

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УФИМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ»

На правах рукописи



КОРНИЛОВА АНАСТАСИЯ ДМИТРИЕВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И СЦЕНИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОДЫ ПЬЕСЫ
А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» В АСПЕКТЕ КВАНТИТАТИВНОЙ
ЛИНГВИСТИКИ**

5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Е.А. Морозкина

УФА-2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА	14
1.1 Понятие драматургического текста	14
1.2 Специфика перевода драматургического текста	18
1.2.1 Стратегии драматургического перевода.....	18
1.2.2 Художественный перевод драматургического текста	20
1.2.3 Сценический перевод драматургического текста	23
1.3 Англоязычные переводы пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»	27
Выводы по 1 главе	34
ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА В АСПЕКТЕ КВАНТИТАТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКИ	36
2.1 Квантитативная лингвистика как область прикладной лингвистики	36
2.2 Квантитативный анализ лексического разнообразия художественных текстов А.П. Чехова и версий их перевода на английский язык	43
2.2.1 Лексическое разнообразие текста: сущность понятия и его характерные особенности	43
2.2.2 Исследование лексического разнообразия драматургического текста	46
2.2.3 Репрезентация лексического разнообразия в малой прозе и драматургии А.П. Чехова и в версиях их перевода на английский язык.....	51
2.2.4 Лексическое разнообразие в художественных и сценических версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»	65
2.3 Лексическая плотность и частеречный анализ в художественных и сценических версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»	82
Выводы по 2 главе	90
ГЛАВА 3. КВАНТИТАТИВНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДИАЛОГОВОЙ И РЕМАРОЧНОЙ СТРУКТУР В ВЕРСИЯХ ПЕРЕВОДА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	94

3.1 Квантитативное исследование диалоговой структуры в драматургии А.П. Чехова и в англоязычных версиях её перевода.....	94
3.1.1 Специфика диалога в драматургическом тексте	94
3.1.2 Речевой объём и речевой поток в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в англоязычных версиях её перевода	96
3.1.3 Средняя длина реплик персонажей и соблюдение принципа Парето в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода.....	113
3.2 Квантитативное исследование ремарочной структуры в драматургии А.П. Чехова и в англоязычных версиях её перевода.....	120
3.2.1 Специфика ремарочного повествования в драматургическом тексте.....	120
3.2.2 Типовое разнообразие ремарок в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода.....	123
3.2.3 Репрезентация семантики глагола в ремарочном повествовании в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода.....	152
Выводы по 3 главе	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
СПИСОК ТЕРМИНОВ	169
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	172

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено проблеме применения количественного подхода к анализу оригиналов и переводов драматургических текстов. Проблема перевода художественного текста в целом и драматургического текста в частности неизменно находится в центре внимания современного переводоведения, что обусловлено сложностью передачи в переводе не только лексической, лексико-семантической и грамматической системы языка, но и структурных элементов текста, которые, особенно в драматургическом тексте, отличаются строгой организацией.

Фундаментальный вклад в разработку теоретических основ перевода внесли такие учёные, как Л.С. Бархударов, С. Басснетт, М.М. Бахтин, В.Н. Комиссаров, И. Левый, Ю.М. Лотман, Р.К. Миньяр-Белоручев, Е.А. Морозкина, Ю. Найда, П. Ньюмарк, Я. Рецкер, В.В. Сдобников, А.В. Федоров, А.Д. Швейцер, А.С. Штерн и другие. На современном этапе развития лингвистической науки и науки о переводе наблюдается возрастание интереса к применению количественных методов анализа текста. Количественный подход, у истоков которого стояли такие учёные, как И.А. Бодуэн де Куртенэ и его ученик Е.Д. Поливанов, структуралисты Л. Блумфилд, Л. Ельмслев, Ф. де Соссюр, Н.С. Трубецкой, З. Харрис, а также Н. Хомский и другие, стремящиеся к формализации описания языка, позволяет выявить имплицитные закономерности организации текста зачастую неочевидные при традиционном лингвистическом анализе. Количественная лингвистика оперирует статистическими данными о частотности языковых единиц и о структурных элементах текста, поддающихся количественному подсчёту, их сочетаемости и распределению в тексте, что открывает новые возможности для оценки адекватности перевода. При этом область количественного анализа драматургического перевода остаётся наименее изученной. Особенно показательным является отсутствие исследований, сопоставляющих художественный и сценический переводы драматургических текстов с использованием количественных параметров, таких как количественный

анализ лексической организации пьес, её диалоговой природы, а также количественных параметров типового разнообразия ремарок и специфики семантики глагола в структуре ремарок.

Актуальность диссертационного исследования заключается в том, что в современном переводоведении крайне мало исследований, посвящённых количественному анализу драматургического текста. Несмотря на активное развитие количественного подхода к изучению художественного перевода, оригинальные драматургические тексты и версии их перевода чрезвычайно редко становятся объектом количественного исследования. Данный пробел представляется особенно значительным применительно к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», обладающей уникальным материалом для изучения количественных закономерностей её лексического наполнения, сложной структуры диалога и ремарочного повествования, составляющих основу драматургического текста. Актуальным представляется выявление в оригинале драматургического текста и художественных и сценических версиях её перевода количественных параметров, включающих степень лексического разнообразия и степень лексической плотности, исследующих лексический состав текстов, в частности, речевой объём, речевой поток, среднюю длину реплик персонажей и проверку на соблюдение / несоблюдение принципа Парето в структуре драматургического текста, а также типовое разнообразие ремарок и семантику глагола в ремарочном повествовании драматургического текста.

Объектом исследования выступают переводы пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», в частности, художественные и сценические версии перевода. **Предметом исследования** становятся лексическая организация, а также особенности диалога и ремарок драматургического текста в аспекте количественной лингвистики.

Целью диссертации становится выявление статистически достоверных различий между художественным и сценическим типами перевода драматургического текста через количественное исследование таких показателей, как лексическое разнообразие, лексическая плотность, речевой объём, речевой

поток и распределение реплик между главными и второстепенными персонажами в диалоговой речи, а также параметров типового разнообразия ремарок и специфики семантики глагола в структуре ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и версий её перевода.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотреть теоретические основы изучения художественного и сценического перевода в современном переводоведении;
- провести количественное исследование лексического разнообразия и лексической плотности в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», а также в художественных и сценических версиях её перевода;
- выявить количественные параметры речевого объёма, речевого потока и средней длины реплик персонажей в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и версиях её перевода,
- проанализировать характер распределения речевого диалога в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и версиях её перевода на соответствие принципу Парето;
- исследовать специфику репрезентации в переводе типового разнообразия ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»;
- определить особенности репрезентации семантики глагола в структуре ремарок оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Поставленные цель и задачи предопределили выбор следующих **методов исследования**: метод количественного анализа, метод статистического анализа данных, метод сплошной выборки, метод лингвистического анализа текста, метод сравнительно-сопоставительного анализа, метод переводческого анализа текста, метод изучения словарных дефиниций, а также общенаучные методы анализа и синтеза.

Материалом исследования послужили художественные произведения А.П. Чехова и версии их перевода на английский язык. В рамках исследования были рассмотрены пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» (1904) и её переводы в исполнении К. Гарнетт (1923), Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской (2015),

Т. Мёрфи (2004), Т. Донахи (2006); а также переводы рассказов писателя, осуществлённые К. Гарнетт, а также Р. Пивером, Л. Волохонской.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что **впервые:**

- с помощью количественного исследования лексической организации драматургического текста выявлена степень лексического разнообразия и степень лексической плотности текста на материале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», а также художественных и сценических версий её перевода;
- комплексный количественный анализ диалоговой структуры пьесы позволил определить параметры речевого объёма, речевого потока и средней длины реплик, что позволило выявить соотношение главных и второстепенных персонажей в оригинале и в версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»;
- проверка пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на соответствие принципу Парето установила несоблюдение данного принципа как в оригинале, так и в художественных и сценических переводах;
- установлено, что система внутреннего обрамления ремарочной структуры пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» включает вводные, вставные, прерывающие и завершающие ремарки, причём прерывающие ремарки-паузы также являются полноценным компонентом структуры драматургического текста и должны быть сохранены в переводе;
- установлено, что в структуре ремарок глагольная лексика служит основным элементом выражения динамичности / статичности и эмоциональной насыщенности сценического действия и поэтому должна быть достаточно точно воспроизведена в переводе.

Рабочая гипотеза диссертационного исследования состоит в том, что количественный анализ драматургического текста позволяет выявить статистически значимые различия между художественными и сценическими типами перевода драматургического текста через исследование таких

квантитативных параметров, как степень лексического разнообразия, степень лексической плотности, речевой объём, речевой поток, средняя длина реплик персонажей, соблюдение / несоблюдение принципа Парето, типовое разнообразие ремарок, а также семантика глагола в ремарочном повествовании, которые должны быть учтены переводчиком при переводе драматургического текста.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что в ней предложен квантитативный подход к анализу драматургического текста и художественных и сценических версий его перевода, основные принципы которого должны быть включены в теорию перевода. Полученные в ходе исследования результаты вносят важный вклад в теорию художественного перевода, позволяют выявить количественные закономерности структуры драматургического текста и уточнить критерии разграничения художественного и сценического подходов к переводу драматургического текста.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования полученных в ходе исследования результатов в практике перевода, в частности, в практике художественного перевода. Предложенный квантитативный подход к анализу текста может быть применён к художественным и сценическим переводам других драматургических произведений для оценки качества выполненных переводов. Основные выводы диссертации могут быть также учтены в практических занятиях по квантитативной лингвистике, а также по художественному переводу.

Теоретической и методологической основой исследования послужили работы отечественных и зарубежных учёных в области:

- теории и практики переводоведения: Т.А. Казакова, В.Н. Комиссаров, Е.А. Морозкина, В.П. Москвин, Л.Н. Мурзин, В.В. Сдобников, А.В. Федоров, А.Д. Швейцер, А.С. Штерн и др.;
- художественного перевода: С. Аалтонен, С. Басснетт, М.М. Бахтин, Р.У. Корриган, И. Левый, Ю.М. Лотман, Е.А. Морозкина, П. Пави, М. Снелл-Хорнби, К. Уиндл, Дж. Штайнер и др.;

– квантитативной лингвистики: А.Н. Баранов, И.А. Бодуэн де Куртенэ, Б.Н. Головин, Р.Г. Пиотровский, Е.Д. Поливанов, Ф. де Соссюр, Б.В. Сухотин, Р.М. Фрумкина, Н. Хомский, С.А. Шубин и др.;

– лексического разнообразия и лексической плотности текста: П. Гиро, Л.Б. Гонсалвес, Л.Л. Гонсалвес, С. Джарвис, П.М. Маккарти, М.А.К. Халлидей, Г. Хердан, Ж. Юр и др.;

– структуры диалога драматургического текста: М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Т.Г. Винокур, Н.В. Глущенко, Ю.С. Дараганова, Е.В. Падучева, Г.Г. Полищук, В.Е. Хализев, Л.П. Якубинский и др.;

– ремарочной структуры драматургического текста: О.А. Астафьева, О.Н. Биль, З.С. Дотмурзиева, А.Н. Зорин, В.С. Красногоров, П. Пави, Л.Д. Польшикова, И.Ф. Разумовская, А.А. Стриженко, А.В. Хижняк, Л.А. Шувалова и др.;

– семантики глагола: Ю.Д. Апресян, Л.Г. Бабенко, Л.М. Васильев, Г.А. Волохина, Р.М. Гайсина, Э.В. Кузнецова, В.П. Москвин, А.Л. Новиков, Ф.П. Филин и др.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Квантитативное исследование степени лексического разнообразия и степени лексической плотности художественных и сценических версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» позволяют объективировать различия в их лексической и структурной организации. Установлено, что показатели лексического разнообразия и лексической плотности версий перевода демонстрируют статистически значимые количественные расхождения по сравнению с показателями оригинала, что обусловлено разноструктурностью русского и английского языков, а также выбранными переводческими стратегиями.

2. Квантитативный анализ диалоговой структуры с использованием количественных речевых параметров, а именно речевого объёма, речевого потока и средней длины реплик, способствует определению в пьесе А.П. «Вишневый сад» главных и второстепенных персонажей. Выявленное увеличение данных

показателей в текстах перевода может свидетельствовать о возможной деформации речевых параметров оригинала драматургического текста.

3. Применение принципа Парето к анализу целостности диалоговой структуры драматургического текста позволяет оценить характер распределения реплик между главными и второстепенными персонажами пьесы и выявить тот факт, что в исследуемом драматургическом тексте А.П. Чехова принцип Парето не соблюдается, что предполагает отсутствие в пьесе традиционного разделения персонажей на главных и второстепенных.

4. Система ремарочной структуры пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» представлена внешними и внутренними структурными типами ремарок, обрамляющих драматургический текст. Внутренняя структура ремарок включает вводные, вставные, прерывающие и завершающие ремарки. Прерывающие ремарки-паузы являются полноценным компонентом ремарочной структуры драматургического текста, выполняют функцию создания смыслового и коммуникативного эффекта немых сцен и должны быть сохранены в текстах перевода.

5. В ремарочной структуре драматургического текста глагольная лексика выступает ключевым средством выражения динамичности / статичности и эмоциональной насыщенности сценического действия, причём глаголы с семантикой действия и состояния представлены во всех типах ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», тогда как глаголы с семантикой эмоционального и чувственного восприятия находят воплощение исключительно в ремарках вставного и прерывающего типов, что необходимо учитывать в версиях перевода.

Диссертационное исследование соответствует следующим пунктам Паспорта научной специальности **5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика:**

– п. 2. Направления современного языкознания и используемые в них методы описания языков. Терминологический аппарат лингвистики. Лингвистические модели. Метаязык современной лингвистики.

- п. 9. Лингвистика языка и лингвистика речи. Речевая деятельность и использование языка. Лингвистика дискурса и лингвистика текста.
- п. 20. Лингвистическое переводоведение и его основные направления. Языковые и экстралингвистические аспекты перевода. Формы, виды и методы перевода. История перевода и переводческой мысли.
- п. 21. Математическая и количественная лингвистика. Применение статистических методов в лингвистике.

Апробация работы. Основные положения настоящего исследования были представлены на конференциях различного уровня и тематической направленности, в частности, на: V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве» (Уфа, 2022 г.); XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы» (Уфа, 2022 г.); VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языковые единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, 2022 г.); VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвящённой 85-летию ФРГФ «Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве» (Уфа, 2023 г.); I Международном лингвокультурологическом форуме «Лингвокультурология и коммуникативная реальность XXI века: новые вызовы – новое осмысление» (Москва, 2023 г.); XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода» (Уфа, 2023 г.); X Международной научно-практической конференции «Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки» (Уфа, 2024 г.); VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языковые единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, 2024 г.); Всероссийской научно-практической конференции «Современные социально-гуманитарные технологии, традиции и инновации» (Уфа, 2024 г.); Всероссийской научно-практической

конференции с международным участием «Сравнительно-сопоставительная лингвистика и интеллектуальные технологии: перспективы интеграции» (Уфа, 2025 г.).

Результаты, достигнутые в процессе научного исследования, были обсуждены на расширенном заседании кафедры лингводидактики и переводоведения и кафедры иностранных языков естественных факультетов высшей школы зарубежной филологии, лингвистики и перевода института гуманитарных и социальных наук ФГБОУ ВО «Уфимский университет науки и технологий». По материалам диссертации было опубликовано семнадцать научных работ, раскрывающих достижения и новизну диссертации, из которых пять статей напечатаны в журналах, рекомендованных перечнем ВАК Российской Федерации.

Структура работы определяется целью и задачами, сформулированными в рамках научного исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы (213 наименований). Общий объём диссертации составляет 192 страницы печатного текста.

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, формулируются объект и предмет исследования, ставятся его цель и основные задачи, описываются методы исследования, раскрываются научная новизна диссертации, рабочая гипотеза и основные положения, выносимые на защиту, определяются теоретическая и практическая значимость работы, предлагается описание теоретической и методологической базы исследования, а также информация по апробации результатов диссертации и о соответствии диссертации паспорту специальности.

В первой главе «**Драматургический текст как объект перевода**» раскрывается специфика драматургического текста; освещаются особенности драматургического перевода; анализируется специфика художественного и сценического переводов драматургического текста; приводится краткий обзор англоязычных версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Вторая глава **«Исследование художественных и сценических переводов драматургического текста в аспекте квантитативной лингвистики»** посвящена квантитативному анализу лексической организации художественных и сценических версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», в частности, выявлению и изучению степени лексического разнообразия и степени лексической плотности драматургических текстов.

В третьей главе **«Квантитативное исследование диалоговой и ремарочной структур в версиях перевода драматургического текста»** рассматриваются количественные показатели речевого объёма, речевого потока и средней длины реплик персонажей; проводится исследование на соблюдение / несоблюдение принципа Парето в рамках диалоговой речи; затрагивается проблема типового разнообразия ремарок в структуре драматургического текста; изучается специфика репрезентации в переводе семантики глагола, включённого в структуру ремарочного повествования.

В **заключении** подводятся итоги проведённого исследования и определяются перспективы дальнейшего применения квантитативного подхода к анализу драматургических текстов.

ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА

1.1 Понятие драматургического текста

В научной литературе исторически сложилась определённая сопряженность терминов «драматургический текст» и «драматический текст», которые трактуются многими исследователями как взаимозаменяемые понятия. Обратимся, прежде всего, к толкованию понятия «текст». По определению Ю.М. Лотмана, текст представляет собой «отграниченное, замкнутое в себе конечное образование» [Лотман 1998: 424], обладающее специфической структурой и чёткими границами. Термины «драматургический» и «драматический», несмотря на наличие определенной степени связанности, имеют некоторые значимые различия. Согласно «Толковому словарю современного русского языка» Д.Н. Ушакова, понятие «драматургический» относится к термину «драматургия», который имеет три варианта трактования, а именно: «1) теория, искусство построения драматических произведений <...> 2) характерные, отличительные черты, приемы драматического творчества <...> 3) совокупность драматических произведений» [Толковый словарь современного русского языка 1935: 795]. В свою очередь, прилагательное «драматический» относится к термину «драма», которое, согласно Д.Н. Ушакову, определяется как «1) род литературных произведений, написанных в диалогической форме и предназначенных к сценическому исполнению <...> 2) литературное произведение такого рода с серьезным, но не героическим содержанием (в отличие от комедии и трагедии)» [Толковый словарь современного русского языка 1935: 795]. Проведённый анализ словарных дефиниций позволяет заключить, что понятия «драматургический» и «драматический» соотносятся с текстом пьесы с тем лишь исключением, что они раскрывают его разные характерные особенности. Основное отличие заключается в том, что термин «драматургический» рассматривает текст пьесы в совокупности с законами и приёмами построения его внутреннего содержания и структурного устройства,

тогда как термин «драматический» определяет внешнюю, жанровую принадлежность текста пьесы к одному из видов драматургии.

Определенное внимание следует уделить понятиям «драматургия» и «драма», лежащим в основе определений «драматургический текст» и «драматический текст». По мнению И.Н. Чистюхина, в современной литературе произошло полное отождествление терминов «драма» и «драматургия»: «Говоря о драме, мы говорим о драматургии и наоборот...» [Чистюхин 2019: 7]. Подобная тенденция, по его словам, ведёт к утрате специфики обоих понятий – их морфологических признаков и уникального смыслового содержания. При этом сам И.Н. Чистюхин предпочитает ограничивать данные понятия. В его понимании термин «драматургия» является как видом искусства, так и литературным и театральным жанром. В свою очередь, термин «драма» он соотносит с эстетической категорией, раскрывающей определенную степень напряжённой борьбы и конфликтность человеческого существования. Примечательно, что, как подчеркивает П. Пави, в некоторых культурах термин «драма» принято употреблять только для определения особого жанра драматургии [Pavis 1998: 112], а именно драмы, в основе которой лежит изображение конфликта и раскрытие сложных взаимоотношений и переживаний персонажей. К примеру, в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова термин «драма» определяется как «литературное произведение в диалогической форме с серьёзным сюжетом (в отличие от комедии) для исполнения на сцене» [Ожегов 2019: 277]. Наряду с драмой в рамках драматургии традиционно выделяют трагедию, комедию, трагикомедию (симбиоз трагедии и комедии), а также водевиль, фарс, мелодраму и интермедию – все перечисленные жанровые разновидности драматургии обладают специфическими особенностями.

Таким образом, проведённый анализ дефиниций позволяет заключить, что ключевым понятием для описания пьесы как структурного единства является «драматургический текст». В отличие от «драматического текста», указывающего прежде всего на жанровую принадлежность, «драматургический текст» акцентирует внимание на его внутреннем построении.

Драматургический текст представляет собой один из наиболее сложных и малоисследованных областей в теории и практике переводоведения. Проблема перевода драматургического текста рассматривается в работах таких зарубежных и отечественных учёных, как Г. Андерман, К.-Э. Аптон, С. Басснетт, К. Беднарц, Р.У. Корриган, И. Левый, А.П.Э. Лефевр, Ж. Мунен, П. Пави, М. Снелл-Хорнби, К. Уиндл, Дж. Штайнер, Е.Ю. Куницына, Е.А. Кузнецова, Е.Г. Логинова, Д.А. Олицкая и другие. В своей работе “Translation Studies” теоретик перевода С. Басснетт указывает на проблематику перевода драматургических текстов. Как отмечает исследователь, ввиду отсутствия специализированных методических материалов по специфике драматургического перевода переводчики зачастую руководствуются обобщенными принципами художественного перевода, которые применяются для перевода любого художественного произведения [Bassnett 2002: 124], что, по мнению С. Басснетт, является ошибочной переводческой практикой. По своей природе драматургический текст принципиально отличается от эпоса и лирики. По словам А.М. Горького, особенность драматургии заключается в том, что характер её действующих лиц раскрывается «без подсказываний со стороны автора» исключительно через их речь и действия [Горький 1953]. В отличие от эпоса, которому присущи разнообразные способы изложения материала, в жанре драмы содержание передается через: 1) реплики персонажей (диалоги, монологи), посредством которых развивается действие, раскрываются конфликты, переживания и внутренний мир действующих лиц; 2) ремарки – авторские пояснения обстановки сцены, внешности и характера поступков персонажей драматургического текста. Ещё одна отличительная особенность драматургического текста заключается в его двойственной природе – в отличие от лирики или эпоса, драматургический текст создан не только для чтения, но и для сценического воплощения на театральной сцене. Как отмечал известный драматург А.Н. Островский: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму» [Островский 1952]. Литературный критик В.Г. Белинский также подчеркивал, что без сценического воплощения драматургический текст не раскрывается полностью, поскольку для

полного понимания персонажа недостаточно просто знать о его поступках, словах и чувствах – нужно непосредственно видеть и слушать, как он это делает [Белинский 1948: 351]. При этом интерпретация пьесы и принципы её воплощения на сцене зависят не только от переводчика, но и, как замечал К.С. Станиславский, определяются субъективным видением и культурным кодом театральных интерпретаторов – режиссёров и актеров [Станиславский 1994].

