наук: 10.02.19 / Дидык Юлия Алексеевна – URL: <https://www.dissercat.com/content/rechevaya-manipulyatsiya-v-originalnom-i-perevodnom-tekste?ysclid=lv8zw61wyj909238417> (дата обращения: 15.04.2024) – Текст : электронный
15. Иванова, А.А., Борисова, М.Ю. Особенности региональных разновидностей английского языка (на примере Лондонского диалекта (кокни))// А.А. Иванова, М.Ю. Борисова // Научная электронная

- библиотека «КиберЛенинка» - URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-regionalnyh-raznovidnostey-angliyskogo-yazyka-na-primere-londonskogo-dialekta-kokni> (дата обращения 25.04.24). -Текст : электронный
16. Кабакчи, М.К. Использование переводческих трансформаций при переводе русских реалий на английский язык / Новая наука: стратегии и векторы развития. – 2015. – № 5-2. – С. 79–83.
17. Казакова, Т.А. Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу : учебное пособие на английском языке / Т.А. Казакова. - Перспектива, 2018. – 320 с.
18. Кизима, М. П. «Пигмалион» Б. Шоу и современный феминизм / Наследие Бернарда Шоу и современность (к 150-летию со дня рождения английского драматурга) под ред. Л.Д. Богдецкой. - Бишкек: Кыргызско-Российский славянский университет, 2007. - С. 5–28.
19. Клёцкина, Я.А. Особенности перевода текста драмы (на материале пьес Б. Шоу) / Я.А. Клёцкина. – URL: http://elib.pnzgu.ru/library_doc/17160 (дата обращения: 05.04.2024) – Текст : электронный
20. Князева, Н.А. Речевая партия персонажа в современной англоязычной драме (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») / Н.А. Князева // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rechevaya-partiya-personazha-v-sovremennoy-angloyazychnoy-drame-na-materiale-piesy-b-shou-pigmalion> (дата обращения 25.03.2024) - Текст : электронный
21. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты)/ В.Н. Комиссаров. –Москва: Высшая школа, 1990 –253 с.
22. Кошелева, А.А. Особенности авторского стиля Дж. Б. Шоу (на материале пьесы «Пигмалион») / А.А. Кошелева // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-avtorskogo-stilya-dzh-b-shou>

- na-materiale-piesy-pigmalion (дата обращения: 22.04.2024) – Текст : электронный
23. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь/Лит. ред. М. Д. Литвинова. — 4-е изд., перераб. и доп.— Москва: Рус. яз., 1984 — 944 с.
24. Лескин, Д.Ю., протоиерей. С точки зрения вечности: Преповеди, беседы, статьи и доклады. – Тольятти: Издательство Поволжской академии Святителя Алексия, 2023. – 472 с.
25. Модестов, В.С. Искусство художественного перевода / В.С. Модестов. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2021 – 592 с.
26. Моралес, Т.О. Английский для переводчиков. Книга 1. Перевод художественной литературы на примерах произведений великих писателей / Т.О. Моралес. – URL: <https://www.litres.ru/book/tatyana-oliva-morale/angliyskiy-dlya-perevodchikov-kniga-1-perevod-hudozhe-57439262> (дата обращения: 14.04.2024) - Текст: электронный
27. Мюллер, В.К., Дашевская В.Л., Каплан В.А. Новый англо-русский словарь. — 5-е изд. стер. Москва: Рус. яз., 1998 -880 с.
28. Набережнова, М. В. Сравнительный анализ стилистических характеристик эксцентричной речи представителей просторечно-жаргонного типа и элитарного типа речевой культуры в произведении Дж. Бернарда Шоу «Пигмалион» / М. В. Набережнова. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2019. — № 9 (247). — С. 232-235. — URL: <https://moluch.ru/archive/247/56850/> (дата обращения: 21.04.2024) – Текст : электронный
29. Надеждина Н.Г., Юдина О.А. Переводческие трансформации и приемы перевода: методические указания к практическому курсу профессионально ориентированного перевода для студентов, обучающихся по программе «Переводчик в сфере профессиональной коммуникации»/ Н.Г. Надеждина, О.А. Юдина. - Н. Новгород: ННГАСУ, 2015 – 28 с.