Неразрывная связь между письменным словом и живым представлением предъявляет особые требования к переводчику, в задачи которого входит необходимость не только точно передать авторский замысел и художественные образы драматургического текста, но и учесть специфику сценической постановки, интонаций, ритма речи и культурного контекста. Работа переводчика осложняется тем фактом, что драматургический текст ориентирован на восприятие текста как читателем, так и зрителем одновременно. В этой связи Дж. Штайнер подчеркивает, что существует значительная разница между написанием пьесы для читателей и для зрителей [Steiner 2004: 363]. Если читатель имеет возможность неоднократно обращаться к тексту пьесы с целью вдумчивого восприятия содержания, то зритель воспринимает произнесенный текст мгновенно и однократно. Примечательно, что в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» А.Н. Николюкина вводится термин «драма для чтения», которое определяется как «литературное произведение, имеющее характерные приметы драматического рода, но предназначенное прежде всего для чтения» [Николюкин 2001: 248]. При этом автор замечает, что отнесение текста пьесы к драмам для чтения условно, поскольку при соответствующей режиссуре такой тип текста может быть поставлен в театре.

Ряд исследователей предлагают различать художественные и сценические версии драматургического текста [Rayfield 2000: 600; Kewes 2005: 317]: художественная версия пьесы, главным образом, предназначена для читателя, то есть её следует читать в образовательных и научных целях, тогда как сценическая версия ориентирована на зрителя, который приходит в театр посмотреть на сценическое представление. Можно сделать вывод о том, что специфика

драматургического перевода определяется наличием двух отличающихся друг от друга целевых групп реципиентов – читателя, воспринимающего текст пьесы как литературное произведение, и зрителя, интерпретирующего его как основу сценического представления. Учитывая подобные особенности, переводчику необходимо выбрать верную стратегию перевода драматургического текста, чтобы удовлетворить потребности как читателя, для которого важна целостность художественного мира и вариативное языковое богатство драматургического текста, так и зрителя, для которого, напротив, ключевыми являются динамика диалога, а также ясность и понятность произнесенных реплик в условиях их сценического воплощения.

1.2 Специфика перевода драматургического текста

1.2.1 Стратегии драматургического перевода

В терминологическом словаре-справочнике «Основные понятия англоязычного переводоведения» В.Н. Базылев и И.В. Войнич соотносят такие термины, как «драматургический перевод» и «сценический перевод» [Базылев, Войнич 2011: 60]. Исследование стратегий драматургического перевода подробно рассмотрено в работе С. Басснетт “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” [Bassnett-McGuire 1985: 90]. Наиболее распространёнными и фундаментальными являются два противоположных по своей сути подхода – «художественный» и «сценический». Первый подход предполагает художественный перевод драматургического текста, в рамках которого к переводу пьесы применяются те же требования (принципы точности и верности оригиналу), что и к переводу любого другого литературного произведения, например, прозы или поэзии. В свою очередь, второй подход ориентирован на создание «сценической» версии пьесы, что предполагает в процессе перевода оригинального драматургического текста учёта принципа «сценичности» и использование различных переводческих замен. Логическим

развитием и симбиозом этих двух стратегий, согласно С. Баснетт, становится третья стратегия – коллаборативный (совместный) вид перевода. Данная стратегия предполагает тесное сотрудничество переводчика с режиссёрами и актёрами в процессе создания переводной версии драматургического текста. По мнению С. Баснетт, этот подход является наиболее продуктивным [Bassnett-McGuire 1985: 91], поскольку в таком случае учитываются требования, предъявляемые к «художественной» и «сценической» версиям драматургического текста.

Определённый интерес также представляет классификация стратегий перевода драматургического текста, предложенная лингвистом С. Аалтонен [Aaltonen 2010]. Учёный выделяет три основные стратегии перевода драматургического текста. Первая стратегия – вводный перевод, ориентированный на широкую и неоднородную аудиторию, включающую как читателей, так и театральных представителей (режиссёров и актёров). Такой вид перевода открыто публикуется в печатном или электронном виде и имеет достаточно долгий «срок жизни». Ко второй стратегии относится буквальный перевод, предназначенный исключительно для театральных учреждений и ориентированный на узкую аудиторию (режиссёры и актёры). Данный вид перевода является своего рода «промежуточным» текстом пьесы, который затем адаптируется для сцены. По словам С. Аалтонен, стратегия буквального перевода достаточно сильно критикуется в научных кругах. Так, С. Баснетт негативно высказывалась о политике «Британского национального театра», который заказывал у переводчика «буквальный» перевод драматургического текста, а затем передавал его на существенную доработку известному актёру, зачастую не знающему язык исходного текста, с целью привлечения на сценическое представление как можно больше зрителей [Bassnett 1991: 101]. Третий вид перевода – сценический перевод (*performance / spectacle translation*) – предназначен для реализации в определённом месте, за определённое время и для конкретной аудитории. Его предполагаемый «срок жизни» зависит от количества представлений.

Таким образом, классификации С. Баснетт и С. Аалтонен опираются на разные основания – если классификация С. Баснетт фокусируется на внутренних

особенностях драматургического текста и стратегии переводчика, то подход С. Аалтонен носит функционально-прагматический характер и учитывает такие контекстуальные факторы, как состав и размер аудитории, пространственно-временной контекст постановки, а также предполагаемый «срок жизни» переводной версии. Представленные классификации стратегий драматургического перевода позволяют сделать важный вывод: несмотря на всё разнообразие подходов, их можно систематизировать вокруг двух фундаментальных парадигм – художественный и сценический переводы драматургического текста.

1.2.2 Художественный перевод драматургического текста

Художественный перевод представляет собой вид литературного творчества, в процессе которого произведение, написанное на одном языке, воссоздаётся на языке перевода. Согласно определению Т.А. Казаковой, художественный перевод трактуется как целенаправленное творческое преобразование текста, ключевая цель которого заключается в передаче «литературных особенностей оригинала» [Казакова 2002: 6]. Для этой цели переводчик задействует весь спектр доступных выразительных средств переводного языка. А.А. Смирнов и М. Алексеев видят главное назначение художественного перевода в «передаче смысла, эмоциональной выразительности и структуры оригинального текста» [Смирнов, Алексеев 1934: 426].

На основе классификации функций художественного текста, предложенной В.П. Москвиным [Москвин 2004: 59], можно утверждать, что в художественном переводе драматургического текста на первый план также выходят функция воздействия на реципиента и эстетическая функция. Функция воздействия формирует эмоционально-оценочное отношение реципиента перевода к прочитанному или произнесённому тексту, что ставит перед переводчиком задачу определить авторский замысел и воспроизвести интенцию автора с помощью разнообразных художественных средств. При этом важное значение приобретает так называемая эстетическая функция, о роли которой, помимо В.П. Москвина,

писали Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн, В.Н. Комиссаров, В.В. Сдобников, О.В. Петрова и другие [Мурзин, Штерн 1991: 79; Сдобников, Петрова 2007: 349]. Так, В.Н. Комиссаров определяет художественный перевод как деятельность, результатом которой является текст, способный оказывать «художественно-эстетическое воздействие на реципиента» перевода [Комиссаров 1990: 95] подобно тому воздействию, которое оказывает текст оригинала на реципиентов, воспринимающих текст на исходном языке.

Согласно Л.Л. Нелюбину, художественный перевод является своего рода инструментом культурного освоения мира и расширения коллективной памяти человечества, то есть фактором самой культуры [Нелюбин 2003: 246]. В таком случае художественный перевод выступает в качестве основного средства трансляции исторической эпохи и национальной окраски литературного произведения через призму фоновых знаний переводчика. Перед переводчиком стоит задача воссоздания национального своеобразия, присущего как форме, так и содержанию лексических единиц оригинального текста. Как отмечает А.В. Федоров, именно эти элементы позволяют адекватно отразить окружающую действительность [Федоров 2002: 179].

Следует отметить, что в рамках художественного перевода драматургического текста, ориентированного не только на читателя, но и на зрителя, существенную проблему представляет перевод лексических единиц, обозначающих предметы или явления культуры определенного народа. По замечанию П. Пави, для адекватного восприятия переводной версии инокультурной пьесы зрительская (а также читательская) аудитория должна владеть соответствующими фоновыми знаниями. Только обладая ими, реципиент перевода может верно истолковать звучащую со сцены речь [Pavis 1998]. Если в письменном переводе переводчик может сопроводить текст различными пояснениями в переводческих комментариях, то в случае устного прочтения пьесы это не представляется возможным.

Определённую сложность также представляет передача уникального авторского стиля драматургического произведения и его лексического богатства.

А.Д. Швейцер видит главную трудность перевода любого художественного текста в необходимости найти адекватные средства выражения на языке перевода для передачи информации, заложенной в оригинале [Швейцер 1988: 85]. Для этого переводчик должен владеть в совершенстве определённой системой выразительных средств, а именно техникой художественного письма, и уметь устанавливать функциональные соответствия между этими средствами в рамках двух различных языковых систем, то есть языка оригинала и языка перевода, а также хорошо понимать тип мышления автора художественного текста, восприняв его «чужое сознание и его мир» [Бахтин 1979: 289]. По справедливому замечанию Е.А. Морозкиной и А.Р. Габдуллиной, в ходе художественного перевода личность переводчика неизбежно оставляет свой «отпечаток» на переведённом тексте, что находит подтверждение в тех ситуациях, когда при работе с одной и той же лексической единицей оригинала разные переводчики зачастую прибегают к различным переводческим решениям [Морозкина, Габдуллина 2024: 12].

На протяжении десятилетий художественный перевод драматургического текста является предметом полемики критиков сценического перевода, по мнению которых драматургический перевод – это особая деятельность, направленная на создание материала для сценического воплощения, а не только для устного прочтения. Как отмечает Д.А. Олицкая, современные режиссёры критикуют «излишне литературный перевод» [Олицкая 2012: 19]. Чрезмерное увлечение переводчика поэтичностью, ритмом и лексической окрашенностью оригинального текста, по их мнению, часто происходит в ущерб сценической динамике. Теоретик перевода И. Левый также подчеркивает, что восприятие перевода пьесы происходит в зрительном зале сиюминутно, то есть «здесь и сейчас». Это определяет специфику переводческой задачи, требующей «гибкой системы приемов», которая учитывает основные идеи в будущей сценической постановке, которую И. Левый называет «принципом неравномерной точности». Суть данного принципа заключается в том, что в драматургическом тексте есть «ключевые места», требующие дословной точности, а также фрагменты, которые допускают более свободную интерпретацию [Левый 1974: 209].

Таким образом, художественный перевод драматургического текста представляет собой творческую интерпретацию литературного произведения, выполненную в соответствии с лингвистическими и стилистическими нормами языка перевода с применением всего спектра его экспрессивных возможностей. Художественный перевод стремится к завершенности и верности оригиналу, в то время как сама природа пьесы требует её адаптации для театрального представления. Это противоречие, естественно, приводит к необходимости рассмотрения сценического перевода, где на первый план выходят принципиально иные критерии.

1.2.3 Сценический перевод драматургического текста

Ориентированность драматургического текста на сценическое воплощение актуализирует необходимость выделения и изучения её особой переводческой разновидности – сценического перевода. Данный вид перевода принципиально отличается своей функционально-прагматической направленностью – его объектом выступает не литературный, а сценический текст, чья основная ценность реализуется на сцене. Следовательно, центральной категорией и ключевым критерием эффективности в аспекте сценического перевода становится понятие «сценичность». В более широком понимании «сценичность» рассматривается В. Диевом как ключевая характеристика драматургического произведения, которая присуща только пьесам, предназначенным исключительно для театральной постановки. Если художественные версии пьесы основаны на повествовательных, эпических или лирических принципах поэтики, то сценическая версия драматургического текста служит смысловой и структурной основой для театрального искусства, в котором художественный текст реализуется через совокупность выразительных средств, таких как режиссура, актёрская игра, сценография, музыкальное и светозвуковое оформление [Диев 1974: 391]. В более узком понимании термин «сценичный» означает «пригодный для игры в театре» [Ожегов 2019: 1166].

В современной теории перевода учёные оперируют рядом понятий, концептуально восходящих к категории сценичности, одними из которых являются термины “performability” (сценичность) и “speakability” (произносимость) [Bassnett 1978, 1991; Pavis 1989; Schultze 1990; Espasa 2000; Elam 2002; Snell-Hornby 2007; Windle 2011]. Общим функциональным критерием для данной группы понятий выступает принцип пригодности текста для сценического воплощения, то есть для представления (performability) и для непосредственного произнесения (speakability). Впервые введённый в научный обиход С. Басснетт термин “performability” интерпретировался ею как комплексное качество пьесы, включающее её невербальные, культурные и собственно театральные аспекты [Bassnett 1978]. Впоследствии С. Басснетт признала категорию “performability” (сценичность) чрезмерно расплывчатой и не поддающейся точному определению: с одной стороны, она служит обоснованием передачи на доработку буквального перевода драматургу, а с другой – для внесения в текст пьесы значительных переводческих трансформаций [Bassnett 1991: 102] и других видов изменений исходной структуры текста. В аспекте драматургического перевода категория “performability” (сценичность) зачастую рассматривается вместе с категорией “speakability” (произносимость), которую П. Пави определяет как «легкость произнесения» [Pavis 1998]. Произносимость – это принцип, согласно которому переводчик избегает в тексте словосочетаний, трудных для артикуляции, чтобы у зрителя не возникало проблем с их восприятием на слух. И. Левый также вводит понятие «удобопонятность» в дополнение к произносимости. Удобопонятность, как и произносимость, акцентирует внимание на звуковом восприятии речи со сцены. Главная цель удобопонятности заключается в том, чтобы все произнесённые звуки и слова были хорошо понятны зрителям [Левый 1974]. Как правило, незнакомые фразы, реалии, устаревшие слова, историзмы, фразеологизмы и так далее хуже воспринимаются зрительской аудиторией. Данная совокупность характеристик формирует ключевое различие между сценическим и художественным подходами к переводу драматургического текста. Драматургический текст должен обладать

сценичностью, то есть быть пригодным для театра, а также лёгким, мелодичным и ясным для словесного произнесения и понимания. Как подчёркивал теоретик перевода Р.У. Корриган: «Театр возникает только тогда, когда достигается ощущение удобопроизносимости» [Corrigan 1961: 104]. В то же время М. Снелл-Хорнби замечает, что принципы «сценичности» и «произносимости» могут интерпретироваться по-разному в зависимости от театральных требований по отношению к актёрской игре, что неизбежно оказывает влияние на процесс перевода [Snell-Hornby 2007: 110].

Среди исследователей широко распространено мнение, что уникальная природа драматургического текста предъявляет особые требования к работе переводчика. По мнению специалиста по переводу К. Уиндла, переводчику недостаточно обладать только лингвистическими компетенциями, ему необходимо «чувствовать сцену», то есть понимать законы театра и специфику сценической постановки. Причём, как отмечает К. Уиндл, некоторые специалисты в области театрального искусства, такие как Д. Хьюз и Д. Доннеллан, полагают, что в процессе перевода ключевым элементом является понимание законов театра, тогда как сохранение языковой точности отступает на задний план [Windle 2011]. Принимая во внимание тот факт, что далеко не все переводчики имеют дополнительную квалификацию в области искусствоведения или театроведения, С. Аалтонен предлагает разделить переводчиков на две основные группы: в первую группу входят непосредственно сами переводчики, а во вторую – режиссёры и актёры, которые вносят существенные изменения в текст пьесы в соответствии с потребностями театра и целевой аудиторией [Aaltonen 1997: 92]. Всё это зачастую приводит к тому, что драматургические тексты сокращаются, видоизменяются или полностью переписываются. Как правило, переводчики вносят некоторые изменения в оригинал с целью выражения как можно более точных оттенков «смысловых значений» [Морозкина, Сафина 2021: 826], тогда как театральные специалисты буквально создают новую версию драматургического текста, которая похожа на оригинал лишь названием.

Упрощение, сокращение или изменение драматургического текста для сценической постановки требует от переводчика уделения особого внимания ряду элементов исходного текста, от которых зависит адекватное восприятие пьесы реципиентом перевода, в качестве которого выступает зритель, а не читатель. Как отмечает К. Уиндл, в процессе перевода драматургического произведения для сцены переводчик может иначе переводить комические элементы текста, имена собственные и сниженную лексику [Windle 2011]. По мнению исследователя, переводчик меняет комические элементы текста с целью сохранить в переводе юмористический замысел исходного текста, чтобы вызвать у иноязычного реципиента ту же реакцию, которую автор добивался от реципиента оригинального текста. Имена персонажей также могут претерпевать некоторые изменения для удобства произношения актёрами и для адекватного восприятия зрителями на слух. В случае перевода сниженной лексики К. Уиндл полагает, что переводчику необходимо с особой осторожностью переводить данную разновидность лексики, поскольку её буквальная или неточная интерпретация может значительно исказить оригинальный текст.

В свою очередь, Д.Д. Савинова подчеркивает, что на характер переводческих трансформаций при работе с драматургическим произведением может также влиять необходимость адаптации текста пьесы к более современной эпохе, что подразумевает под собой своего рода «осовременивание» переводной сценической версии для современного зрителя [Савинова 2020]. Помимо лингвистического аспекта, Д.Д. Савинова также учитывает влияние на перевод актёрского и технического аспектов, которые на сегодняшний день претерпели существенные изменения по сравнению с более ранними постановками. Подобная интервенция в исходный драматургический текст нередко трактуется исследователями как преимущество сценического перевода перед художественным. По словам С. Аалтонен, сценический перевод ориентируется на культурные и социально-исторические характеристики рецептивной среды, что обеспечивает необходимую адаптацию драматургического текста к динамически меняющемуся окружающему миру [Аалтонен 1997: 94]. Исследователи М. Снелл-

Хорнби и К. Уиндл также подчеркивают, что сценический подход к драматургическому переводу является единственным способом сохранить значимость драматургического произведения для зрителей новых поколений [Snell-Hornby 2007:118; Windle 2011].

Таким образом, сценический перевод подразумевает сценическое воплощение пьесы актёрами театра, что, в свою очередь, может привести к значительной трансформации оригинала.

1.3 Англоязычные переводы пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

Великий русский писатель А.П. Чехов (1860-1904) является одним из известнейших драматургов мира, чьё творческое наследие не утратило актуальности до настоящего времени. Творческий путь А.П. Чехова начался с мастерского освоения малой прозы – рассказа и повести, которые он возвел в высочайшую степень художественного совершенства. Художественные принципы, сформированные А.П. Чеховым в прозе, такие как лаконичность, ритмическая организация текста, ясность и точность изложения, внимание к бытовому укладу жизни своих персонажей, а также использование приёма подтекста, впоследствии нашли отражение и в его драматургических текстах.

Театральные воззрения А.П. Чехова сформировались ещё задолго до его выступления в театре в роли драматурга и отличались принципиальной определённой. Следует подчеркнуть, что драматург рассматривал театр как важнейший социальный и культурный институт, своего рода инструмент диалога писателя со зрителем, а также как средство его духовного развития. Его неудовлетворённость современным на тот момент состоянием сцены ярко выражена в характерном высказывании, взятом из заметки А.П. Чехова «Гамлет» на Пушкинской сцене» (1882): «Атмосфера свинцовая, гнетущая <...> Ходишь в театр <...> только потому, что некуда больше ходить. Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься» [Чехов 1979: 20]. Критика А.П. Чехова,

полагаем, свидетельствует о глубокой заинтересованности драматурга в обновлении как драматургического жанра, так и в целом театрального искусства.

В 1887 году вышла в свет первая пьеса А.П. Чехова «Иванов», вызвав определённый интерес как у читательской и зрительской аудиторий, так и у литературных критиков. Вершиной творчества А.П. Чехова-драматурга стали четыре пьесы, вошедшие в историю как «великие» и определившие развитие отечественного и мирового театров XX века: «Чайка» (1895), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1904). Драматургия А.П. Чехова положила начало психологически-ориентированной драме, в которой используется «импрессионистская техника письма» [Габдуллина 2024: 148], где встречаются импрессионистические детали и ассоциативный тип повествования, что позволяет передать мельчайшие нюансы впечатлений, намёков, оттенков чувств и мыслей. Как отмечает Б.В. Томашевский, чеховская драматургия является психологической «в самом прямом смысле этого слова»: лишённое внешних событий бытие персонажей наполнено и движимо их внутренним миром – переживаниями, душевными терзаниями и страданиями [Томашевский 1996: 65], что, в свою очередь, проявляется не в открытом конфликте, а в диалоговых и монологических репликах персонажей, их жестах, паузах и так далее. Особую роль также начинает играть ремарка, служащая одним из основных средств выражения эмоционального состояния персонажа. А.П. Чехов, по всей видимости, сам осознавал новаторство собственных пьес. В письме к своей жене О.Л. Книппер от 25 сентября 1903 года А.П. Чехов, говоря о своей пьесе «Вишневый сад», писал: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое» [Чехов 1982: 256]. В свою очередь, писатель Л.Н. Толстой, отмечая уникальность чеховского стиля в жанре драматургии, утверждал, что драматург «создал новые, совершенно новые» [цит. по: Сергеенко 1911] формы письма и что его творчество представляет собой самобытное явление, не имеющего ничего общего ни с И.С. Тургеневым, ни с Ф.М. Достоевским, ни даже с ним самим.

История переводов драматургических произведений А.П. Чехова на английский язык, берущая своё начало с первой половины XX века и

продолжающаяся до сих пор, представляет особый исследовательский интерес. Примечательно, что сам А.П. Чехов достаточно скептически относился к переводам своих произведений на иностранные языки. 12 ноября 1903 года в письме к О.Л. Книппер, которая ранее сообщила А.П. Чехову о желании переводчика А. Флакс перевести его пьесу «Вишневый сад» на немецкий язык для берлинской сцены, драматург отвечал: «...пускай переводит всякий желающий, все равно толку никакого не будет» [Чехов 1982: 306]. Отрицательное отношение А.П. Чехова к переводу его произведений было вызвано его опасениями, что при неправильном переводе особенности русской жизни, быта и волнующие соотечественников проблемы могут показаться зарубежной публике непонятными или даже нелепыми. К примеру, в письме О.Л. Книппер от 4 марта 1904 года А.П. Чехов отмечал, что перевод пьесы «Вишневый сад» для Берлина и Вены не увенчается успехом, поскольку там «нет ни бильярда, ни Лопахиных, ни студентов а la Трофимов» [Чехов 1983: 55].

Особое внимание англоязычная аудитория уделяет последней и, пожалуй, самой необычной пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», в которой достигнута вершина новаторства чеховской драматургии. Ещё режиссёр К.С. Станиславский, один из основателей Московского Художественного театра, в котором 17 января 1904 года состоялась премьера пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», отмечал в своём письме к А.П. Чехову от 22 октября 1903 года, что именно «Вишневый сад» является главным драматургическим произведением писателя: 1) «... "Вишневый сад" – это лучшая Ваша пьеса...» [Станиславский 1995: 505]. Другой основатель Московского Художественного театра, В.И. Немирович-Данченко, в своём письме от 2 апреля 1904 года к А.П. Чехову отмечал, что был удивлён реакции зрителей на его пьесу, которая так живо откликалась на малейшие детали его пьесы: «...не помню, чтобы публика так реагировала на малейшую подробность драмы, жанра, психологии...» [Немирович-Данченко 1979: 359].

В библиографическом издании П. Генри “Chekhov in English 1998-2008” приводится перечень переводов чеховских произведений, осуществлённых в период с 1998 по 2008 год, среди которых можно найти, по меньшей мере,

шестнадцать различных версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» [Henry 2008]. Стоит отметить, что первые переводы «Вишневого сада», выполненные такими известными на сегодняшний день переводчиками, как К. Гарнетт, Э. Данниган, Дж. Кальдерон, Ю. Уэст, М. Фелл, М. Фен и другими, часто становятся предметом критики в виду их художественного подхода к переводу пьесы. 28-29 мая 1911 года в лондонском театре «Олдвич» состоялась премьера пьесы «Вишневый сад» в переводе К. Гарнетт, и в оценке современников, потерпела оглушительный провал, который, по мнению П. Майлса, объяснялся не недостатком в сценическом переводе, а его идейным-содержанием [Майлс 1997: 496]. В своей статье “Anton Chekhov 1860-1904. Russian Dramatist and Short-Story Writer” З. Павловскис-Пети и Х. Раппапорт рассуждают о неестественности звучания для сцены переводов в исполнении М. Фелл, К. Гарнетт, М. Фен и Э. Данниган, при этом исследователи полагают, что версия английской переводчицы К. Гарнетт «более пригодна» для постановки на сцене [Pavlovskis-Petit, Helen Rappaport 2000: 272]. Сама переводчица К. Гарнетт, по словам её внука, считала, что сценический диалог даётся ей трудно, и она была недовольна результатами своего перевода [Garnett 1991: 323]. Тем не менее переводы К. Гарнетт до сих пор считаются одними из лучших, поскольку, как справедливо отмечает А.Р. Габдуллина, они «отличаются богатством лексики, выдержаны в едином ритмическом и стилистическом ключе» [Габдуллина 2024: 29].

Начиная с 1960-х годов, в свет выходят переводы «Вишневого сада» в исполнении не только переводчиков, но и режиссёров, актёров, таких как Дж. Гилгуд (1963), Т. Гатри (1965), Жан-Клод ван Италли (1977). Примечательно, что в качестве основы для версии Жан-Клод ван Италли выступил не оригинал «Вишневого сада», а одиннадцать его переводов на английский и французский языки. О подобной переводческой практике отрицательно высказывался другой чеховский переводчик – Л. Сенелик, который отмечал, что в переводе Жан-Клод ван Италли всё «трудное» и «непонятное» было опущено, а сами персонажи были и вовсе лишены своей индивидуальности [Senelick 1997: 294]. Стоит отметить,

что выпущенная в 2010 году версия перевода «Вишневого сада» в исполнении Л. Сенелика признаётся одной из лучших. Отличительной особенностью его перевода является использование переводческих комментариев (71 единица), напоминающих читателям об «интертекстуальном характере» пьесы [Hohman 2011: 631], а также обогащающих переводной текст «комплементарным фактическим материалом исходной лингвокультуры» [Корнилова 2023: 65], что способствует лучшей интерпретации оригинала реципиентом перевода. Как отмечают исследователи, переводческий комментарий к художественному произведению создается, прежде всего, для компенсации «смысловых потерь при переводе» [Морозкина, Исхакова 2019: 503], что особенно важно при переводе культурно-бытовой лексики, идиоматических выражений, метафор и тому подобное, раскрытие смысла которых зависит от фоновых знаний реципиентов перевода. В период второй половины XX века появились переводы и других известных драматургов, например, Д. Мэмета (1985) и М. Фрейна (1995), что свидетельствует о том, что, начиная со второй половины XX века, в практике драматургического перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» наблюдается последовательное смещение акцента с создания художественного перевода, выполненного профессиональным переводчиком и предназначенного для чтения, в сторону разработки сценического перевода, осуществленного драматургом-переводчиком и предназначенного непосредственно для исполнения на сцене.

В статье переводчика Р. Мейера, посвящённой переводам и адаптациям «Вишневого сада» в XXI веке, исследуется специфика современных интерпретаций пьесы на английском языке [Meuer 2012]. Как следует из работы американского переводчика, современные переводы «Вишневого сада» подвержены большей адаптации по сравнению с переводами XX века. В качестве характерных примеров Р. Мейер приводит получившие широкий резонанс сценические версии таких драматургов, как К. Коламбус (2005), Т. Мёрфи (2004), Т. Донахи (2006), М. Поултон (2008), Т. Стоппард (2009) и Э. Аптон (2011). Особый интерес, полагаем, представляют сценические версии, осуществлённые Т. Мёрфи и Т. Донахи.

Сценический перевод был осуществлён ирландским драматургом Т. Мёрфи, созданный на основе дословных переводов П. Майлза и К. Хини. Эта версия перевода в 2004 году вышла в театре «Эбби» и была заявлена «как народная ирландская» версия «Вишневого сада», в которой обнажается проблема увядающего англо-ирландского колониализма, что следует из предисловия к переводу. Ключевой особенностью версии Т. Мёрфи является прямолинейные, юмористическими и несколько «грубые» диалоги персонажей, что свидетельствует об отступлении переводчика от принципа «верности оригиналу» в пользу его «сценичности». В рецензии, опубликованной в газете “The Guardian”, Х. Мини подчеркивает, что в своей экранизации ирландский драматург сознательно использует разговорный, подчас «грубоватый» язык – диалог приобретает особую остроту, когда Е.А. Лопухин называет себя “a pig’s snout in a pastry shop” / со свиным рылом в калашный ряд [Meany Н. The Cherry Orchard review – pungent and urgent Irish take on Chekhov [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/feb/28/the-cherry-orchard-review-black-box-galway> (дата обращения: 14.12.2025)].

В свою очередь, сценическая версия американского драматурга Т. Донахи, основанная на дословном переводе Р. Мейера, была поставлена в американском театре «Атлантик» в 2005 году. Версия его перевода получила множество одобрительных отзывов, и, как отмечают критики, Т. Донахи удалось «осовременить» пьесу «Вишневый сад», а также передать как её комические, так и трагичные оттенки. В газете “New York” Дж. Маккартер отмечает, что версия Т. Донахи «временами кажется совершенно новой пьесой», переведённой на современный язык [McCarter J. The Cherry Orchard [Электронный ресурс]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/12048/> (дата обращения: 14.12.2025)]. Стоит заметить, что в своей статье переводчик Р. Мейер отрицательно относится к подобным видам искажений оригинального текста, направленным на чрезмерное «осовременивание» диалога прошлого столетия, и утверждает, что традиционные декорации и костюмы «отставали от диалога на несколько десятилетий» [Meyer 2012: 251].

Группа американских переводчиков Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская в 2015 году создала ещё одну версию перевода пьесы «Вишневый сад». В “The New York Times” Р. Нельсон поделился своими впечатлениями о совместной работе вместе с Р. Пивером и Л. Волохонской и отметил, что он считает осуществлённый перевод одним из лучших [Nelson R. They Know Russian. I Know Plays. Would That Translate? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2018/09/10/theater/uncle-vanya-translation-hunter-project.html#:~:text=Of%20course%2C%20here%20was%20the,asking%20them%20as%20we%20translated> (дата обращения: 14.12.2025)].

Таким образом, в практике переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на английский язык традиционно выделяются два основных направления – «художественный перевод», представленный, в частности, работами К. Гарнетт и Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской, и «сценический перевод», примерами которого служат версии Т. Мерфи и Т. Донахи [Корнилова 2023: 9]. В настоящем исследовании преимущественно анализируются эти версии перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Выводы по 1 главе

Проблемы перевода драматургического текста освещались в работах таких лингвистов и переводчиков, как Г. Андерман, К.-Э. Аптон, С. Басснетт, К. Беднарц, Р.У. Корриган, И. Левый, А.П.Э. Лефевр, Ж. Мунен, П. Пави, М. Снелл-Хорнби, К. Уиндл, Дж. Штайнер, Е.Ю. Куницына, Е.А. Кузнецова, Е.Г. Логинова, Д.А. Олицкая и так далее. Однако целый ряд аспектов, связанный с переводческой деятельностью, нуждается в дальнейшем изучении. Специфика перевода драматургического текста определяется его двойственной природой: с одной стороны, драматургическое произведение предназначается для устного чтения, с другой стороны – полное восприятие текста пьесы достигается только в момент исполнения его на театральной сцене. Подобное явление предъявляет особые требования к переводчику, в задачи которого входит необходимость не только точно передать идейно-смысловое содержание текста пьесы, но и учесть специфику законов сценической постановки, которые, как правило, требуют определённых трансформаций оригинального текста.

В области драматургического перевода сложились два основных подхода к переводу драматургического текста – художественный и сценический. Художественный перевод, ориентированный преимущественно на читателя, стремится к выполнению принципа верности оригинальному драматургическому тексту, что предполагает сохранение в переводе подлинной языковой и структурной составляющих исходного текста. В то время как сценический перевод, ориентированный на зрителя и руководствующийся принципами «сценичности» и «произносимости», предполагает необходимость изменения языковых и структурных элементов оригинального драматургического текста.

Краткий обзор версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» на английский язык позволяет принять во внимание переводы, осуществлённые английскими, американскими и ирландскими специалистами по переводу, среди которых в рамках настоящего сравнительно-сопоставительного исследования наибольший интерес представляют переводческие версии пьесы А.П. Чехова

«Вишневый сад» в исполнении К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера. Л. Волохонской
Т. Мёрфи и Т. Донахи.

ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА В АСПЕКТЕ КВАНТИТАТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

2.1 Квантитативная лингвистика как область прикладной лингвистики

Лингвистика (от лат. *lingua* – язык) – это комплексное научное направление, в рамках которого язык изучается во всем многообразии его проявления. Главная цель лингвистической науки заключается в выявлении и описании законов строения, функционирования и развития языка. В научной литературе зачастую вместо термина «лингвистика» исследователи используют синонимичные понятия «языкознание» и «языковедение» [Гируцкий 2003: 6; Алпатов 2018: 9]. В общем смысле термин «лингвистика» понимается исследователями как «наука о языке» [Жеребило 2010: 177; Матвеева 2010: 556; Степанов 2017: 653], а также о его функциях, структуре, историческом развитии и так далее. Человеческий язык, как отмечается в словаре О.С. Ахмановой, является «основным и важнейшим средством общения членов данного человеческого коллектива» [Ахманова 2004: 530]. При этом, стоит отметить, что язык, будучи фундаментальной и универсальной способностью человека, служит не только одним из основных средств коммуникации, но и является сложнейшей системой кодирования мысли, культуры и социальных отношений.

Лингвистика как наука о языке подразделяется на два раздела научного знания – теоретическую и прикладную лингвистику. Теоретическая лингвистика представляет собой фундаментальное ядро языкознания, задачей которого является изучение языка как знаковой системы. В рамках теоретической лингвистики традиционно выделяются два ключевых направления: 1) частная лингвистика, объектом исследования которой выступает конкретный язык или группа родственных языков; 2) общая лингвистика, изучающая язык как универсальный феномен и исследующая важные аспекты организации и функционирования языка [Жеребило 2010: 400]. В частности, лингвистическому

изучению подвергаются такие уровни языка, как фонология, орфография, лексикология, фразеология, морфология, семантика, синтаксис. Прикладная лингвистика, в свою очередь, противопоставляется теоретической лингвистике своей практической направленностью – она фокусируется на решении традиционных лингвистических задач. Определённую проблему вызывает определение границ данной предметной области. В зарубежном научном лингвистическом сообществе термин «прикладная лингвистика» используется, прежде всего, в области преподавания и изучения методики преподавания иностранных языков, а также поиска решений лингвистических проблем, связанных с изучением языков [Corder 1973; Widdowson 1979; Kaplan 1980; Grabe 2012; Richards, Schmidt 2013]. В свою очередь, в отечественной научной литературе понятие «прикладная лингвистика» используется в более широком значении. Согласно А.Н. Баранову, прикладная лингвистика понимается как область, в которой применяются научные представления об устройстве и функционировании языка в ряде прикладных нелингвистических областей [Баранов 2001]. Как замечал В.А. Звегинцев, термин «прикладная лингвистика» чаще всего сводится к области автоматической обработки речевых данных, включая машинный перевод, распознавание устной речи, автоматическое аннотирование текстов и многое другое [Звегинцев 1968: 24]. При этом прикладная лингвистика не ограничивается только автоматизацией языковых процессов. Б.Ю. Городецкий к числу основных направлений прикладной лингвистики относит теорию перевода, лингводидактику, лексикографию, терминоведение, текстологию и так далее [Городецкий 1983: 7].

В области современной прикладной лингвистики основное внимание отводится компьютерной лингвистике, оформившейся в отдельную научную дисциплину в 1960-х годах. Согласно определению А.Н. Баранова, данному в «Большой российской энциклопедии», термин «компьютерная лингвистика» трактуется как лингвистическое направление прикладного характера, в рамках которого разрабатываются и используются компьютерные программы и технологии обработки лингвистических данных [Баранов 2009: 710]. Среди

ученых, оказавших существенное влияние на развитие компьютерной лингвистики, несомненно, следует упомянуть Н. Хомского, чья теория формальных грамматик стала основой для создания языков программирования и формальных моделей естественного языка [Chomsky 2002]. Более того, в становление компьютерной лингвистики внесли определенный вклад такие зарубежные учёные, как К.Э. Шеннон, предложивший теорию информации, которая впоследствии стала основой для статистического анализа в естественной обработке языка [Shannon 1948]; У. Уивер, высказавший возможность использования компьютеров для реализации машинного перевода текстов с одного языка на другой [Weaver 1955]; В.Х. Ингве, предложивший «Гипотезу глубины» о том, что синтаксическая сложность предложения ограничена объёмом оперативной памяти [Yngve 1960]; создатель программы понимания естественного языка SHRDLU Т. Виноград [Winograd 1972]; основатели лексико-функциональной грамматики Р. Каплан и Дж. Бреснан [Kaplan, Bresnan 1982]; ведущий исследователь в области обработки естественного языка К.Д. Мэнниг [Manning, Schütze 1999] и другие. В отечественном языкознании немаловажную роль сыграли такие учёные, как И.И. Ревзин, В.Ю. Розенцвейг [Ревзин, Розенцвейг 1964], А.Е. Кибрик [Кибрик 1970], И.А. Мельчук, предложивший в 1974 году теорию лингвистических моделей «Смысл \Leftrightarrow Текст» [Мельчук 1999], а также О.С. Кулагина, Ю.Н. Марчук, Ю.Д. Апресян и другие.

Компьютерная лингвистика применяется во многих сферах, требующих автоматической обработки текста. Одними из самых ярких примеров являются системы машинного перевода (Яндекс Переводчик, Google Translate, DeepL), переводческие программы (SDL Trados, Smartcat), различные электронные словари и тезаурусы, а также системы автоматической обработки естественного языка (Natural Language Processing, NLP) и распознавания речи. Примечательно, что первый в мире эксперимент по автоматическому переводу более 60 предложений с русского языка на английский язык был проведен Джорджтаунским университетом (США) совместно с компанией IBM (International Business Machines) в 1954 году. В том же году похожий эксперимент

по машинному переводу был проведен в СССР на компьютере БЭСМ (Большая электронно-счётная машина). Считаю важным отметить, что, хотя технологии автоматической обработки текста, также как и программа автоматического перевода, и призваны облегчать работу переводчика [Морозкина, Шакирова: 2012: 544], интерпретация и сопоставительный анализ исходного материала и его переводов по-прежнему остаются прерогативой человека.

Стоит отметить, что компьютерная лингвистика имеет тесную связь с математической лингвистикой, выступающей в качестве теоретической базы (теория вероятностей, теория графов, теория множеств, статистика) для практического использования в компьютерной лингвистике. Математическая лингвистика понимается как лингвистическая отрасль, занимающаяся применением математических методов к исследованию языка. Данное определение находит отражение в трактовке термина О.С. Ахмановой, согласно которой понятие «лингвистика математическая» характеризуется как область, изучающая возможности применения математических методов в лингвистике [Ахманова 2004: 218]. В свою очередь, Т.В. Жеребило предлагает более узкое определение, отмечая, что математическая лингвистика занимается «разработкой формального аппарата описания языка» [Жеребило 2010: 188]. Таким образом, компьютерная лингвистика, опираясь на формальный аппарат математической лингвистики, позволяет создавать практические методы и инструменты для автоматической обработки текстов. В рамках данного инструментария особое место занимает квантитативная лингвистика, которая также является одним из направлений математической лингвистики, специализирующейся на количественном анализе языковых единиц.

Квантитативная лингвистика изучает «лингвистические явления с помощью методов «количественной» математики» [Нелюбин 2003: 76]. В рамках квантитативной лингвистики изучаются языковые закономерности, устойчивые связи между языковыми явлениями и лингвистические аномалии посредством математических и статистических методов, которые бывает сложно выявить при традиционном (качественном) лингвистическом исследовании. В частности,

согласно М.В. Арапову, количественная лингвистика направлена на выявление значения количественных языковых данных, частоты и исторической изменчивости употребления лексической единицы в тексте, полисемии, длины лексических единиц и их частотности, а также на определение особенностей стиля отдельных авторов текста и так далее [Арапов 1988]. В целом, можно сказать, что количественная лингвистика применяется в области измерения частотности лексического состава текста, а также в области сравнительно-сопоставительного анализа языка или нескольких языков на основе количественных данных. Как отмечают О.Ю. Лысенко и И.М. Марковская, количественные методы позволяют провести относительно объективное исследование на большом языковом материале, в результате которого можно выявить устойчивые лингвистические характеристики объекта исследования [Лысенко, Марковская 2001: 6-7].

Следует отметить, что термин «количественная лингвистика» часто понимается исследователями как «количественная лингвистика» или «статистическая лингвистика». К примеру, в словарях С.А. Кузнецова и О.С. Ахмановой, понятие «количественный» определяется как «количественный» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 424; Ахманова 2004: 194], то есть связанный со значением количества, например, количественный анализ текста. В свою очередь, Л.Л. Нелюбин отождествляет понятия «количественная лингвистика» и «статистическая лингвистика», в рамках которых языковые явления анализируются с помощью статистических методов [Нелюбин 2003: 76, 210]. Статистическая лингвистика, как и количественная, использует методы теории информации, теории вероятностей и математической лингвистики, а также «методы статистики для проверки лингвистических гипотез» [Большая советская энциклопедия 1976: 502].

Примечательно, что ещё в XIX веке до формирования количественной лингвистики в отдельную научную дисциплину языковеды стали обращаться к количественным методам в своих исследованиях. Всё больше ученых-языковедов выдвигали идею о возможности применения количественных методов

исследования в языкознании, что также связано с активным развитием теории вероятности (П.-С. де Лаплас, С.Д. Пуассон) и математической статистики (К.Ф. Гаусс, К. Пирсон, Р.А. Фишер). Выдающийся русский и польский учёный-языковед И.А. Бодуэн де Куртенэ, сыгравший немаловажную роль в становлении количественной лингвистики, отмечал важность применения в лингвистической науке математического (количественного) мышления, что, в свою очередь, могло приблизить языкознание к точным наукам. В своей статье «Количественность в языковом мышлении» И.А. Бодуэн де Куртенэ утверждал следующее: «...всякое качество основано на количестве, так как различия качественно отличающихся друг от друга предметов основаны на <...> наличии определенных составных элементов <...>, на отсутствии других элементов» [Бодуэн де Куртенэ 1963: 313]. Его ученик Е.Д. Поливанов, который также видел особую взаимосвязь между лингвистикой и математикой, определил основные «точки соприкосновения» данных наук. Так, Е.Д. Поливанов предложил применить: 1) математический анализ кимографических кривых в фонетике языка, 2) диалектологическую статистику в области изучения социальных и этнических диалектов, 3) теорию вероятности в области этимологии [Поливанов 1968: 288-290].

В начале XX века швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, основоположник структурализма в лингвистике, в своем научном труде «Курс общей лингвистики» [Соссюр 2025] заложил основы структурного подхода к языку, согласно которому язык рассматривается как система взаимосвязанных элементов, что, в свою очередь, создало теоретическую базу для формального и количественного анализа этих связей. Структурный подход Ф. де Соссюра стал основой для появления структурализма в лингвистике. Различные представители данного направления в языкознании также подчеркивали важность применения количественного подхода к анализу языковых явлений. К примеру, представитель Пражской лингвистической школы Н.С. Трубецкой использовал бинарные оппозиции в фонологии, что близко к логико-математическим моделям; последователи американского направления структурализма (Л. Блумфилд, З. Харрис) стремились к максимально строгому, формальному описанию языка через дистрибутивные

методы описания языковых элементов; сторонник Копенгагенского направления структурализма Л. Ельмслев пытался представить язык как алгебраическую структуру. Не менее важным событием для развития количественной лингвистики в середине XX века становятся труды американского лингвиста Н. Хомского, который показал, что синтаксис можно описать посредством математического аппарата, в частности, с помощью теорий формальных грамматик. Среди более поздних работ в этой области можно отметить труды отечественных учёных Б.Н. Головина, С.А. Шубина [Головин 1971; Шубин 1980], а также Р.Г. Пиотровского, Б.В. Сухотина, Р.М. Фрумкиной и других [Пиотровский 1977; Сухотин 1990; Фрумкина 1964]. В последующие десятилетия роль количественных методов исследования в лингвистической науке значительно возросла в связи с появлением электронных вычислительных машин и компьютерных технологий, использование возможностей которых привело к автоматизации процесса отбора и анализа языкового материала.

На сегодняшний день количественные методы используются в лингвистических исследованиях, посвящённых проблемам перевода. В частности, в области художественного перевода количественные методы применяются для анализа частотности языковых единиц в текстах оригинала и перевода, выявления ключевых слов и частотных коллокаций, исследования семантических полей, сравнения идиостиля автора и переводчика и так далее. В работах российских лингвистов количественные методы чаще всего применяются для анализа зарубежной классики, в частности, их переводов на русский язык, например: Д.М. Бузаджи и В.К. Ланчиков провели количественное исследование буквализма и языкового разнообразия в переводах Э.А. По на русский язык [Бузаджи, Ланчиков 2011]; Е.А. Морозкина и А.П. Щанькин выявили количественное соотношение уникальных единиц лексико-семантической группы «деньги и денежные знаки» и их повторений в оригинале и русскоязычном переводе романа Т. Драйзера «Финансист» [Морозкина, Щанькин 2025]; В.С. Андреев проанализировал с помощью количественных методов исследования

индивидуальный авторский стиль в оригинале и переводе стихотворных произведений Э.А. По [Andreev 2020].