- 30.Николюкин, А. Послесловие к пьесе «Человек и Сверхчеловек» / Б. Шоу. Собр. соч. в 6-ти томах. – Т. 2. – Л.: Искусство, 1978. – С. 680 – 687.
- 31.Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: Монография. 2-е изд., доп. – Москва: Эдитус, 2012. – 234 с.
- 32.Райс, К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс. - М., 1978. - С. 202-203.
- 33.Скачкова, Е.А. Художественный перевод: учебное пособие: практикум / Е.А. Скачкова, Л.В. Ещеркина, Ю.В. Казаченок. – Челябинск: ОУ ВО «Южно-Уральский технологический университет», 2021. - 83 с.
- 34.Скребнев, Ю.М. Основы стилистики английского языка / Ю.М. Скребнев – Москва: Издательство «Апрель», 2003. – 267 с.
- 35.Солодуб, Ю.П. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студ. лингв, фак. высш. учеб. заведений / Ю. П. Солодуб. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. - 304 с.
- 36.Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). / А. В. Федоров. – М.: Филология три, 2002. – 415 с.
- 37.Хайдеггер, М. Вещь / Историко-филос. ежегодник. 1989. - Москва: Издательство «Наука», 1989. - С. 269-284.
- 38.Художественный перевод и сравнительное литературоведение. XVII. Сборник научных трудов / под ред. Д. Н. Жаткин. – М: ФЛИНТА, 2022. – 671 с.
- 39.Швейцер, А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. - М., 1988. - С. 75.
- 40.Шоу, Б. Избранные произведения / пер. - П. Мелкова, Н. Рахманова (предисловие и послесловие). - М., «Панорама», 1993. OCR & spellcheck by HarryFan, 4 September 2002 - URL: http://lib.ru/INPROZ/SHOU/pigmalio.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 14.04.2024) - Текст: электронный

- 41.Шоу, Б. Пигмалион/ Перевод Е. Калашниковой. - URL: <http://lingua.russianplanet.ru/library/bshow/pigmalion.htm> - (дата обращения: 28.04.2024) - Текст: электронный
- 42.Яцевич, Л.П. Художественный перевод: учебно-методическое пособие. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2011. – 103 с.
- 43.Abbott Antony S. Shaw and Christianity. – The Seabury Press. – N. Y., 1965. – 228 с.
- 44.Chesterton, G. K. George Bernard Shaw. – N. Y., John Lane Company, MCMIX. – 249 с.
- 45.Emmerich, K. Literary Translation and the Making of Originals / Karen Emmerich – Bloomsbury, 2017. – 138 с.
- 46.John Camden Hotten, The Slang Dictionary Etymological, Historical and Andecdotal / 2013
- 47.Leech, G. A Linguistic Guide to English Poetry/ eBook Published 27 January 2014. – URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315836034/linguistic-guide-englishpoetry-geoffrey-leech> - (дата обращения: 30.03.2024). – Текст: электронный
- 48.Savory, Th. Threat of Translation. / Th. Savory. – London, 1957. – 120 с.
- 49.Scott, C. The Work of Literary Translation / Clive Scott. - Cambridge University Press, 2018. – 58 с.
- 50.Shaw B. Man and Superman. - Penguin Books. Baltimore. Maryland, 1952. – 272 с.
- 51.Shaw, B. Platform and Pulpit. Hill and Wang. - N. Y. - 1961. – 302 с.
- 52.Shaw, G. B. Pygmalion: Webster's Thesaurus Edition for PSAT®, SAT®, GRE®, LSAT®, GMAT®, and AP® English Test Preparation / ICON Classics, 2005. – 232 с.