В настоящее время в лингвистике актуальными представляются исследования, направленные на выявление и изучение лингвистических закономерностей оригиналов и переводов драматургических текстов в аспекте количественной лингвистики. Особую актуальность представляет исследование оригиналов и англоязычных переводов драматургии А.П. Чехова, творческое наследие которого оказало огромное влияние на русскую и мировую литературу. Уникальность чеховского стиля, определяемая лаконизмом, поэтикой подтекста и точностью художественной детали, неразрывно связана с особенностью лексической организации чеховских произведений, сложная система которых несёт значительную смысловую нагрузку. Как правило, традиционные методы описания «лаконичного» идиостиля А.П. Чехова зачастую носят интуитивно-оценочный характер, что, на наш взгляд, не позволяет достаточно точно с эмпирической точки зрения охарактеризовать специфику чеховских произведений. В этой связи предлагаем обратиться к количественному исследованию степени лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», а также англоязычных версий её перевода.

2.2 Количественный анализ лексического разнообразия художественных текстов А.П. Чехова и версий их перевода на английский язык

2.2.1 Лексическое разнообразие текста: сущность понятия и его характерные особенности

Исследователи Д.Д. Малверн, Б.Дж. Ричардс, Н. Кьепере и П. Дюран трактуют понятие «лексическое разнообразие» как «диапазон словарного запаса и избегание повторов» [Malvern, Richards, Chipere, Durán, 2004: 3]. В свою очередь, П.М. Маккарти и С. Джарвис под «лексическим разнообразием» подразумевают «диапазон и вариативность словарного запаса» [McCarthy, Jarvis 2007: 459],

который реализуется говорящим в письменной или устной речи. Лексическое разнообразие часто используется как показатель лексической сложности и качества лексической вариативности письменного или устного текста. Данная категория оценки вариативности лексики достаточно широко используется в области изучения развития речи и речевой патологии (например, С.А. Кроссли и др., Н.Г. Олингхаус и Дж. Уилсон), овладения иностранными языками (например, Г. Фергадиотис и Х.Х. Райт, Д. Крепальди и др.), а также в области оценки лексического наполнения письменных текстов разных жанров (например, Ф. Касдорп и др., Й. Бестген, Э. Плёгер и др.) [Crossley et al. 2011; Olinghouse, Wilson 2013; Fergadiotis, Wright 2011; Crepaldi et al. 2011; Karsdorp et al. 2022; Bestgen 2024; Ploeger et al. 2024]. Полагаем, что актуальными представляются исследования лексического разнообразия художественных текстов в аспекте перевода, поскольку категория лексического разнообразия является ключевым инструментом для объективного анализа идиостиля писателя, специфики лексического состава его произведения, оценки адекватности их иноязычных переводов, а также для выявления «богатства словаря автора и его вариативности» [Сафина, Корнилова, Смакова 2022: 37].

Лексическое разнообразие, показывающее степень богатства лексического наполнения текста, измеряется с помощью специализированных лингвистических методов, среди которых наиболее распространёнными считаются: построение частотных распределений лексических единиц, подсчёт числа лемм и количества словоформ в тексте, а также определение коэффициента TTR (от англ. Type-Token Ratio). На данный момент существует множество способов определения степени лексического разнообразия, отличающихся сложностью расчёта и степенью зависимости полученных результатов от количества словоформ текста. Одним из методов оценки лексического разнообразия является коэффициент TTR, заключающийся в отношении количества типов (от англ. type) к количеству токенов (от англ. token). В рамках данной работы под «типами» подразумеваются леммы, то есть слова в начальной, словарной форме, тогда как под «токенами» –

словоформы, то есть лексические единицы, представленные в определённой грамматической форме. Вычисляется коэффициент TTR по формуле:

$$TTR = \frac{V}{N}, \quad (1)$$

где V – количество лемм, N – количество словоформ в тексте. Можно сказать, что TTR является классическим подходом к выявлению степени богатства лексического содержания текста, который широко используется с 50-х годов XX века. Основным преимуществом данного коэффициента является простой и доступный способ его расчёта. Тем не менее, как показывают многие исследования, коэффициент TTR имеет сильную зависимость от объёма текста. При увеличении количества словоформ в тексте коэффициент лексического разнообразия (TTR) закономерно снижается, что объясняется ростом числа повторяющихся лексических единиц. Данный факт также отмечен в работе В. Йоханссона [Johansson 2008]. Исходя из данной проблемы исследователи полагают, что коэффициент TTR следует использовать только для сравнения текстов одинакового и небольшого объёма.

В качестве замены TTR с целью нивелирования проблемы зависимости коэффициента от объёма текста исследователями были предложены модифицированные расчёты её формулы. Одним из таких примеров является Индекс Гиро (от англ. Guiraud's Index, RTTR), предложенный французским лингвистом П. Гиро [Guiraud 1954]. Индекс Гиро основывается на предположении, что рост лексического содержания текста пропорционален не объёму текста, а её квадратному корню. Основным преимуществом Индекса Гиро является тот факт, что он менее зависим от объёма текста, поскольку извлечение из знаменателя, то есть показателя общего объёма текста, квадратного корня компенсирует снижение степени лексического разнообразия с увеличением количества словоформ в тексте. Тем не менее, по мнению исследователей Р. ван Хаута и А. Вермеера, Индекс Гиро не способен окончательно решить проблему классического подсчёта лексического разнообразия TTR [Van Hout, Vermeer 2007].

В последующие годы были представлены и другие попытки скорректировать формулу расчёта TTR, а именно: Индекс Хердана, скорректированный TTR(c) Дж. Кэролла, Индекс Сомерса, Индекс Мааса, Убериндекс Ж.-И. Дугаста, [Herdan 1955; Carroll 1964; Somers 1966; Maas 1972; цит. по Tweedie, Baayen 1998] и другие. В настоящее время более эффективными средствами оценки лексического разнообразия текстов считаются методы vocab-D, HD-D, MSTTR, MATTR, MTLT [McCarthy, Jarvis 2007; McCarthy, Jarvis 2010], чьё основное преимущество заключается в большей устойчивости к длине текста. При этом основная сложность, с которой может столкнуться исследователь при определении лексического разнообразия данными методами, заключается в трудоёмкости подсчёта и последующей интерпретации данных.

Исходя из всего выше сказанного, полагаем, что в рамках исследования лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и версий её перевода на английский язык ключевое значение имеет подсчёт степени богатства лексического состава текста с помощью коэффициента TTR.

2.2.2 Исследование лексического разнообразия драматургического текста

Перед тем, как непосредственно перейти к анализу лексического разнообразия оригиналов и переводов произведений А.П. Чехова, необходимо провести обработку текстов и выявить их частотные списки, содержащие информацию о частотности использования тех или иных лексических единиц. Ключевым аспектом построения частотных списков является выбор лингвистической единицы в качестве количественной переменной. В случае, когда такой единицей выступает лемма (начальная, словарная форма лексической единицы), то текст необходимо подвергнуть лемматизации – процессу приведения всех словоупотреблений корпуса текстов к их словарным формам. Как отмечают Р.Г. Мифтахова и Е.А. Морозкина, лемматизация упрощает анализ текстов и позволяет увидеть полную картину употребления лексических единиц вне зависимости от их грамматических форм [Мифтахова, Морозкина 2021: 1131], что

особенно актуально для флективных языков, к которым относятся русский и английский языки.

В рамках настоящего исследования для автоматизации обработки и количественного анализа текстов в качестве основного инструмента выбрана программа AntConc version 3.5.8 [Lauren's Anthony's Website: AntConc [Электронный ресурс]. URL: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/> (дата обращения: 31.03.2025)], позволяющая работать с самостоятельно составленными корпусами текстов. AntConc – это мультиплатформенный инструмент, созданный для проведения корпусных лингвистических исследований на основе количественных языковых данных. Автором данной программы является профессор японского Университета Васэда Л. Энтони. В отличие от электронных корпусов текстов, например, таких как русскоязычный корпус НКРЯ [Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 31.03.2025)] и англоязычные корпуса BNC, COCA [English-Corpora.org [Электронный ресурс]. URL: <https://www.english-corpora.org> (дата обращения: 31.03.2025)], корпусный менеджер AntConc позволяет исследователю создавать свой собственный корпус текстов на любом языке, что, в свою очередь, открывает широкие возможности работы с любым типом текста, написанным на одном или нескольких языках.

Стоит отметить, что корпуса текстов и корпусные программы или, иначе, корпусные менеджеры, являются одним из основных инструментов количественной лингвистики. Согласно исследователям Т. Макинери, Э. Уилсону, Т. Хастону и В.П. Захарову, корпус текстов представляет собой строго структурированное и размеченное собрание языковых фрагментов в электронном виде, отобранных в соответствии с определёнными языковыми критериями для проведения различных лингвистических исследований с опорой на эмпирические данные [McEnery, Wilson 2001; Hunston 2002: 20; Захаров 2003: 52]. Программа AntConc, как и любой другой корпус текстов, помогает обнаружить частотные «закономерности использования языка» [Biber, Conrad, Reppen 1998], которые при традиционном анализе могли бы остаться незамеченными. Примечательно, что

корпусный менеджер AntConc предоставляет более точные данные по сравнению с другими не менее известными программами WordSmith Tools и MonoConc [Anthony 2013: 150]. К основным преимуществам использования корпусной программы AntConc можно отнести быструю скорость обработки большого количества текстов, достоверность результатов и применение специализированных инструментов текстового анализа. Примечательно, что в корпусном менеджере AntConc содержится семь основных инструментов, необходимых для проведения разнообразных количественных исследований текстов разных жанров, в частности, драматургических произведений, а именно: Concordance, Concordance Plot, File View, Clusters / N-Grams, Collocates, Word List, Keyword List. Заметим, что в разделе Word List можно добавить свой собственноручно составленный список лемм на любом языке и список стоп-слов, которые исключаются из списка слов при подсчёте лемм. Для исследования список с английскими леммами “antbnc_lemmas_ver_004” берется с официального сайта программы AntConc, тогда как для создания списка с русскими леммами используется программа MyStem версия 3.1 [MyStem: Программа MyStem производит морфологический анализ текста на русском языке [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/dev/mystem/> (дата обращения: 31.03.2025)], ввиду трудоёмкости процесса их собственноручного создания.

Процесс обработки драматургических текстов для их последующего анализа состоит из трёх последовательных этапов. На первом этапе производится отбор, редактирование (только версии перевода) и оформление всех анализируемых текстов в нужный текстовый формат. Отметим, что в репликах персонажей переводных версий содержится большое количество сокращённых форм, которые необходимо преобразовать в полные формы. В противном случае, программа AntConc не сможет точно распознать данные сокращения и запишет их в группу лемм, что в конечном итоге приведёт к искажению результатов. К примеру, отрицательный модальный глагол прошедшего времени “couldn’t” необходимо преобразовать в лексические единицы “could” и “not”, чтобы программа лемматизатор смогла понять, что данные лексические единицы являются

модальным глаголом “can” и отрицательной частицей “not”. В ином случае программа AntConc преобразует модальный глагол “couldn’t” в лексему “couldn” и букву “t”. В целом, на данном этапе было произведено около тридцати девяти замен, которые можно отнести к следующим категориям:

- глагол “to be” в утвердительной форме: 1) I’m → I am; 2) you / we / they’re → you / we / they are; 3) here’s → here is; 4) that’s → that is; 5) what’s → what is; 6) how’s → how is; 7) where’s → where is;
- глагол “to be” в отрицательной форме: 1) isn’t → is not; 2) aren’t → are not; 3) wasn’t → was not; 4) weren’t → were not;
- глагол “to have” в утвердительной форме: I / you / we / they’ve → I / you / we / they have;
- глагол “to have” в отрицательной форме: 1) haven’t → have not; 2) hasn’t → has not; 3) hadn’t → had not;
- глагол “to do” в отрицательной форме: 1) don’t → do not; 2) doesn’t → does not; didn’t → did not;
- модальные глаголы “will” и “shall” в утвердительной форме: 1) I / we’ll → I / we shall; 2) I / we’ll → I / we will; 3) you / he / she / it / they’ll → you / he / she / it / they will;
- модальные глаголы “will” и “shall” в отрицательной форме: 1) shan’t → shall not; 2) won’t → will not;
- остальные модальные глаголы в отрицательной форме: 1) can’t → can not; 2) couldn’t → could not; 3) mayn’t → may not; 4) mightn’t → might not; 4) must not → must not; 5) needn’t → need not; 6) oughtn’t → ought not; 7) shouldn’t → should not; 8) would not → would not;
- конструкции с “there”: 1) there’s → there is; 2) there’re → there are; 3) there’ll → there will; 4) there’d → there would;
- глагол “let”: let’s → let us.

Также в зависимости от контекста производились замены по следующим категориям:

- глагол “to be” или “to have”: 1) he / she / it’s → he / she / it is; 2) he / she / it’s → he / she / it has;
- глагол “to have” или модальный глагол “would”: 1) I / you / we / they / he / she / it’d - I / you / we / they / he / she / it had; 2) I / you / we / they / he / she / it’d - I / you / we / they / he / she / it would.

После осуществления замены сокращённых форм на их полные эквиваленты все тексты были оформлены в нужный для программ MyStem и AntConc текстовый формат, а именно в формат .txt с кодировкой UTF-8.

На втором этапе исследования осуществляется лемматизация оригиналов и версий их перевода. Для обработки русских текстов используется консольная программа MyStem, запускаемая через командную строку. В качестве доступных функциональных опций программы используется набор опций -nld, где n – печатает каждую лексическую единицу на новой строке, l – записывает только леммы и грамеммы, d – применяет контекстное снятие омонимии. После лемматизации оригинальных текстов, полученные отлемматизированные списки лексических единиц загружаются в программу AntConc, в которой с помощью инструмента Word составляется частотный список слов. В случае обработки англоязычных версий перевода текстов А.П. Чехова, то, как для лемматизации, так и для процесса составления частотных списков, используется только одна программа – AntConc. Для осуществления лемматизации необходимо предварительно с сайта самой программы скачать доступный список английских лемм “antbnc_lemmas_ver_004”, которая затем в следующей последовательности “Tool Preferences → Word List → Lemma list” загружается в программу. После этого проводится лемматизация и составление частотных списков лемм переводных версий с помощью инструмента Word.

На третьем этапе исследования проводится ручная «чистка» готовых частотных списков на предмет выявления и устранения погрешностей проведённой автоматической обработки текстов. Так, например, предложенный список английских лемм “antbnc_lemmas_ver_004” две формы глагола “to be” (are и been), может ошибочно определить в леммы. То же самое касается и

притяжательных местоимений абсолютной формы (mine, yours, his, hers, its, ours, theirs). Все подобные погрешности, по возможности, устраняются, и затем повторно подсчитывается итоговое количество лемм и общее количество словоформ для каждого текста отдельно.

Таким образом, проведённая обработка произведений А.П. Чехова и версий их перевода на английский язык с помощью программ MyStem и AntConc позволяет непосредственно на основе полученных количественных данных перейти к анализу лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», тридцати его рассказов и англоязычных версий их перевода, выполненных К. Гарнетт, Р. Нельсоном, Р. Пивером и Л. Волохонской.

2.2.3 Репрезентация лексического разнообразия в малой прозе и драматургии А.П. Чехова и в версиях их перевода на английский язык

Одним из ключевых параметров, определяющих идиостиль писателя и создающих художественное своеобразие текста, является лексическое разнообразие. В рамках художественного перевода этот параметр сталкивается с целым рядом вызовов, обусловленных как системными различиями языков, так и жанровой спецификой произведения. В случае с А.П. Чеховым, чьё творчество охватывает как драматургию, так и малую прозу, задача адекватной передачи его лаконичного, но в то же время семантически насыщенного словесного богатства оказывается особенно сложной для переводчиков. В этой связи актуальным представляется необходимость провести сравнительно-сопоставительный анализ лексического разнообразия оригиналов и переводов драматургии и малой прозы А.П. Чехова, поскольку, как подчеркивают исследователи, применение количественных методов «способствует более точному пониманию структуры оригинала» [Морозкина, Воробьев, Сафина 2023: 135], что позволяет выявить устойчивые количественные закономерности, дифференцирующие литературные жанры, в частности, прозу и драматургию, а также определить, сохраняется или

трансформируется выявленная жанровая специфика лексического разнообразия оригиналов в переводе. В качестве материалов исследования отобраны:

– пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» [Чехов 2022] и тридцать рассказов А.П. Чехова, среди которых «Анна на шее», «Анюта», «Архиерей», «Бабы», «В овраге», «В ссылке», «Ванька», «Гусев», «Дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Душечка», «Егерь», «Злоумышленник», «Крыжовник», «Мелюзга», «На святках», «Невеста», «Палата №6», «Панихида», «По делам службы», «Попрыгунья», «Святою ночью», «Скрипка Ротшильда», «Скучная история», «Случай из практики», «Смерть чиновника», «Спать хочется», «Студент», «Человек в футляре», «Черный монах» [Произведения Чехова: полный список [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/author/chekhov/1.all/index.html> (дата обращения: 31.03.2025)];

– английские версии перевода пьесы [Chekhov 1968] и тридцати рассказов [Chekhov Stories in the Order of English Publication: Translated from Russian to English by Constance Garnett [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/garnett.htm> (дата обращения: 19.03.2025)], осуществленные переводчицей К. Гарнетт;

– американские версии перевода пьесы [Chekhov 2015] и тридцати рассказов [Chekhov 2020], осуществленные группой переводчиков Р. Нельсоном, Р. Пивером и Л. Волохонской (заметим, что Р. Нельсон принимал участие только в переводе «Вишневого сада»).

Обратимся к анализу количественных показателей лемм и словоформ в оригиналах и переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и малой прозы А.П. Чехова (см. таблица 1).

Таблица 1 – Репрезентация числа лемм и количества словоформ в оригиналах и переводах произведений А.П. Чехова

Название текста	Чехов		Garnett		Nelson, Pevear & Volokhonsky*	
					Pevear & Volokhonsky	
	N	V	N	V	N	V
Драматургия						
Вишневый сад*	13102	2308	18254	1945	17453	1863
Малая проза						
Скучная история	18276	3443	24123	2871	22238	2828
Палата №6	16202	3267	21716	2687	19891	2665
В овраге	11699	2450	16456	1986	15222	1933
Черный монах	9749	2288	12731	1935	12125	1914

В таблице 1 представлены данные о количестве словоформ в тексте (N) и количестве лемм (V) оригинальных и переводных версиях пьесы «Вишневый сад», а также четырёх рассказов: «Скучная история», «Палата №6», «В овраге» и «Черный монах». Примечательно, что все представленные тексты расположены в порядке убывания, согласно показателю N, причём, остальные двадцать шесть рассказов находятся за рамками данной таблицы. Согласно данным показателя N, самым большим по количеству словоформ произведением является рассказ А.П. Чехова «Скучная история», затем в порядке от большего к меньшему следуют «Палата №6», «Вишневый сад», «В овраге» и «Черный монах». В англоязычных версиях перевода данная тенденция сохраняется, причём, в версиях перевода К. Гарнетт используется большее количество лексических единиц, чем в версиях Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. Считаю важным заметить, что показатели N в переводных версиях значительно превышает показатель N

оригиналов, что говорит о том, что переводчики используют большее количество лексических единиц, чем автор оригинальных текстов А.П. Чехов. В целом в версиях перевода К. Гарнетт используется на 30-40% больше лексических единиц, тогда как в версии Р. Пивера и Л. Волохонской на 21-33%.

Что касается результатов показателя V , демонстрирующего данные количества лемм, то, как можно заметить, в рассказе «Скучная история» используется большее количество вариативной лексики, затем в порядке от большего к меньшему следуют «Палата №6», «В овраге», «Вишневый сад» и «Черный монах». В переводах данная тенденция сохраняется, причём, в версиях К. Гарнетт этот показатель незначительно выше, чем в версиях Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. При этом в текстах А.П. Чехова используется больше вариативной лексики, чем в версиях их перевода – в среднем К. Гарнетт использует на 15-18% меньше лемм, тогда как Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская – на 16-21%. Считаем важным обратить внимание на то, что данные количественного соотношения количества словоформ в тексте (N) и числа лемм (V) свидетельствуют о том, что, несмотря на меньший объём оригиналов по сравнению с их версиями перевода, в текстах А.П. Чехова разнообразная лексика используется чаще, чем в версиях К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской.

Далее обратимся к анализу показателей степени лексического разнообразия, полученных с помощью метода TTR, пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его четырёх рассказов, а также версий их перевода на английский язык в исполнении К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской (см. таблица 2).

Таблица 2 – Лексическое разнообразие (по TTR) в оригиналах и переводах произведений А.П. Чехова

Название текста	Чехов	Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky*
			Pevear & Volokhonsky
Драматургия			
Вишневый сад*	0,1762	0,1065	0,1067
Малая проза			
Скучная история	0,1884	0,1190	0,1272
Палата №6	0,2016	0,1237	0,1340
В овраге	0,2094	0,1207	0,1270
Черный монах	0,2347	0,1520	0,1579

В таблице 2 представлены результаты лексического разнообразия, подсчитанные по формуле TTR. Согласно методу TTR, в произведениях А.П. Чехова самым лексически вариативным текстом является рассказ «Черный монах», далее в порядке убывания следуют рассказы «В овраге», «Палата №6», «Скучная история» и пьеса «Вишневый сад». В англоязычных версиях перевода данная тенденция сохраняется с тем лишь исключением, что в «Палате №6» показатель вариативности лексики несколько выше, чем в рассказе «В овраге». Как правило, чем выше показатели TTR, тем лексически вариативнее текст. Исходя из данных таблицы 2, можно отметить, что самым лексически вариативным текстом является рассказ А.П. Чехова «Черный монах», тогда как его пьеса «Вишневый сад», напротив, демонстрирует существенно низкий показатель лексического разнообразия. Подобная закономерность, полагаем, объясняется существенной зависимостью показателя TTR от объёма текста – чем длиннее текст, тем больше в нём наблюдается накопление повторов одних и тех же

лексических единиц, что, в свою очередь, влияет на снижение лексического разнообразия. Если для сравнения взять данные показателей V и N из таблицы 1 из пьесы «Вишневый сад» и рассказа «Черный монах», то, можно заметить следующее:

- согласно данным показателя V, в «Вишневом саду» и в «Черном монахе» содержится практически идентичное количество лемм, то есть по 2308 и 2208 единиц, соответственно (разница составляет 100 единиц);

- согласно данным показателя N, в «Вишневом саду» содержится намного больше словоформ, чем в «Черном монахе», то есть по 13102 и 9749 единиц, соответственно (разница составляет 3353 единицы).

Соответственно, можно говорить о том, что с увеличением количества словоформ в тексте (с учётом равного количества лемм), процент лексического разнообразия становится ниже. Что касается переводческих версий пьесы и четырёх рассказов, то, как и в случае с оригинальными текстами, прослеживается та же тенденция – степень лексического разнообразия в версиях перевода пьесы «Вишневый сад» ниже, чем в анализируемых переводческих рассказах. При этом в версии К. Гарнетт переведённые тексты менее лексически вариативны, чем в версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. Также считаем важным обратить внимание на то, что в оригинальных текстах степень лексического разнообразия существенно выше, чем в анализируемых переводческих версиях. Подобная закономерность, полагаем, объясняется тем, что в версиях перевода, содержащих относительно большее количество словоформ в тексте, накапливается меньшее число лемм. Для сравнения возьмём данные таблицы 1 из оригинала и двух версий перевода пьесы «Вишневый сад»:

- согласно данным показателя V, в оригинале пьесы содержится большее число лемм, чем в версиях её перевода, а именно 2308 (А.П. Чехов), 1945 (К. Гарнетт) и 1863 единиц (Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская), соответственно;

- согласно данным показателя N, в оригинале пьесы содержится меньшее количество словоформ, чем в её переводческих версиях, а именно 13102

(А.П. Чехов), 18254 (К. Гарнетт) и 17453 единиц (Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская), соответственно.

В переводческих версиях содержится больше лексических единиц, чем в оригинальном тексте, при этом количество лемм в переводах ниже, что, в свою очередь, влияет на уменьшение степени лексического разнообразия. В среднем по тридцати одному тексту показатель вариативности лексики составляет: А.П. Чехов – 0,33, К. Гарнетт – 0,22, Р. Пивер и Л. Волохонская – 0,23. Считаем важным обратить внимание на то, что пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» и две версии её перевода менее лексически вариативны оригинальных и переводных версий чеховских рассказов. Полагаем, что подобная явление объясняется концептуальной разницей между текстами, относящимися к разным литературным жанрам, а именно к драматургии и прозе. К примеру, в драматургии, в отличие от малой прозы, практически весь текст состоит из диалогов и монологов персонажей, тогда как описание, свойственное структуре малой прозы практически отсутствует. В диалогах, как правило, превалирует устная форма общения, богатая «единообразной разговорной, а не вариативной литературной лексикой» [Морозкина, Корнилова 2023: 64], что, в свою очередь, сказывается на более низком содержании вариативной лексики в драматургическом тексте. Рассмотрим пример отрывка, взятый из начала первого действия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и версии её перевода в исполнении К. Гарнетт.

Чехов

Garnett

«Лопухин. Пришел поезд, слава богу. Который час?»

“Lopahin. The train's in, thank God. What time is it?”

Дуняша. Скоро два. <...>

Dunyasha. Nearly two o'clock. <...>

Лопухин. На сколько же это опоздал поезд?» [Чехов 2022: 268]

Lopahin. The train's late!” [Chekhov 1968: 171]

В представленном отрывке купец Ермолай Алексеевич Лопухин достаточно обыденно беседует с горничной Дуняшей о скором прибытии поезда с хозяевами дома. При этом в оригинальной и переводной версиях используется разговорная

лексика. Подобными обыденными диалогами пронизан практически весь текст пьесы. Авторское повествование в драматургии, в частности, в пьесах А.П. Чехова, составляет незначительную часть всего текста. Как правило, в драматургическом тексте внутренней речи автора соответствует ремарочное повествование, например: 1) «*Лопухин (прислушивается)*» [Чехов 2022: 268] / “*Lopahin (Listens)*” [Chekhov 1968: 171]; 2) «*Дуняша входит, подает Лопухину квас*» [Чехов 2022: 270] / “*(Dunyasha comes in, hands Lopahin the kvass)*” [Chekhov 1968: 173]. Подобные немногочисленные ремарки служат основным средством изложения описания в драматургии, причём, одна и та же лексика в них зачастую используется многократно. В свою очередь, в прозаическом произведении весь текст состоит практически из одного авторского повествования.

К примеру, в рассказе «Черный монах» даётся достаточно детальное и красочное описание парка, расположенного возле дома садовода Егора Семёныча Песоцкого: «*Старинный парк, угрюмый и строгий <...> оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы...*» [Произведения Чехова: полный список [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/author/chekhov/1.all/index.html> (дата обращения: 31.03.2025)] / “*The old park <...> gloomy and severe <...> ended in a steep, precipitous clay bank, where pines grew with bare roots that looked like shaggy paws...*” [Chekhov Stories in the Order of English Publication: Translated from Russian to English by Constance Garnett [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/garnett.htm> (дата обращения: 19.03.2025)]. В представленном отрыве, как можно заметить, используется достаточно большое количество вариативной высокопарной лексики, за счёт которой и происходит обогащение текста прозы. Речь персонажей также используется в прозе, но в более ограниченном количестве по сравнению с драматургией, например: «*Я еще в детстве чихал здесь от дыма <...> но до сих пор не понимаю, как это дым может спасти от мороза*» [Произведения Чехова: полный список [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/author/chekhov/1.all/index.html> (дата обращения: 31.03.2025)] /

“Even as a child I used to sneeze from the smoke here,” he said, shrugging his shoulders <...> but to this day I don't understand how smoke can keep off frost” [Chekhov Stories in the Order of English Publication: Translated from Russian to English by Constance Garnett [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/garnett.htm> (дата обращения: 19.03.2025)]. В отрывке Андрей Васильевич Коврин, прогуливаясь с Татьяной Егоровной Песоцкой по питомнику, расположенному недалеко от сада её отца, окунается в свои детские воспоминания о времени, проведённом в саду в прошлом. Подобные диалоги достаточно редко встречаются в рассказах, что является отличительной особенностью прозаических произведений. Таким образом, подобные характерные черты драматургии и прозы оказывают влияние на степень лексического разнообразия текстов данных жанров.

Взаимосвязь между показателями числа лемм и количества словоформ художественного текста, как справедливо отмечают Л.Л. Гонсалвес и Л.Б. Гонсалвес [Gonçalves, Gonçalves 2006], можно представить в виде степенного закона или, иначе, степенного распределения, при котором, как правило, вероятность получения значения обратно пропорциональна некоторой степени данного значения. С целью наглядного представления лексического разнообразия оригинальных и переводных текстов можно, на основе полученных данных показателей N , n (см. таблица 1) и TTR (см. таблица 2), построить три статистические модели степенного распределения для оригиналов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его тридцати рассказов (см. рисунок 1), а также версий их перевода на английский язык, осуществленных К. Гарнетт (см. рисунок 2) и Р. Нельсоном, Р. Пивером, Л. Волохонской (см. рисунок 3).

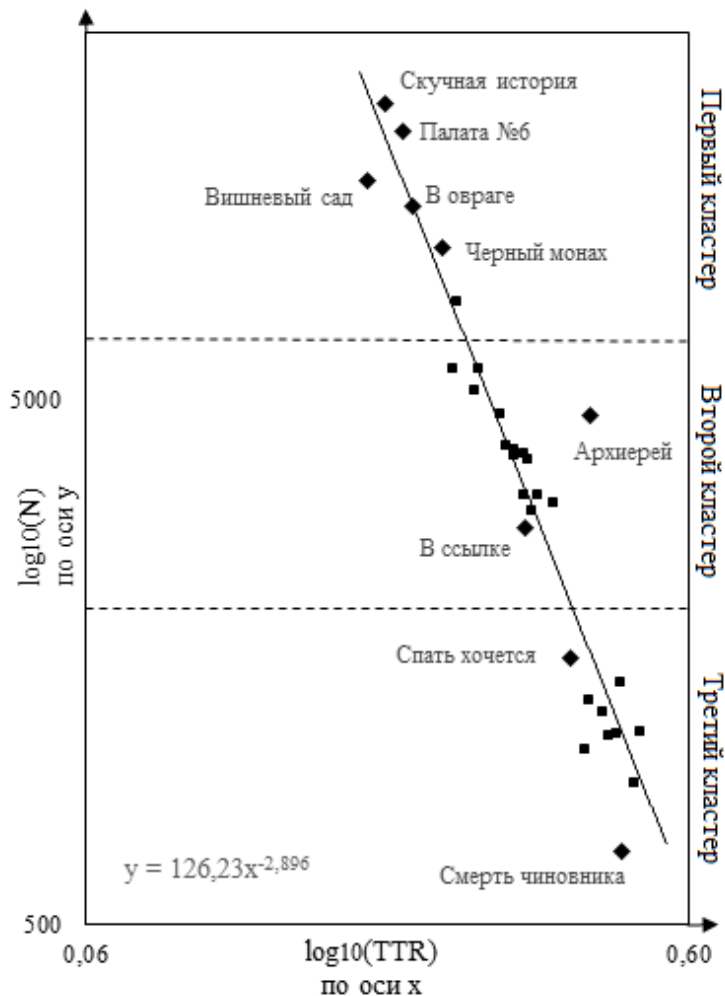


Рисунок 1 – Линейная регрессия по данным из пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его тридцати рассказов

На рисунке 1 представлена линейная регрессия по данным из оригиналов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его тридцати рассказов. Как видно, вдоль линии тренда отчётливо формируются три своего рода «скопления» текстов, назовём их «кластерами». Первый кластер, расположенный в верхней части рисунка, формирует скопление текстов большого объема (от 7000 лексических единиц) и содержит в себе пьесу «Вишневый сад», а также рассказы «Скучная история», «Палата №6», «В овраге» и «Черный монах». Соответственно, второй кластер, расположенный посередине, формирует скопление текстов среднего объема (от 2000 до 7000 лексических единиц) и содержит в себе рассказы «В ссылке», «Архиерей) и другие тринадцать рассказов. Таким образом, третий кластер формирует скопление текстов маленького объема (до 2000 лексических единиц) и содержит в себе рассказы «Спать хочется», «Смерть чиновника» и

другие восемь рассказов. Анализируя расположение кластеров относительно показателя степени лексического разнообразия (TTR), становится очевидным, что: 1) первый кластер текстов больше смещён в сторону показателя $TTR=0,06$ (по оси x), то есть в сторону наименьшего лексического разнообразия; 2) второй кластер смещён в сторону показателя $TTR=0,6$ (по оси x), то есть в сторону наибольшего лексического разнообразия; 3) третий кластер вблизи показателя $TTR=0,6$ (по оси x). Подобное характерное распределение текстов по трём кластерам наглядно демонстрирует взаимосвязь между степенью лексического разнообразия и объёма текста – чем меньше по объёму текст, тем выше степень его лексического разнообразия.

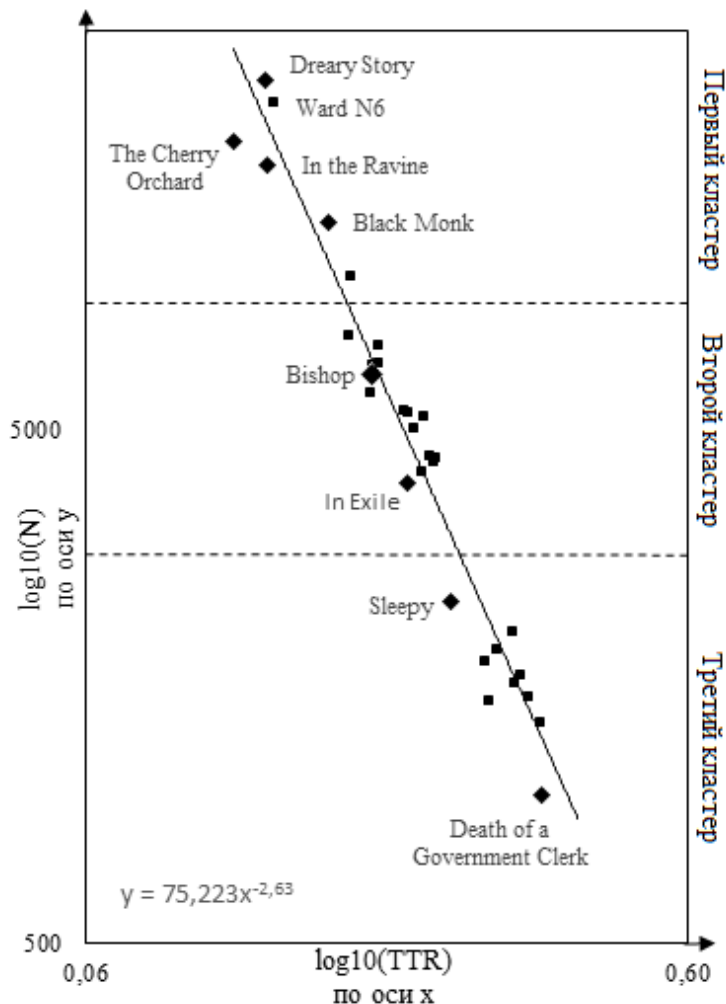


Рисунок 2 – Линейная регрессия по данным из переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его тридцати рассказов, осуществленных К. Гарнетт

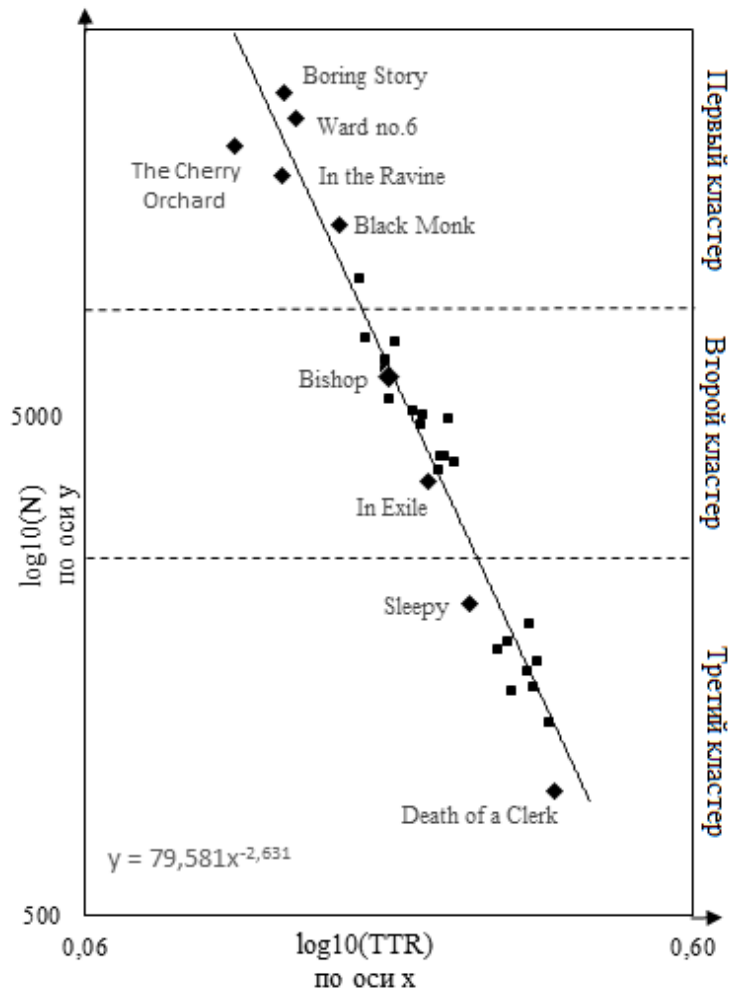


Рисунок 3 – Линейная регрессия по данным из переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», осуществленных Р. Нельсоном, Р. Пивером и Л. Волохонской, и его тридцати рассказов, выполненных Р. Пивером и Л. Волохонской

На рисунке 2 представлена линейная регрессия по данным из переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и его тридцати рассказов в исполнении английской переводчицы К. Гарнетт, тогда как на рисунке 3 – в исполнении американских переводчиков Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. Как можно заметить, в обеих версиях перевода сохраняется аналогично чеховской модели (см. рисунок 1) «скопление» текстов разной длины в три характерных кластера. Основное отличие заключается в том, что, как на рисунке 2, так и на рисунке 3, расположение всех трёх кластеров переводных текстов больше смещено в сторону показателя $TTR=0,06$ (по оси x), что свидетельствует о том, что переводческие версии имеют меньший процент лексического разнообразия, чем оригинальные тексты А.П. Чехова. Заметим, что на рисунках 1, 2 и 3 точки, соответствующие

отдельным текстам, располагаются вокруг линии тренда – прямой линии, которая показывает основную тенденцию в направлении показателей. Возьмём, к примеру, точку на рисунках 1, 2 и 3, обозначающую рассказ А.П. Чехова «Черный монах». Расположение этой точки от линии тренда на трёх рисунках, практически, совпадает и составляет по расчётам степени лексического разнообразия (TTR) 0,23 (А.П. Чехов), 0,15 (К. Гарнетт) и 0,16 (Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская), что говорит о хорошем качестве перевода этого текста А.П. Чехова и о достаточно близкой по значению показателей степени лексического разнообразия в оригинале и в версиях перевода. Это касается, практически, всех рассказов А.П. Чехова, а также его пьесы «Вишневый сад», поскольку, как видим, точки, обозначающие художественные тексты находятся на, примерно, одном и том же расстоянии от линии тренда. Исключение составляет только рассказ «Архиерей», степень лексического разнообразия которого составляет 0,41 в оригинале. 0,18 в переводе К. Гарнетт и 0,19 в версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, что говорит о том, что коэффициент лексического разнообразия в версии оригинала существенно выше, чем в переводе. Это позволяет заключить, что англоязычные переводы данного рассказа недостаточно точны и не во всём соответствуют оригиналу. На рисунках 1, 2 и 3 также видно, что оригиналы и версии перевода пьесы «Вишневый сад» демонстрируют более низкий процент лексического разнообразия по сравнению с показателем лексического разнообразия в оригинальных и переводных текстах рассказов. Таким образом, построенные модели, позволяют наглядно продемонстрировать разницу между показателями лексического разнообразия текстов оригинала и версий их перевода.

Обратим также внимание на то, что построенные регрессионные модели позволяют вывести уравнение линии тренда:

$$y = Kx^{(-\alpha)}, \quad (2)$$

где y – частота употребления слова, K – константа, x – показатель лексического разнообразия, α – показатель степени. Согласно Л.Л. Гонсалвес и Л.Б. Гонсалвес, константа (K) и показатель степени (α) характеризуют авторский и переводческий стиль письма, где: константа (K) является показателем количества слов, которые

автор способен написать, прежде чем повторит одно и то же слово дважды, тогда как показатель степени (α) показывает, насколько быстро или медленно повторяющиеся слова появляются в тексте [Gonçalves, Gonçalves 2006: 565]. Как можно заметить, согласно рисунку 1, константа в текстах А.П. Чехова составляет 126,23, в то время как в переводах – 75,223 (см. рисунок 2) и 79,581 (см. рисунок 3), что позволяет сделать вывод о том, что А.П. Чехов реже использовал повторы одних и тех же слов, чем его переводчики. В случае показателя степени α , в оригинальном тексте он составляет -2,896, тогда как в версиях перевода -2,63 (К. Гарнетт) и -2,631 (Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская), что говорит о характерном темпе появления ранее использовавшегося слова. Таким образом, построенная линейная регрессия и выявленные показатели линии тренда позволяют изучить взаимосвязь между показателем степени лексического разнообразия и количеством словоформ в тексте.

Таким образом, проведенное количественное исследование лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и тридцати рассказов писателя, а также англоязычных версий их перевода в исполнении К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской позволяет выявить статистически значимые результаты и прийти к следующим выводам:

1. На основании анализа выбранного метода определения лексического разнообразия, а именно TTR, можно заключить, что оригинал и версии перевода «Вишневого сада» демонстрируют более низкий процент лексического разнообразия по сравнению с оригинальными и переводными текстами малой прозы А.П. Чехова. Во многом это связано с жанровыми особенностями пьесы и рассказа. Для драматургии характерно преобладание диалогов и монологов, изобилующих лексическими повторами, что, закономерно, приводит к понижению уровня лексического разнообразия текстов. В малой прозе, напротив, широко используется насыщенная, выразительная лексика, о чём свидетельствует более высокий процент лексического разнообразия.

2. Проведенное количественное исследование также позволяет прийти к выводу, что произведения А.П. Чехова лексически вариативнее версий их

перевода, осуществлённых К. Гарнетт, Р. Нельсоном, Р. Пивером и Л. Волохонской. Подобное явление объясняется зависимостью степени лексического разнообразия от общего количества словоформ в тексте – в переводных версиях, объём которых существенно превышает их оригиналы, содержится более низкое количество лемм, что, в свою очередь, сказывается на снижении степени лексического разнообразия.

3. Построенные регрессионные модели по произведениям А.П. Чехова, а также по двум версиям их перевода, позволяют выявить три кластера распределения текстов большого, среднего и маленького объёма, которые наглядно демонстрируют зависимость показателя степени лексического разнообразия от общего количества словоформ в тексте.

Особую актуальность, полагаем, представляет проведение дальнейшего исследования лексического разнообразия в рамках сравнительно-сопоставительного анализа драматургии А.П. Чехова, в частности, его пьесы «Вишневый сад», а также художественных и сценических версий её перевода.

2.2.4 Лексическое разнообразие в художественных и сценических версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

Обратимся к анализу лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и ряда её переводов на английский язык, а именно к художественным версиям перевода К. Гарнетт [Chekhov 1968] и Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской [Chekhov 2015], а также к сценическим версиям перевода Т. Мёрфи [Chekhov 2004] и Т. Донахи [Chekhov 2006]. Определим степень лексического разнообразия анализируемых текстов с помощью метода TTR. Также для удобства интерпретации результатов разделим все тексты на группы: «оригинальный текст», «художественные версии перевода» и «сценические версии перевода» (см. таблица 3).

Таблица 3 – Лексическое разнообразие в оригинале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Автор текста	N	V	TTR
Оригинальный текст			
Чехов	13102	2308	0,1762
Художественные версии перевода			
Garnett	18254	1945	0,1065
Nelson, Pevear & Volokhonsky	17453	1863	0,1067
Сценические версии перевода			
Murphy	18346	1940	0,1057
Donaghy	15920	1539	0,0966

В таблице 3 представлены данные оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» о количестве словоформ в тексте (N), о количестве лемм (V), а также результаты коэффициента лексического разнообразия (TTR). Как можно заметить, в оригинале «Вишневого сада» содержится наименьшее количество словоформ в тексте (N) по сравнению с её переводами. Среди переводческих текстов в художественной версии Т. Мёрфи содержится самое большое количество лексических единиц, что на 40% больше, чем в оригинальном тексте. Далее в порядке убывания показателя N следуют: художественная версия К. Гарнетт (+39%), художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской (+33%) и сценическая версия Т. Донахи (+21%). В свою очередь, по количеству использования лемм (V) оригинал пьесы «Вишневый сад» демонстрирует самые высокие значения. В переводных версиях, напротив, отмечается достаточно низкое содержание лемм. При этом заметим, что в художественной версии К. Гарнетт содержится самое большое количество лемм, которое, тем не менее, уступает оригиналу на 15%. Далее в порядке убывания по количеству лемм

следуют: сценическая версия Т. Мёрфи (-16%), художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской (-20%) и сценическая версия Т. Донахи (-33%).

Согласно полученным результатам лексического разнообразия по методу TTR, оригинал пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» лексически разнообразнее версий её перевода, что, на наш взгляд, объясняется тем фактом, что в переводческих версиях, где встречается больше словоформ, чем в оригинальном тексте (см. показатель N), содержится низкий процент лемм (см. показатель V). В переводных версиях больший процент лексического разнообразия по TTR, по сравнению с другими переводами, демонстрирует художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. Затем в порядке убывания по степени лексического разнообразия следуют художественная версия К. Гарнетт, сценическая версия Т. Мёрфи и сценическая версия Т. Донахи. Как можно заметить, в сценических версиях перевода степень лексического разнообразия несколько ниже, чем в художественных версиях.

Необходимо отметить, что увеличение количества словоформ в переводах и, соответственно, снижение уровня их лексического разнообразия по сравнению с оригинальным драматургическим текстом может быть связано с особенностью языковой структуры русского и английского языков, которые имеют «разные структурные способы словообразования» [Морозкина, Морозкин, Сафина 2018: 779], построения грамматических структур, определения порядка слов и многое другое. Русский язык относится к группе языков синтетического строя, для которых характерно выражение грамматических значений (падеж, число, лицо, время и тому подобное) внутри самой лексической единицы с помощью разного рода морфологических модификаций, предполагающих присоединение к корневой основе лексической единицы словообразовательных и словоизменительных префиксов и аффиксов (суффиксов и флексий). В то же время английский язык относится к группе языков аналитического строя, которые реализуют грамматические связи преимущественно посредством добавления к

полнозначным языковым единицам различных служебных лексических единиц, а именно артиклей, вспомогательных глаголов, предлогов и частиц.

Объём текста перевода увеличивается за счёт использования таких форм, как артикли. К примеру, в одной из ремарок первого действия «Вишневого сада» сообщается о появлении Семена Пантелеевича Епиходова: «*Входит Епиходов с букетом <...> он роняет букет*» [Чехов 2022: 269] / “*Enter Epichodov with a nosegay <...> he drops **the** nosegay...*” [Chekhov 1968: 172]. В представленном оригинальном отрывке присутствуют два повтора одного существительного, употребляющегося в единственном числе, а именно «букет». В версии К. Гарнетт данным лексическим единицам соответствуют эквиваленты *nosegay*, которые используются в связке с неопределённым артиклем *a* и определённым артиклем *the*. Как правило, в английском языке практически все существительные в единственном числе используются вместе с неопределёнными артиклями “a/an” или с определённым артиклем “the”, которые необходимы для уточнения значения существительных. В переводе использование неопределённого артикля *a* в первой части отрывка обусловлено необходимостью подчеркнуть, что предмет, о котором идёт речь, упоминается впервые и не знаком реципиенту перевода. В свою очередь, определённый артикль *the*, используемый во второй части отрывка, подчеркивает, что в тексте повествуется об известном, «том самом», предмете. Во втором действии пьесы в реплике Ермолая Алексеевича Лопахина, отвечающего на замечание Любови Андреевны Раневской, можно встретить ещё один интересный случай использования артикля: «*Это правда <...> жизнь у нас дурацкая*» [Чехов 2022: 303] / “*That’s true <...> we live **a** fool’s life*” [Chekhov 1968: 203] / “*That’s true <...> **our** life is stupid*” [Chekhov 2015: 214]. В английском языке существительное *life* / *жизнь* является абстрактным и, как правило, не требует добавления артикля, хотя в обоих версиях перевода, как можно заметить, используются неопределённый артикль *a* и притяжательное местоимение *our*. Их использование, полагаем, обусловлено тем, что в оригинальном отрывке идёт речь не об абстрактном понятии «жизнь», а об определённой его разновидности, то есть о той жизни, о которой повествует текст. В таком случае в английском

требуется добавление неопределенного артикля или притяжательного местоимения, такого как *our*.

Следует отметить, что неопределенные артикли “a/an” могут также встречаться в таких устойчивых конструкциях, как:

1) “What + a/an + a noun phrase”, “such + a/an + a noun phrase”, например: «*А здесь пачулями пахнет...*» [Чехов 2022: 277] / “*What a smell of patchouli...*” [Chekhov 1968: 180]; «*Я такая деликатная девушка...*» [Чехов 2022: 328] / “*I’m such a delicate girl...*” [Chekhov 2015: 251];

2) “half + a/an + noun”, например: «*...полведра огурцов скушали...*» [Чехов 2022: 284] / “*...ate half a barrel of pickles...*” [Chekhov 2006];

3) “quite/rather + a/an”, например: «*Вы были тогда совсем мальчиком*» [Чехов 2022: 288] / “*You were quite a boy then...*” [Chekhov 1968: 190].

Как видим, использование в английском языке артиклей в связке с существительным влияет на увеличение объёма переводного текста. Примечательно, что К. Гарнетт использует 480 артиклей “a/an” и 650 артиклей “the”, Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской – 391 артиклем “a/an” и 598 артиклем “the”, тогда как Т. Мёрфи – 409 артиклем “a/an” и 587 артиклем “the”, Т. Донахи – 356 артиклем “a/an” и 553 артиклем “the”.

В отличие от русского, в английском языке широко применяются служебные глагольные формы, которые задействуются при образовании сложных времён, вопросительных предложений и отрицаний. К числу таких служебных глаголов относятся: глагол “to be”, используемый во временах группы “Continuous” и в пассивном залоге “Passive Voice”, а также глагол “to have”, используемый во временах группы “Perfect”. К примеру, во втором действии пьесы «Вишневый сад» Раневская, пытаясь остановить Лопухина от ухода домой, произносит: «*Уж очень много мы грешили...*» [Чехов 2022: 301] / “*We’ve sinned so very much...*” [Chekhov 2015: 212]. В предложении особый интерес представляют словоформа *грешили* и его английский эквивалент *’ve (have) sinned*, где *have* – вспомогательный глагол, а *sinned* – основной. Словосочетание *have sinned* является примером грамматической конструкции “Present Perfect”, которая

используется в анализируемом отрывке для акцентирования внимания не только на самом действии, но и на его результате. Также в некоторых случаях глагол *to be* вместе с личным местоимением *it* используется для формирования безличных конструкций с целью описания явлений природы, обозначения расстояния, указания времени, выражения предположения, модальности и тому подобное, например: «Уже взошло солнце, не **холодно**...» [Чехов 2022: 286] / “The sun's up, it's not **cold** now...” [Chekhov 2004: 22]; «**Шесть лет** тому назад умер отец...» [Чехов 2022: 276] / “It's **six years** since father died...” [Chekhov 1968: 179].

В английских переводных текстах нередко встречается употребление глагола “to do” в роли вспомогательного. Он служит для построения вопросительных и отрицательных форм времён группы “Indefinite”, например: «Фирса отправили в больницу?» [Чехов 2022: 339] / “**Did** they take Firs to the hospital?” [Chekhov 2006: 60]. В русском языке, в отличие от английского, вопросительные предложения передаются с помощью вопросительной интонации, что, в свою очередь, не требует использования дополнительных лексических единиц. В некоторых вопросительных предложениях могут использоваться разного рода модальные глаголы. К примеру, функцию выражения будущего времени выполняют модальные глаголы “will” и “shall”: «Сколько она пришлет?» [Чехов 2022: 300] / “How much **will** she send?” [Chekhov 2015: 210]. Кроме того, с помощью вспомогательного глагола “to do” можно придать утвердительному предложению дополнительную эмоциональную окраску, например: «Он меня любит, так любит!» [Чехов 2022: 273] / “He **does** love me, he **does** love me so!” [Chekhov 1968: 176].

При построении отрицаний глагол “to do”, как правило, выступает в сочетании с отрицательной частицей “not”, например: «Вы, Авдотья Федоровна, **не** желаете меня видеть...» [Чехов 2022: 328] / “So you **don't** want to see me, Avdotya Fyodorovna...” [Chekhov 2015: 251]. В данном примере отдельный интерес вызывает частица *to*, используемая в связке с глаголом в форме инфинитива от глагола *see*. Как правило, в английском языке глаголы в форме инфинитива употребляются вместе с частицей *to*. В русском и английском языках также

нередко встречаются конструкции с «семантикой двойного отрицания» [Корнилова 2024: 80], например: «он... ей **не откажет**» [Чехов 2022: 292] / “*he won't refuse her*” [Chekhov 1968: 193]. Как видно, глаголы *отказать* и *to refuse*, используемые в связке с отрицательными частицами *не / not*, являются примером конструкции двойного отрицания. Интересно, что данные глагольные единицы по контексту содержат положительную коннотацию, хотя по значению они предполагают «семантику изменения отрицания» [Морозкина, Чжу Шуан 2024: 231].

Как видим, проанализированные выше вспомогательные глагольные единицы играют особую роль в английском языке. Примечательно, что в оригинале пьесы «Вишневый сад» эквивалентные английским глаголам «быть», «делать» и «иметь» употребляются 120, 24 и 4 раза, соответственно. В версии К. Гарнетт “to be”, “to do”, “to have” используются 970, 182 и 272 раза, в версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской – 879, 168 и 228 раз, в версии Т. Мёрфи – 918, 190 и 286 раз, тогда как в версии Т. Донахи – 880, 189 и 158 раз, соответственно. Как можно заметить, эквивалентный глагол «быть» / “to be” высокочастотный во всех анализируемых текстах оригинала и переводов. В целом в переводных версиях “to be”, “to do”, “to have” встречаются в несколько раз чаще, что можно объяснить их частым использованием в роли вспомогательных глаголов в английском языке, необходимых для формирования утвердительных, отрицательных и вопросительных конструкций. Заметим, что в британской версии К. Гарнетт и в ирландской версии Т. Мёрфи анализируемые глаголы употребляются чаще, чем в американских версиях Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской и Т. Донахи. Подобное грамматическое явление, на наш взгляд, связано с тем, что в американской версии переводчики «чаще склоняются к использованию простых грамматических конструкций» [Сафина, Корнилова 2021: 127].

Особый интерес также представляют особенности перевода русских приставочных глагольных единиц, значение которых зачастую передается в английском языке с помощью фразовых глаголов, представляющих собой

сочетание глагола в связке с предлогом, наречием или частицей. Как правило, английские фразовые глаголы образуют новое значение, зачастую отличающееся от семантики исходных лексических единиц, например: «*Утром уехали, не сказавшись...*» [Чехов 2022: 304] / “*You went away in the morning without leaving word...*” [Chekhov 1968: 204]. В представленном отрывке русский приставочный глагол *уехать*, состоит из глагола *ехать* и приставки *у-*, которая придает глаголу значение «направления движения от чего-н. в сторону» [Ожегов 2019: 1225]. К. Гарнетт использует в своём переводе фразовый глагол *go away*, который образован сочетанием глагола *to go* с предлогом *away* и передаёт значение: “to leave a place” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / покидать место [перевод наш – А.К.]. Считаю важным заметить, что, хотя фразовый глагол *go away* является одним целом, корпусный менеджер AntConc, в котором проводилась лемматизация и составление частотных списков переводных текстов, разделяет данную глагольную лексему на две лексические единицы, что неизбежно приводит к увеличению количества словоформ в тексте.

В русском синтетическом языке лексика может образовываться не только с помощью префиксации, но и посредством суффиксального метода, например: «*Шкафик мой родной <...> Столик мой...*» [Чехов 2022: 279] / “*...my own bookcase <...> My little table...*” [Chekhov 1968: 182] / “*My little table, bookcase everything! My little table...*” [Chekhov 2004: 16]. В анализируемом отрывке лексемы *шкафик* и *стол*, образованные от существительных *шкаф* и *стол*, соответственно, приобретают уменьшительно-ласкательное значение с помощью добавления уменьшительно-ласкательного суффикса «-ик-». В переводе К. Гарнетт данным лексемам соответствуют эквиваленты *bookcase* и *little table*, которые показывают, что в случае второй лексемы переводчица предприняла попытку компенсировать отсутствие в английском языке суффикса с уменьшительно-ласкательным значением с помощью прилагательного *little* / *маленький*. В свою очередь, в версии Т. Мёрфи для компенсации отсутствия в английском языке уменьшительно-ласкательного суффикса также используется

прилагательное *little*. Причём, заметим, что драматург редуплицирует выражение *my little table*, полагаем, с целью придания большего драматизма ситуации возвращению Л.А. Раневской в свою детскую комнату, что связано с воспоминаниями героини о благоприятном времени в пору детства.

Помимо объективных межъязыковых различий, существенное влияние на число словоформ в переводном тексте оказывает переводческая стратегия. Рассмотрим отрывок, взятый из первого действия «Вишневого сада», открывающегося беседой купца Ермолая Алексеевича Лопахина с горничной Дуняшей, которые ожидают приезда хозяев дома из Парижа:

Чехов

«Дуняша. А собаки всю ночь не спали, чувствуют, что хозяева едут.
Лопахин. Что ты, Дуняша, такая...»
[Чехов 2022: 269].

Murphy

“*Dunyasha (whispering). The dogs can sense it. (Dunyasha is a little given to the dramatic.)*
Lopakhin (absently). What?
Dunyasha. That the mistress is returning: They have been awake too all night, and trembling.
Lopakhin. What’s the matter with you?”
[Chekhov 2004: 6].

Как видно, драматург Т. Мёрфи значительно трансформировал диалоговую структуру оригинального отрывка как с помощью увеличения количества реплик персонажей и их словесного объёма, так и путём введения новых сценических ремарок, заключённых в круглые скобки, которые отсутствуют в драматургическом тексте А.П. Чехова. Количество реплик и слов в репликах увеличено в переводе, поскольку Т. Мёрфи попутно вкладывает в них сценически необходимые, с его точки зрения, пояснения о том, что едет хозяйка поместья. Заметим, что в оригинале использована лексема во множественном числе *хозяева*, в то время как в переводе в единственном числе: *mistress / хозяйка*. Кроме того, переводчик изменил структуру текста А.П. Чехова и разделил реплику Е.А. Лопахина на две части, что также увеличило текст перевода. В описании

поведения собак переводчик добавляет лексему *trembling* / *дрожали*, видимо, с целью изменить модальность текста перевода и добавить элемент тревожности к процессу ожидания. Наличие добавления новых ремарок в тексте перевода, полагаем, позволило переводчику возбудить интерес зрителей к следующей сцене встречи хозяев и домочадцев в имени. На наш взгляд, подобные изменения, внесённые в текст переводчиком, в корне не соответствуют творческой концепции А.П. Чехова о трагичности жизни маленького человека и о его новом понимании трагического в обыденных ситуациях и событиях.

Для сравнения приведём в пример отрывок из версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской:

Nelson, Pevear & Volokhonsky

“Dunyasha: And the dogs didn’t sleep all night. They can sense the masters are coming. Lopakhin: Dunyasha, why are you so—” [Chekhov 2015: 162].

Как видно, американские переводчики, в отличие от ирландского драматурга, сохранили оригинальную структуру и лексическое наполнение диалоговых реплик персонажей. Полагаем, что переводческое решение относительно изменения объёма реплик персонажей приводят к значительному увеличению как числа лемм, так и количества словоформ в тексте. Примечательно, что подобные текстовые трансформации прослеживаются на протяжении всей версии перевода Т. Мёрфи. К примеру, в первом действии его версии «Вишневого сада» можно встретить случаи ничем не мотивированного употребления междометий “ho-heigh”:

Чехов

«**Варя.** В августе будут продавать
имение...

Аня. Боже мой...» [Чехов 2022:
274].

Murphy

“Varya The estate will be sold in August.

Anya My God, ho-heigh!” [Chekhov
2004: 11-12].

Междометие *ho-heigh* и его аналоги *heigh-ho* / *heigh-yeigh*, согласно словарю Merriam-Webster, используется с целью “to express boredom, weariness, or sadness” [Merriam-Webster. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com>

(дата обращения: 23.10.2025)] / выразить скуку, усталость или грусть. По контексту Варя сообщает Ане новость о выставлении их имущества на торги. В этой связи, полагаем, добавление междометие *ho-heigh* придает реплике Ани дополнительный оттенок печали и грусти.

В версии Т. Мёрфи также можно встретить примеры использования «сниженной лексики», не характерной для творчества А.П. Чехова. в выполненным им переводе «лексема *shit* используется 6 раз, *vagrant* – 8 раз, *simpleton* – 3 раза, *bangle-arse* – 3 раза, *scoundrel* – 2 раза» [Корнилова 2022: 280]. Как следует из предисловия к его переводу, Т. Мёрфи сознательно прибегает к подобной лексике, стремясь акцентировать в пьесе мотивы увядания англо-ирландского колониализма и придать повествованию особую остроту, созвучную ирландской культурной традиции. Так, в реплике лакея Фирса, взятой из первого действия «Вишневого сада», звучит явное недовольство действиями горничной Дуняши, которая незадолго до его появления разбила блюдечко: «*Готов кофий?* (Строго Дуняше.) Ты! А сливки?» [Чехов 2022: 277] / “*Is the coffee prepared? (To himself.) Shit! You! Simpleton! Where is the cream?!*” [Chekhov 2004: 14]. В оригинале недовольство Фирса выражается посредством добавления сценической ремарки (Строго Дуняше) и указательным местоимением *ты*. В свою очередь, драматург Т. Мёрфи заменяет ремарку (Строго Дуняше) на (To himself), то есть Фирс обращается не к Дуняше, а к самому себе, что создает образ погруженного в свои мысли, ворчащего старика. Кроме того, ирландский драматург к основному содержанию добавляет ряд «сниженных» лексических единиц, таких как *shit* / дурак, дрянь и *simpleton* / дурак, балбес, недотёпа, которые усиливают демонстрацию раздражённости Фирса. Полагаем, что включение подобного лексического ряда является немотивированным переводческим решением. Существенные искажения исходного драматургического текста формирует неверный образ персонажа, поскольку именно в его репликах, интонации и жестах «закодированы триггеры будущих эмоций и ощущений читателя» [Морозкина, Габдуллина 2022: 420]. Отметим, что в художественной версии К. Гарнетт структура и смысловое наполнение реплики Фирса переданы более точно: “*Is the*

coffee ready? (Sternly to Dunyasha.) Girl! Where's the cream?” [Chekhov 1968: 179]. Как видно, К. Гарнетт сохранила адресата оригинальной ремарки без изменений и передала строгий тон Фирса посредством строго обращения *girl* к Дуняше.

Особый интерес также представляет следующий диалог между П.С. Трофимовым и Варей из третьего действия «Вишневого сада»:

Чехов

Murphy

«Трофимов. <...> *Мадам Лопухина!*..

“*Petya. <...> Mrs Lopakhin!*

Варя (сердито). Облезлый барин!»

Varya. And look at you! Frayed, shabby, moss-grown, dog-eared! (Going out.)

[Чехов 2022: 315]

Out-at-the-elbows!” [Chekhov 2004: 46]

В оригинале реплика Вари содержит лексему «облезлый», которая в данном контексте акцентирует внимание на неопрятности и болезненном виде молодого П.С. Трофимова, не заботящегося о своем внешнем виде. Для перевода данной единицы Т. Мёрфи предлагает развёрнутый синонимический ряд, призванный передать идею потрёпанного облика персонажа, а именно: *frayed* / *потрёпанный*, *shabby* / *потасканный*, *moss-grown* / *поросший мхом*, *dog-eared* / *с торчащими ушами*, *out-at-the-elbows* / *с протёртыми локтями*. На наш взгляд, включение в перевод подобного ряда экспрессивных лексических единиц приводит к тому, что реплика Вари, которая задумана как сдержанная и религиозная героиня, приобретает излишнюю грубость и эмоциональную агрессивность, несвойственную ей. Для сравнения, в художественной версии К. Гарнетт переводчица перевела словосочетание *облезлый барин* как *tangy-looking gentleman* [Chekhov 1968], в которой лексема *tangy*, согласно Cambridge Dictionary, означает: “used to describe something that is old and dirty and has been used a lot” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / используется для описания чего-то старого и грязного, что часто использовалось [перевод наш – А.К.]. Полагаем, что вариант К. Гарнетт по контексту подходит больше, чем вариант Т. Мёрфи, поскольку предложенные им лексические единицы характеризуются высокой степенью эмоциональной экспрессивности, что может

формировать у реципиента искажённый «уничижительный образ героя» [Морозкина, Алтынгужин 2019: 713], не соответствующий авторскому замыслу. Стоит также отметить, что добавление подобных лексических единиц непосредственно сказывается на увеличении количества словоформ в тексте.

В сценической версии Т. Донахи можно также обнаружить случаи добавления новых лексических единиц. Драматург насыщает свой текст перевода лексическими единицами, характерными для разговорной речи XIX века, что вступает в противоречие с историческим контекстом пьесы, воссоздающим атмосферу уходящей дворянской эпохи рубежа XIX-XX столетий. Так, в его версии перевода используются такие «современные» лексические единицы, как: *okay* встречается 21 раз, *alright* – 13 раз, *hello* – 6 раз, *hi* – 3 раза, *no problem* – 3 раза [Корнилова 2022: 279]. Подобные единицы, безусловно, являются актуальными формами устной коммуникации, однако их систематическое употребление персонажами пьесы создаёт эффект хронологического диссонанса. Очевидно, что Т. Донахи стремился создать «новомодную» американскую версию классической чеховской пьесы «Вишневый сад», сознательно осовременивая устаревшие формы общения с целью создания определённого комического эффекта.

Особый интерес для анализа представляет сцена, в которой комическая случайность обнажает напряжённые отношения между Варей и Е.А. Лопахиным. В оригинале Варя, собираясь ударить палкой Епиходова, по ошибке замахивается на появившегося в дверях Е.А. Лопахина:

Чехов

Donaghy

«Лопахин. *Покорнейше благодарю.*

“*Lopakhin: Well, hello to you, too!*”

Варя. <...> *Виновата!*» [Чехов 2022: 330]

Varya: Hello to you too, too!” [Chekhov 2006: 52]

Реплика Е.А. Лопахина *Покорнейше благодарю* в оригинале представляет собой образец сдержанной иронии с оттенком горечи – деловая и рациональная натура Е.А. Лопахина маскирует неловкость сложившейся ситуации под маску вежливой учтивости. В переводе Т. Донахи фраза *Well, hello to you, too* лишена той

сложной иронии, которая присутствует в оригинале, и звучит скорее, как обида. Ещё более показателен ответ Вари в его версии перевода *Hello to you too, too* – подобная конструкция характерна для детской речи и нарочито фамильярного общения. В переводе Т. Донахи этот диалог подвергается существенной трансформации – вместо сложной иронии и скрытого напряжения реципиент перевода получает упрощённую, почти инфантильную картину взаимодействия между персонажами. Таким образом, переводчик создаёт у реципиента неверное представление о ключевых персонажах и нивелирует психологическую глубину чеховского текста. Рассмотрим ещё один пример, в котором Е.А. Лопахин излагает свой план спасения имения Л.А. Раневской путём переориентации хозяйства в дачную аренду:

Чехов

Donaghy

<p>«Лопахин. До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники» [Чехов 2022: 282]</p>	<p>“<u>Lopakhin. Alright, okay, wait-let me put this in perspective. For a long time, there were masters and peasants. Now you've got dacha owners, too</u>” [Chekhov 2006]</p>
---	---

В версии Т. Донахи наблюдается целый ряд трансформаций, существенно искажающих оригинальный смысл. Во-первых, переводчик вводит развёрнутое предложение *Alright, okay, wait-let me put this in perspective* / *Ладно, хорошо, подожди-ка, дай мне взглянуть на это с другой стороны* [перевод наш – А.К.], отсутствующее в оригинале. Подобное добавление не только насыщает текст современными разговорными формами общения, но и приписывает Е.А. Лопахину несвойственную ему многословность, нарушая чеховский принцип лаконизма. Во-вторых, в представленном фрагменте текста особый интерес представляет лексема «дачники». Предложенный Т. Донахи вариант *dacha owners* содержит грубую смысловую ошибку, предполагая, что дачники – это владельцы, то есть владеющие правом собственности на дачи. В следующем фрагменте текста данное искажённое представление только усиливается: «...отдавать потом в аренду под дачи...» [Чехов 2022: 280] / “...there will be dachas, then the bank will give you all the”

money...” [Chekhov 2006]. В оригинале пьесы Е.А. Лопухин подразумевает сдачу земли, на которой располагаемся вишневый сад и имение Л.А. Раневской, в аренду, а не продажу участков в собственность. Подмена подобных понятий искажает суть его предложения, которое предполагает сохранение земли в собственности владельцев и получение дохода от аренды, а не продажу имения по частям. Полагаем, что в данном фрагменте больше подходит вариант К. Гарнетт *summer visitors* [Chekhov 1968] в качестве перевода лексемы *дачники*, поскольку «достаточно точно выражают семантику» [Корнилова 2024: 264] оригинальной лексемы. Примечательно, что добавление прилагательного *summer* имплицитно отсылает к российским климатическим реалиям, где дачная жизнь возможна, преимущественно, в летний период, тогда как в остальное время дачи пустуют. Таким образом, переводческие решения Т. Донахи демонстрируют не только тенденцию к модернизации текста пьесы, но и существенное искажение социально-экономической семантики оригинала, что ведёт к неверной интерпретации ключевой сюжетной коллизии пьесы.

В сценической версии перевода Т. Донахи также можно найти случаи лексического опущения, обусловленные сложностью исходного драматургического текста и стремлением переводчика к адаптации текста под требования сцены. Подобные опущения зачастую приводят к утрате художественных приёмов, использованных автором текста. Показательным в этом отношении является приём градации, на который опирается А.П. Чехов в ремарке второго действия пьесы: «*Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка*» [Чехов 2022: 294] / “*A decrepit chapel*” [Chekhov 2006: 23]. В оригинале пьесы А.П. Чехов использует развёрнутое описание, построенное по принципу восходящей градации – стилистического приёма, основанного на постепенном усилении экспрессивности признаков предмета. Каждое последующее слово, введённое автором, усиливает и дополняет предыдущее – вместе они создают образ упадка и запустения, важный для атмосферы пьесы «Вишневый сад». В переводе Т. Донахи лексемы *покривившаяся* и *давно заброшенная* остаются переданными, вследствие чего стилистический приём

градации нивелируется, и образ часовни утрачивает свою многомерность. Для сравнения, К. Гарнетт в качестве перевода описания часовни предложила вариант: “*An old shrine, long abandoned and fallen out of the perpendicular*” [Chekhov 1968: 196]. Хотя К. Гарнетт и прибегает к перестановке словосочетаний *long abandoned* и *fallen out of the perpendicular*, тем не менее, в её версии сохраняется динамика экспрессивности.

Рассмотрим приём лексического опущения в сценической версии Т. Донахи: «...говорит про меня, что я хам, я кулак, но...» [Чехов 2022: 279] / “...*thinks I'm crude, but...*” [Chekhov 2006]. В переводе Т. Донахи опускает перевод словосочетания с лексемой «кулак». В толковом словаре русского языка понятие «кулак» используется в значениях: «богатый крестьянин-собственник, эксплуатирующий батраков, бедняков» [Ожегов 2021: 475]. В России термин «кулак» использовался по отношению к зажиточным крестьянам, которые использовали наёмный труд, занимались ростовщичеством, перепродажей или мелкой торговлей. Полагаем, что опущение в переводе лексики *кулак* приводит к потере важных элементов смысла. Е.А. Лопахина презирали не только за его «мужицкие», то есть грубые неблагородные манеры, но и за то, что он воплощает в себе новые капиталистические отношения. Сценический вариант перевода Т. Донахи демонстрирует характерную для сценических версий тенденцию к лексическому упрощению и смысловой редукции, что, в свою очередь, зачастую приводит к нарушению смысловой целостности текста и формированию у реципиента перевода искаженного представления как о персонажах, так и в целом о самой пьесе «Вишневый сад». Считаем, что данный фрагмент текста удачно переведён К. Гарнетт: “...*is always saying that I'm a low-born knave, that I'm a money grubber, but ...*” [Chekhov 1968: 182], где *money grubber*, согласно словарю Collins Dictionary, используется в значении: “greedily intent on accumulating money” [Collins Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 31.03.2025)] / жадно стремиться разбогатеть [перевод наш – А.К.]. Таким образом, проанализированные примеры показывают, что сценические версии перевода Т. Мёрфи и Т. Донахи в достаточной степени

подвержены различным адаптивным заменам таким, как лексические добавления, опущения, использование «сниженной» и осовремененной лексики. Всё это зачастую приводит не только к деформации исходного смысла драматургического текста.

Поводя итоги, следует отметить, что проведенное количественное исследование лексического разнообразия оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» позволяет заключить, что в переводных версиях пьесы коэффициент лексического разнообразия демонстрирует более низкие значения по сравнению с оригинальным текстом. Данное явление связано с соотношением числа лемм и количеством словоформ в тексте – в версиях перевода «Вишневого сада» используемая лексика менее лексически вариативная, чем в оригинальном тексте, при этом переводчики используют большее число словоформ, что приводит к увеличению объёма переводного текста и, соответственно, снижает коэффициент лексического разнообразия. Проведенный анализ примеров перевода показал, что повышенная частота использования лексических единиц в версиях перевода непосредственно связана с особенностями построения грамматических структур русского и английского языков. Использование в английском языке неопределенных артиклей “a” / “an” и определенного артикля “the”; вспомогательных глаголов “to be”, “to have” и “to do”, необходимых для образования сложных временных форм, отрицаний и вопросительных предложений; а также фразовых глаголов, состоящих из глагольной единицы в сочетании с предлогом, объясняется наличием в английском языке ряда грамматических правил, по которым строятся традиционные коммуникативные модели. Необходимость учитывать эти особенности при переводе с русского на английский язык, в конечном итоге, приводит к увеличению количества лексических единиц, что ведёт к увеличению числа словоформ в тексте, что, в свою очередь, обуславливает разницу в степени лексического разнообразия оригинального драматургического текста и версий его перевода. Кроме того, как показывает исследование, на увеличение объёма лексических единиц и, следовательно, снижение лексического разнообразия в

переводческих версиях определённое влияние оказывают различия в подходах к переводу драматургического текста. В художественных версиях перевода К. Гарнетт и Р. Нельсон, Р. Пивер, Л. Волохонская стараются придерживаться принципа «верности оригиналу», по возможности сохраняя исходную структуру пьесы и её смысловое наполнение, тогда как в сценических версиях Т. Мёрфи и Т. Донахи значительно трансформируют исходный текст пьесы, используя различные адаптивные замены, такие как лексические добавления, опущения и прочее, которые нередко приводят к деформации исходного текста, что, в свою очередь, искажает семантическое наполнение реплик персонажей и авторских ремарок, тем самым, формируя у реципиента перевода неверное представление о характерах героев и ремарочных особенностях пьесы.

2.3 Лексическая плотность и частеречный анализ в художественных и сценических версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

В аспекте количественного анализа лексического богатства оригиналов и переводов драматургических текстов актуальным представляется проведение исследования, направленного на выявление степени лексической плотности текстов. Если лексическое разнообразие определяется через отношение лемм к общему числу словоформ в тексте, то лексическая плотность строится на соотношении знаменательных частей речи (существительных, глаголов, прилагательных и наречий) к общему количеству словоформ в тексте. Как правило, знаменательные части речи несут основную смысловую нагрузку в тексте, в том числе и в драматургическом. Предполагается, что тексты, демонстрирующие высокое содержание знаменательных частей речи, являются более лексически плотными, чем тексты, состоящие преимущественно из служебной лексики. Примечательно, что впервые термин «лексическая плотность» был введён в научный обиход лингвистом Ж. Юр в 1971 году. В своей статье Ж. Юр предложила методику вычисления лексической плотности с целью

выявления лексической разницы между текстами устной и письменной речи [Ure 1971]:

$$LD = \frac{N_{lex}}{N} * 100, \quad (2)$$

где N_{lex} – количество знаменательных частей речи (существительные, глаголы, прилагательные и наречия), N – количество словоформ в тексте. Позже в 1985 году коэффициент лексической плотности был усовершенствован М.А.К. Халлидеем, который предложил использовать в качестве знаменателя количество всех придаточных предложений в тексте. Более того, М.А.К. Халлидей указывал на необходимость различать разницу между составными частями знаменательных и служебных частей речи, особенно это касается случаев употребления английских фразовых глаголов [Halliday 1985]. Так, например, фразовый глагол *to look after* состоит из глагола *to look* и предлога *after*, которые, по мнению М.А.К. Халлидея, являются частью одной знаменательной части речи; в свою очередь, Ж. Юр относит предлог *after* к служебной части речи.

В рамках диссертации мы опираемся на классическую методику определения лексической плотности, предложенную Ж. Юр. Перед тем, как непосредственно перейти к исследованию лексической плотности оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», необходимо провести частеречный анализ лексических единиц, взятых из полученных ранее списков лемм. Под «частеречным анализом» подразумевается автоматическое определение части речи лексической единицы и её грамматических характеристик с помощью присвоения грамматической категории в виде POS-тэгов к лексической единице. В рамках диссертации процесс автоматического определения и подсчёта знаменательных частей речи (существительные, глаголы, прилагательные и наречия) проходит в три этапа. На первом этапе исследования ставится задача с помощью программы AntConc исключить из списков лемм стоп-слова, чтобы в дальнейшем провести частеречный анализ преимущественно на основе знаменательных частей речи. В списки стоп-слов вошли такие части речи, как местоимения, числительные, предлоги, союзы, частицы, некоторые вводные

слова, междометия, артикли, буквы алфавита. Также в данный список стоп-слов включены имена собственные, а именно фамилии, имена и отчества персонажей пьесы «Вишневый сад», поскольку данные лексические единицы в основном не несут смысловой нагрузки. На втором этапе исследования проводится автоматическая частеречная разметка полученного списка лемм в программах MyStem и TagAnt. Программа MyStem используется для анализа морфологических признаков русских лемм с помощью набора опций -nig, где n – печатает каждую лексическую единицу на новой строке, i – печатает грамматическую информацию, g – склеивает информацию словоформ при одной лемме. В свою очередь, анализ грамматических категорий английских частей речи производится в программе TagAnt version 2.0.5, являющейся ещё одной авторской разработкой профессора Л. Энтони и представляющей собой многоязычный сегментный теггер частей речи [Lauren’s Anthony’s Website: TagAnt [Электронный ресурс]. URL: <https://laurenceanthony.net/software/tagant> (дата обращения: 31.03.2025)]. В качестве основной опции программы TagAnt используется инструмент “word+pos_tag”. На третьем этапе исследования устраняются различные недочёты работы программ, осуществлявших частеречный анализ, подсчитывается количество знаменательных частей речи и вычисляется лексическая плотность (см. таблица 4).

Таблица 4 – Лексическая плотность в оригинале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Автор текста	N _{lex}					N	LD
	Nouns	Verbs	Adjectives	Adverbs	Total		
Оригинальный текст							
Чехов	2266	2561	649	726	6202	13102	47,34
Художественные версии перевода							
Garnett	2247	4492	797	700	8236	18254	45,12
Nelson,	2335	4224	813	689	8061	17453	46,19

Pevear & Volokhonsky							
Сценические версии перевода							
Murphy	2310	4510	840	610	8270	18346	45,07
Donaghy	2096	3898	705	466	7165	15920	45,01

В таблице 4 представлены данные оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», содержащие информацию о количестве слов знаменательных частей речи (N_{lex}), о количестве словоформ в тексте (N), а также полученные результаты лексической плотности (LD) в процентном соотношении. В пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» глагольная лексика доминирует над существительными, наречиями и прилагательными, что, полагаем, «подчеркивает их важность» [Морозкина, Корнилова 2022: 169] в драматургическом тексте. В версиях перевода пьесы наблюдается практически идентичная тенденция – глагольные единицы используются чаще существительных, прилагательных и наречий с тем исключением, что английские прилагательные встречаются чаще наречий по сравнению с оригиналом. Высокая частотность глагольной лексики, на наш взгляд, обусловлена самой природой драматургического жанра, в котором язык действия преобладает над языком описания. В драматургическом тексте, предназначенном для сценического воплощения и состоящим преимущественно из диалогов и монологов персонажей, а также сценических ремарок, глагольная лексика становится основным средством описания динамической основы пьесы, начиная от поступков персонажей и заканчивая авторскими указаниями в ремарках. Примечательно, что в версиях переводах содержится большее количество глагольной лексики, чем в оригинале. Что касается показателя лексической плотности (LD), то, как можно заметить, по степени лексической плотности оригинал пьесы «Вишневый сад» превосходит как художественные, так и сценические версии её перевода. При этом художественные версии перевода демонстрируют несколько более высокие показатели степени лексической плотности текста, чем сценические версии. В художественной версии перевода Р.

Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской отмечается наличие самого высокого показателя степени лексической плотности в сравнении с другими переводными версиями. Далее по убыванию следуют версии перевода К. Гарнетт, Т. Мёрфи, а также Т. Донахи. Полагаем, что полученные результаты являются характерным показателем лексической плотности драматургического текста, где соблюден баланс между лексическими единицами знаменательных частей речи, несущих основную смысловую нагрузку, и служебной лексикой, обеспечивающей связность, плавность и ритм текста пьесы.

В аспекте квантитативного анализа лексической плотности, на наш взгляд, актуальным представляется проведение качественного анализа лексического состава текста, а именно рассмотрение списка десяти высокочастотных лексических единиц (существительных и глаголов) оригинала и перевода, поскольку наиболее частотные единицы являются «ключевыми в тексте» [Сафина, Корнилова, Смакова 2022: 741] и позволяют оценить степень передачи доминантных смыслов в переводе (см. таблица 5).

Таблица 5 – Высокочастотные знаменательные части речи в оригинале пьесы «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Чехов		Garnett		Nelson, Pevear & Volokhonsky		Murphy		Donaghy	
быть	120	be	970	be	879	be	918	be	880
уходить	78	have	272	have	228	have	286	do	189
говорить	76	go	184	do	168	do	190	have	158
идти	59	do	182	go	137	go	144	go	119
мочь	56	come	98	come	84	come	117	get	71
человек	42	can	73	can	76	know	63	can	71
сад	40	know	65	get	59	get	62	look	67
знать	40	say	63	leave	57	can	62	know	62

входить	39	look	62	look	56	say	56	say	59
любить	36	take	58	take	54	take	52	enter	49

В таблице 5 представлены данные десяти высокочастотных лексических единиц знаменательных частей речи, взятых из оригинала и переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Как можно заметить, в оригинале пьесы практически большую часть высокочастотной лексики составляют глагольные единицы, за исключением существительных «человек» и «сад». В то время как в версиях перевода в список высокочастотных лексических единиц входят только глагольная лексика. Подобное явление, в свою очередь, свидетельствует о том, что глаголы, действительно, занимают особо место в драматургическом тексте. Такие глаголы, как: 1) *быть / be* обозначают существование, пребывание в каком-либо состоянии; 2) *уходить / leave, exit, идти / go, входить / enter, come* передают направленность движения и перемещения персонажей по сцене; 3) *говорить / say* связаны с речевой деятельностью; 4) *look* выражает зрительное восприятие; 5) *знать / know, любить* описывают умственное и эмоциональное состояние персонажей; 6) *take* характеризует физическое действие; 7) *мочь / can* – модальные глаголы; 8) *get, have, do* – полисемантические глаголы, относящиеся к разным классам в зависимости от контекста.

В таблице 5 также встречается ряд высокочастотных существительных, таких как *человек* и *сад*, частое использование которых подчёркивает сюжетную ориентированность пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». В пьесе вишневый сад выступает в качестве центрального образа, объединяющего персонажей всех поколений, который является олицетворением уходящей эпохи гармонии, духовности, воплощением счастья и прошлого России, обречённого на неизбежное исчезновение. В оригинале пьесы А.П. Чехова основополагающая лексическая единица *сад* встречается 40 раз, при этом 19 раз лексема *сад* употребляется в сочетании с прилагательным *вишневый*, образуя словосочетание *вишневый сад*. В переводческих версиях лексема «сад» также образует центральное понятие. Однако при этом редуцирующаяся у А.П. Чехова

лексема зачастую заменяется синонимичными лексическими единицами. Так, в художественной версии перевода К. Гарнетт лексема *orchard* встречается 36 раз, из которых *orchard* употребляется в сочетании с прилагательным *cherry* употребляется 19 раз. При этом, стоит заметить, что в некоторых случаях, а именно 9 раз, К. Гарнетт использует лексему *garden* в качестве перевода лексемы *сад*: «...отчего я уже не люблю **вишневого сада** <...> на земле нет лучше места, как наш **сад**» [Чехов 2022: 312] / “...I don't love the **cherry orchard** <...> there was no spot on earth like our **garden**” [Chekhov 1968: 211]. Как видно, К. Гарнетт предприняла попытку лексически разнообразить оригинальный текст, заменив повтор лексемы *сад* на две синонимичные единицы *orchard* и *garden*. Как известно, А.П. Чехов использует редупликацию как инструмент психологизма, речевой характеристики персонажей и создания особой психологической атмосферы пьесы. В данном примере А.П. Чехов применяет стилистический приём – редупликацию с целью оказать определённое эмоциональное воздействие на реципиента и подчеркнуть эмоциональное состояние героини, усиливая ее чувство растерянности по отношению к сюжету. В художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской лексема *orchard* используется 39 раз, из которых 19 раз в качестве словосочетания *cherry orchard*. Как видим, эти переводчики сохраняют редупликацию А.П. Чехова, что позволяет в переводе им создать вслед за драматургом облик сада как единого, постоянно звучащего символического образа.

В сценических версиях Т. Мерфи и Т. Донахи наблюдается иная тенденция – оба переводчика зачастую опускают перевод лексемы *сад* или заменяют её синонимичными лексическими единицами. Так, в версии Т. Мерфи лексема *orchard* употребляется 22 раза, тогда как в версии Т. Донахи – 26 раз. К примеру, в первом действии «Вишневого сада», когда между Е.А. Лопахиным и Л.А. Раневской велось обсуждение будущего вишневого сада: «...вырубить старый **вишневый сад** <...>, это только наш **вишневый сад** <...>, **вишневый сад** <...> будут продавать с аукциона» [Чехов 2022: 281] / “...cut down the **trees** <...>, it's the **orchard** <...>, your **Cherry lands** – are gone...” [Chekhov 2004: 17]. Как

видно, Т. Мерфи в качестве перевода лексемы «сад» предлагает целый ряд лексических единиц: *trees, orchard, cherry lands*. Полагаем, использование многообразных синонимичных лексических единиц вместо редупликации лексемы *сад / orchard* противоречит авторской интенции, что может исказить многозначный символический образ сада. Приём редупликации в пьесе А.П. Чехова служит художественным средством выразительности, способным передавать особые «оттенки смысла» [Корнилова, Смирнова 2023: 70], именно поэтому, полагаем, необходимо сохранять этот приём в англоязычных переводческих версиях.

В завершении отметим, что пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» и выбранные для анализа англоязычные версии её художественного и сценического перевода имеют практически схожий процент лексической плотности. Количественный анализ знаменательных частей речи показывает, что в оригинале и переводах пьесы «Вишневый сад» по частотности использования доминирует глагольная лексика. Высокочастотность глагольных единиц обусловлена спецификой самого жанра драматургии. Динамичный по своей природе драматургический текст насыщен как диалоговыми и монологическими репликами персонажей, так и сценическими ремарками, в которых глагольные единицы являются одним из главных средств развития сценического воплощения пьесы. Наряду с глагольной лексикой высокой частотностью употребление в оригинале характеризуется лексема «сад», формирующая центральный образ драматургического текста. В переводах данная лексическая единица зачастую подвергается синонимическим заменам, что ведет к искажению авторского замысла и нивелированию стилистического приёма редупликации, намеренно введённым драматургом в текст пьесы.

Выводы по 2 главе

Данная глава посвящена количественному исследованию художественных и сценических переводов драматургического текста, а именно пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». В ходе исследования была определена роль количественной лингвистики в структуре прикладного языкознания, а также её взаимосвязь с компьютерной, математической и статистической лингвистикой. Определённую роль в становлении количественной лингвистики сыграли такие выдающиеся учёные, как И.А. Бодуэн де Куртенэ и его ученик Е.Д. Поливанов, отмечавшие важность использования количественных методов исследования в лингвистической науке; основоположник структурализма Ф. де Соссюр и его последователи Н.С. Трубецкой (Пражская лингвистическая школа), Л. Блумфилд, З. Харрис (американское направление структурализма), Л. Ельмслев (Копенгагенское направление структурализма), чьи идеи, связанные с рассмотрением языка как системы взаимосвязанных элементов, создали теоретическую базу для количественного анализа этих связей; Н. Хомский, предложивший теорию формальных грамматик, и многие другие.

В настоящее время актуальным представляется использование количественных методов исследования художественных текстов в аспекте перевода. Определённый интерес вызывает исследование лексического разнообразия оригиналов и переводов художественного текста, направленное на определение степени богатства их лексического наполнения. К традиционным способам измерения лексического разнообразия относится коэффициент TTR, заключающийся в отношении числа лемм к количеству словоформ в тексте. В работе для выявления количества лексических единиц в оригинальных и переводческих версиях художественного текста используются программы MyStem и AntConc.

В ходе проведения исследования лексического разнообразия (рассчитанного по TTR) оригиналов художественных текстов А.П. Чехова, а именно его пьесы «Вишневый сад» и тридцати рассказов, отобранных методом сплошной выборки,

а также англоязычных версий их перевода в исполнении К. Гарнетт и Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской, было установлено, что оригинал и переводы «Вишневого сада» демонстрируют более низкий процент лексического разнообразия, в отличие от оригиналов и переводов текстов малой прозы А.П. Чехова, что, главным образом, объясняется различиями в жанровой специфике драматургии и прозы. В драматургии основу текста составляют диалоги / монологи персонажей и авторские ремарки, изобилующие лексическими повторами, что, в свою очередь, приводит к снижению степени лексического разнообразия драматургических текстов, тогда как в малой прозе, богатой различного рода описательными лексическими средствами, степень лексического разнообразия значительно выше. На основе полученных данных лексического разнообразия оригиналов и переводов были построены регрессионные модели, которые позволили наглядно продемонстрировать взаимосвязь между степенью лексического разнообразия и общим количеством словоформ в художественных текстах и версиях их перевода на английский язык.

Квантитативное исследование лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», художественных версий её перевода, осуществлённых К. Гарнетт и Р. Нельсоном, Р. Пивером, Л. Волохонской, а также сценических версий в исполнении Т. Мёрфи и Т. Донахи, показывает, что переводческие версии имеют более низкий процент степени лексического разнообразия, чем пьеса А.П. Чехова, что обусловлено особенностью соотношения числа лемм и количества словоформ. В версиях перевода содержится меньшее количество лемм, чем в оригинальном тексте, при этом количество словоформ в тексте значительно превышает показатели оригинала. Исследование показало, что повышенная частота использования словоформ в версиях перевода связана с особенностями грамматического строя русского и английского языков. Если в русском языке синтетического строя грамматические категории лексем реализуются в пределах самой лексической единицы, то в английском языке аналитического строя наряду с главными лексическими единицами используются служебные лексемы, а именно артикли,

вспомогательные глаголы, предлоги и частицы. Также стоит отметить, что на увеличение количества словоформ в переводческих версиях определённое влияние оказывают различия в подходах к переводу драматургического текста. В отличие от художественного подхода, в рамках которого переводчики стараются сохранить исходную структуру драматургического текста, сценический подход к переводу драматургии предполагает использование существенных трансформаций исходного текста, а именно лексические добавления и/или опущения, затрагивающих как драматургическую структуру диалога, так и драматургическую структуру ремарок, а также употребление «сниженной» и осовремененной лексики, отсутствующей в оригинале. Использование подобных переводческих приёмов может привести не только к искажению оригинального авторского замысла, но и к изменению числа лемм и количества словоформ в переводном тексте, что впоследствии ведёт к уменьшению степени лексического разнообразия.

В рамках квантитативного исследования оригинала и переводов драматургического текста определённую важность представляет анализ степени лексической плотности текстов, которая принципиально отличается от степени лексического разнообразия. Основное отличие заключается в том, что лексическая плотность направлена на определение степени плотности драматургического текста, в основе которого лежит соотношение знаменательных частей речи (существительных, глаголов, прилагательных, наречий) к общему количеству словоформ в тексте, тогда как лексическое разнообразие ориентируется на анализ содержания лемм по отношению к общему количеству словоформ в тексте. По показателю лексической плотности как оригинал пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», так и художественные и сценические версии её перевода демонстрируют близкие и достаточно высокие значения степени лексической плотности. По частотности использования знаменательных частей речи как в оригинале, так и в переводах, доминирует глагольная лексика. Высокочастотность глагольных единиц объясняется динамической спецификой драматургического текста, в котором глаголы являются важнейшим средством создания сценической

динамики. Вместе с тем, в оригинале «Вишневого сада» отмечается высокочастотность использования лексической единицы *сад*, являющейся символическим центральным образом пьесы и, закономерно, отличающейся высокой степенью повторяемости, что необходимо учитывать в переводе. В ходе исследования было выявлено, что в художественных версиях перевода пьесы переводчикам удалось сохранить в переводе высокочастотный характер использования лексемы *orchard / сад*, тогда как в сценических версиях перевода лексема *orchard / сад* зачастую подвергается синонимическим заменам или опущениям.

ГЛАВА 3. КВАНТИТАТИВНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДИАЛОГОВОЙ И РЕМАРОЧНОЙ СТРУКТУР В ВЕРСИЯХ ПЕРЕВОДА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА

3.1 Квантитативное исследование диалоговой структуры в драматургии

А.П. Чехова и в англоязычных версиях её перевода

3.1.1 Специфика диалога в драматургическом тексте

В драматургическом тексте диалог представляет собой фундаментальный композиционно-речевой компонент, структурная организация которого обеспечивает целостность всех элементов текста пьесы. Особенности диалоговой структуры и его многоаспектности посвящено множество научных работ таких учёных, как М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Т.Г. Винокур, Н.В. Глущенко, Е.В. Падучева, Г.Г. Полищук, Л.П. Якубинский и другие [Бахтин 1975; Виноградов 1963; Винокур 1991; Винокур 1977; Глущенко 2005; Падучева 1982; Полищук, Сиротинина 1979; Якубинский 1986]. По своей природе художественный диалог является характерным элементом как драматургических, так и прозаических произведений. При этом, стоит заметить, что художественный диалог, используемый в драматургии, существенно отличается от художественного диалога в прозаических произведениях. Фундаментальное различие в специфике диалога, принадлежащего разным родам художественных текстов, прослеживается в его функциональном предназначении. Если в художественной прозе диалог является одним из составных частей текста наряду с авторским повествованием, то в драматургии структура диалога выступает в качестве доминирующего и самостоятельного элемента текста. Как отмечает В.Е. Хализев, в драматургическом произведении важнейшее значение составляют реплики персонажей, тогда как повествовательное начало «отступает» на второй план или полностью отсутствует [Хализев 2001: 243].

Исследователи также подчеркивают, что художественный диалог, присущий драматургическому тексту, следует отличать от повседневной разговорной речи [Зайцева 2007: 132]. Существенное различие между художественным диалогом и разговорной речью, по мнению Г.Г. Полищук и О.Б. Сиротининой, заключается в характере организации содержания и формы речевой деятельности [Полищук, Сиротинина 1979: 190]. Сценический диалог, в отличие от разговорного, должен соответствовать ряду требований. Среди подобного рода требований Р.А. Будагов выделяет следующее: 1) реплики персонажей должны иметь определённую длительность, 2) автор-драматург должен заблаговременно обдумать реплики персонажей, 3) диалог должен развивать динамику пьесы, 4) сценическая речь должна отвечать правилам времени, ритма и темпа драматургического произведения [Будагов 1984: 212].

Следует отметить, что основными формами организации речевого ряда в драматургическом произведении выступают диалог и монолог, среди которых диалог является минимально значимой единицей текста пьесы [Глущенко 2005]. Рассматривая понятие «диалог» в рамках драматургического текста, считаем важным обратиться к толкованию, представленному в «Словаре лингвистических терминов» Т.В. Жеребило. Согласно двум определениям, представляющих особый интерес, где диалог – это: 1) «форма устной речи, разговор двух или нескольких лиц, 2) «литературное произведение или его часть, написанное в виде беседы» [Жеребило 2010: 92]. И, действительно, в драматургии диалог является основополагающей формой речевого взаимодействия персонажей, которая, подражая естественной разговорной речи, служит основным средством формирования динамики повествования, раскрытия характеров действующих и второстепенных лиц пьесы, выражения эмоциональной тональности пьесы, а также воплощения авторского замысла в рамках литературного произведения особого рода. В драматургическом тексте наряду с диалогом важное значение отводится монологу. Согласно «Толковому словарю русского языка» С.Ю. Ожегова, монолог подразумевает «речь действующего лица пьесы», обращённого «к самому себе или к зрителю» [Ожегов 2019: 552]. Монологическая речь

отличается от диалогической по характеру участия говорящего и адресата в ситуации речевого общения. Если во время монолога адресат может не принимать непосредственного участия в речевом акте говорящего, то диалог предполагает активную вовлеченность как говорящего, так и адресата, в речевом взаимодействии.

Таким образом, диалоговая структура, занимающая особое положение в драматургии и принципиально отличающаяся от художественного диалога других литературных жанров или естественной разговорной речи, требует уделения особого внимания со стороны переводчика. Определённую актуальность, полагаем, представляет исследование специфики репрезентации диалоговых структур в драматургии А.П. Чехова и в англоязычных версиях её перевода в аспекте квантитативной лингвистики.

3.1.2 Речевой объём и речевой поток в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в англоязычных версиях её перевода

В драматургическом тексте под диалоговой структурой подразумеваются слова и реплики, произнесённые главными и второстепенными персонажами пьесы и поддающиеся количественному анализу. Согласно Ю.С. Дарагановой, в рамках квантитативного исследования сценического диалога представляется возможным выявление таких количественных параметров, как «речевой объём» и «речевой поток» [Дараганова 2013: 40]. Под речевым объёмом понимается общая совокупность слов, произнесённых персонажами пьесы. В свою очередь, речевому потоку соответствует количество реплик персонажа пьесы, которые, как правило, отделены от реплик остальных действующих лиц и ремарочного повествования драматургического произведения. С целью выявления универсальных характеристик, свойственных структуре диалога в драматургическом творчестве А.П. Чехова, считаем важным провести анализ показателей речевого объёма и речевого потока на материале пьес А.П. Чехова «Чайка», «Вишневый сад» и версий их перевода, выполненных К. Гарнетт (см.

таблица 6). Для обеспечения точности анализа применялись следующие методические принципы:

- подсчёт количественных данных для показателя речевого объёма осуществлялся в программе AntConc [Lauren’s Anthony’s Website: AntConc [Электронный ресурс]. URL: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/> (дата обращения: 31.03.2025)], тогда как для показателей речевого потока использован ручной метод подсчёта;

- в англоязычных версиях перевода все разговорные сокращения (например, we’re, couldn’t) были заменены на полные формы (we are, could not, соответственно), чтобы избежать искажения в подсчёте слов;

- реплика одного персонажа, разделённая ремаркой, считается за одну ремарочную единицу;

- в полученные результаты не включены: 1) закадровые реплики персонажей, входящие в структуру ремарочного текста, 2) реплики некоторых персонажей, таких как горничная («Чайка»), почтовый чиновник, гости и прислуга («Вишневый сад») ввиду полного отсутствия у них речевых высказываний.

Таблица 6 – Речевой объём и речевой поток в пьесах А.П. Чехова «Чайка», «Вишневый сад» и в версиях их перевода

Персонажи	«Чайка»		“The Sea-gull” (Garnett)	
	Речевой объём	Речевой поток	Речевой объём	Речевой поток
Треплев	2265	93	2997	93
Заречная	1791	78	2421	78
Аркадина	1705	111	2356	111
Тригорин	1651	62	2258	62
Сорин	980	59	1455	59
Персонажи	«Вишневый сад»		“The Cherry Orchard” (Garnett)	

	Речевой объем	Речевой поток	Речевой объем	Речевой поток
Раневская	1914	109	2633	110
Лопухин	1814	101	2713	101
Трофимов	1190	61	1593	64
Гаев	979	69	1401	69
Варя	840	74	1219	76

В таблице 6 приведены количественные данные о речевом объёме и речевом потоке десяти персонажей оригинальных и переводческих версий пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» с наибольшими данными в порядке убывания частотности по показателю речевого объёма. Отметим, что речевые показатели остальных персонажей пьес в данную таблицу не вынесены.

Согласно полученным результатам, в чеховской пьесе «Чайка» начинающий писатель Константин Гаврилович Треплев произносит наибольшее количество слов в пьесе. За ним в порядке убывания следуют: 1) дочь богатого помещика Нина Михайловна Заречная, 2) мать К.Г. Треплева – Ирина Николаевна Аркадина, 3) беллетрист Борис Алексеевич Тригорин, 4) брат И.Н. Аркадиной – Петр Николаевич Сорин. В переводе К. Гарнетт эта последовательность сохраняется. В свою очередь, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» по показателю речевого объёма доминирует помещица Любовь Андреевна Раневская. За ней в порядке убывания следуют: 1) купец Ермолай Алексеевич Лопухин, 2) «вечный» студент Петр Сергеевич Трофимов, 3) брат Л.А. Раневской – Леонид Андреевич Гаев, 4) приёмная дочь Л.А. Раневской – Варя. Обратим внимание на то, что в версии К. Гарнетт данный порядок следования персонажей нарушен. В её версии перевода Е.А. Лопухин произносит незначительно большее количество единиц, чем Л.А. Раневская.

Что касается другого показателя, а именно речевого потока, то в оригинале и переводе «Чайки» по количеству произнесённых реплик первую позицию занимает И.Н. Аркадина, опережая К.Г. Треплева, Н.М. Заречную, Б.А. Тригорина и П.Н. Сорина. В то время как в оригинале и переводе «Вишневого сада»

«лидирует» Л.А. Раневская, за ней следует Е.А. Лопахин, при этом Варя и Л.А. Гаев опережают П.С. Трофимова. Также обратим внимание на то, что в переводческой версии «Вишневого сада» наблюдается незначительное увеличение количества реплик у Л.А. Раневской, П.С. Трофимова и Вари. Как можно заметить, в «Чайке» по речевым параметрам особенно выделяются К.Г. Треплев, а также Н.М. Заречная, И.Н. Аркадина и Б.А. Тригорин. В то время как в «Вишневом саду» большое внимание уделяется персонажам Л.А. Раневской и Е.А. Лопахину, а также П.С. Трофимову. Высокие значения речевого объёма и речевого потока данных персонажей указывают на то, что основное действие в анализируемых пьесах строится вокруг взаимоотношений перечисленных выше персонажей. Примечательно, что из переписки драматурга А.П. Чехов с О.Л. Книппер (письмо от 30 октября 1903 года) и В.Ф. Комиссаржевской (письмо от 27 января 1903 года) следует, что в своей пьесе «Вишневый сад» именно Л.А. Раневской и Е.А. Лопахину он отводил центральное место [Чехов 1982: 604, 445].

Считаем важным заметить, что в целом в драматургии А.П. Чехова отсутствует привычное для классической драматургии чёткое разделение персонажей на главных и второстепенных. К примеру, в драматургии У. Шекспира и Л.Н. Толстого, согласно Ю.С. Дарагановой, прослеживается более явное разделение персонажей на главных, действующих, и второстепенных лиц [Дараганова 2013: 40]. По результатам исследования речевых параметров персонажей Ю.С. Дараганова пришла к выводу, что трагедия У. Шекспира «Гамлет» и драма Л.Н. Толстого «Живой труп» – это пьесы одного героя. Так, в оригинале «Гамлета» речевой объём племянника короля Гамлета в 3 раза превышает показатели речевого объёма короля Датского Клавдия. В свою очередь, в «Живом трупе» речевой объём отщепенца Федора Васильевича Протасова в 2 раза больше речевого объёма его противоположного по характеру персонажа Виктора Михайловича Каренина. Примечательно, что в пьесах «Гамлет» и «Живой труп» присутствует по тридцать три и тридцать семь персонажей, соответственно. В свою очередь, в драматургии А.П. Чехова, в частности, в пьесах

«Чайка» и «Вишневый сад», в которых, к тому же, играет всего двенадцать и четырнадцать персонажей (в 2,5 раза меньше, чем в «Гамлете» и «Живом труп»), соответственно, разница в количестве речевых параметров между первым и последующими тремя персонажами не превышает и 1,5 раза. Минимальные показатели речевого объёма и речевого потока в «Чайке» принадлежат жене Шамраева – Полине Андреевне (352 лексические единицы, 31 реплика), в случае «Вишневого сада» – эти показатели у Шарлотты Ивановны составляют 292 лексические единицы и 18 реплик. Это свидетельствует о том, что даже второстепенные действующие лица в чеховской драматургии вносят значительный вклад в развитие сценического сюжета. Следовательно, можно утверждать, что одной из ключевых особенностей новаторства чеховской драматургии является отказ автора от традиционного главного персонажа [Морозкина, Корнилова 2025: 11]. Вместо этого в «многогеройных» пьесах А.П. Чехова возникает система попеременной смены главных героев, каждый из которых в нужное время выходит на авансцену, захватывая внимание зрителей. На эту чеховскую особенность также в своё время обратил внимание советский театральный режиссёр В.Э. Мейерхольд в своей статье «О театре». Согласно его замечаниям, в чеховской драматургии отсутствуют какие-либо «индивидуальности», и, вместо этого, все его действующие персонажи сливаются в одну группу лиц без централизованного героя [Мейерхольд 1968: 205].

Отметим, что переводчик К. Гарнетт верно улавливает характерные для чеховского диалога черты и удачно интерпретирует их в переводе. В её версии, как можно заметить, у всех персонажей наблюдается увеличение количества произнесённых слов. Существенное расхождение в данных показателях речевого объёма оригинала и перевода можно объяснить фундаментальными типологическими различиями между русским и английским языками. Как было отмечено выше, во второй главе, в русском языке синтетического типа грамматические отношения и семантические значения слов выражаются, преимущественно, с помощью морфем (приставок, суффиксов, окончаний), в то время как в английском языке аналитического типа аналогичные грамматические

связи реализуются путём добавления к основным лексическим единицам служебных слов (артиклей, вспомогательных глаголов, предлогов, частиц). Данное утверждение находит своё подтверждение в переводе пьесы «Чайка» в исполнении К. Гарнетт. К примеру, во втором действии «Чайки» в реплике Б.А. Тригорина, обращённой к Н.М. Заречной, можно встретить интересный случай использования неопределённого артикля с названием небесных тел: «*Бывают насильственные представления, когда человек <...> думает <...> о луне, и у меня есть своя такая луна*» [Чехов 2022: 40] / “*There are such things as fixed ideas, when a man thinks <...> of <...> the moon. And I have just such a moon*” [Chekhov 1968: 378]. Как правило, в английском языке с названиями небесных тел, например, *moon* / луна используется определенный артикль *the*. В выражении *And I have just such a moon* использование неопределённого артикля *a* позволяет подчеркнуть, что Б.А. Тригорин рассуждает о луне не как об общеизвестном небесном явлении, а как о сокровенном, личном символе – некоей луне, обретающей значимость в пределах его собственного душевного мира.

Перевод пьесы «Чайка» также характеризуется активным использованием фразовых глаголов – устойчивых сочетаний глагола с частицей, обладающих целостным значением. К примеру, в четвёртом действии «Чайки» в реплике Треплева можно встретить случай выражения семантического значения русской приставочной глагольной единицы с помощью английского фразового глагола: «*...Разлюбить вас я не в силах...*» [Чехов 2022: 81] / “*...It's not in my power to leave off loving you...*” [Chekhov 1968: 417]. Русский глагол *разлюбить*, образован при помощи приставки *раз-*, означающей «прекращение действия, состояния» [Ожегов 2019: 959]. В переводческой версии К. Гарнетт эта единичная лексема передается четырёхкомпонентным сочетанием *to leave off loving*, в которой фразовый глагол *to leave off*, подчеркивающий прекращение действия, что, полагаем, удачно компенсирует функциональное значение русской приставки *раз-*. Таким образом, проведенный анализ наглядно показывает, что большие показатели речевого объёма в версии перевода, по сравнению с оригиналом, напрямую связаны с типологическими различиями русского и английского языков.

Считаем необходимым провести количественное исследование речевых параметров (речевого объёма и речевого потока) на материале оригинала пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», а также художественных (К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской) и сценических (Т. Мёрфи, Т. Донахи) версий её перевода (см. таблица 7). Отметим, что в исследовании не учитываются реплики прохожего и начальника станции ввиду практически полного отсутствия у них речевых высказываний.

Таблица 7 – Речевой объём в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Персонажи	Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
		Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky	Murphy	Donaghy
Раневская	1914	2633	2578	2505	2023
Лопухин	1814	2713	2543	2541	2070
Трофимов	1190	1593	1510	1386	1239
Гаев	979	1401	1325	1362	1290
Варя	840	1219	1167	1161	953
Аня	666	999	931	887	842
Пищик	523	806	792	829	730
Епиходов	416	592	562	605	607
Дуняша	383	594	556	622	452
Яша	350	524	494	479	376
Фирс	343	546	495	556	613
Шарлотта	292	395	376	453	395

В таблице 7 представлены данные о речевом объёме реплик двенадцати персонажей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и версий ей перевода в порядке убывания частотности речевого объёма по персонажам из оригинальной версии пьесы. Если сравнить порядок следования персонажей в переводческих версиях, то можно заметить, что во всех переводах наблюдается нарушение «чередования» действующих лиц пьесы. К примеру, в художественной версии К. Гарнетт по объёму слов Е.А. Лопахин «опережает» Л.А. Раневскую, Дуняша – С.П. Епиходова, а Фирс – Яшу. В художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской подобные незначительные изменения касаются «чередования» таких действующих лиц, как Яша и Фирс. В сценической версии Т. Мёрфи, подобно К. Гарнетт, изменения затрагивают: 1) Л.А. Раневскую и Е.А. Лопахина, 2) С.П. Епиходова и Дуняшу, 3) Яшу и Фирса. Тем временем, в сценической версии Т. Донахи прослеживаются несколько более существенные изменения. Если между Л.А. Раневской и Е.А. Лопахиним, а также П.С. Трофимовым и Л.А. Гаевым, разница в объёме речевых параметров незначительна, то, начиная с С.П. Епиходова и заканчивая Шарлоттой Ивановной (см. по показателям речевого объёма А.П. Чехова из таблицы 7), последовательность персонажей значительно меняется и приобретает следующий вид очередности: Фирс → С.П. Епиходов → Дуняша → Шарлотта Ивановна → Яша, причём, существенное увеличение, прежде всего, касается речевого объёма реплик Фирса и Шарлотты Ивановны. Обусловлено это тем, что во втором действии «Вишневого сада» переводчик Т. Донахи после ухода Ани и Трофимова к реке, что является логичным завершением действия в оригинале пьесы А.П. Чехова, произвольно выводит на сцену Фирса и Шарлотту. Сравним:

Чехов

«Трофимов. Пойдемте.
Идут...» [Чехов 2022: 314].

Donaghy

“Petya: <...> Let's go.
(They go. Enter Firs, then Charlotte.
<...>)
Charlotta: <...> What are you looking

for, Firs?” [Chekhov 2004: 37-38].

В представленном отрывке видно, что Т. Донахи продолжает развивать сценическое действие второго акта «Вишневого сада», вводя отсутствующую в оригинале и остальных версиях перевода, сюжетную линию с Фирсом и Шарлоттой Ивановной. За время этой небольшой беседы персонажи успевают обсудить беспечность своей хозяйки Л.А. Раневской, постоянно что-то теряющей и, в особенности, как замечает Шарлотта Ивановна, «потерявшей» свою жизнь: *“Madame Ranevskaya is always losing something. Take, for instance, her life”* [Chekhov 2004: 38] / *Госпожа Раневская всегда что-то теряет. Возьмём, к примеру, её жизнь* [перевод наш – А.К.]. Более того, герои обмениваются рассказами о некоторых событиях из своей жизни. Так, из повествования Шарлотты Ивановны можно узнать, что её родители разъезжали по миру, выступая на карнавалах, и после их смерти её приютила и воспитала немецкая женщина. Примечательно, что в оригинальной версии А.П. Чехова с данного рассказа начинается второй акт «Вишневого сада», что говорит о том, что Т. Донахи не только дополняет оригинальную версию новыми диалогами, но и меняет последовательность всего сценического повествования. В свою очередь, Фирс поделился своей историей о том, как оказавшись «не в том месте, и не в то время» он вынужден был провести два года в тюрьме. Упоминание об этом в оригинале вовсе отсутствует. Как показывает исследование, добавление новых речевых высказываний, увеличивающих речевой объём персонажей, приводит к «смещению» ролей действующих лиц драматургического текста, что неизбежно искажает авторский замысел. Если в оригинальной пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» доминирующей фигурой по значениям речевого объёма является Л.А. Раневская, то в переводческих версиях К. Гарнетт, Т. Мёрфи и Т. Донахи акценты смешаются таким образом, что наибольшее количество слов проговаривает Е.А. Лопахин. В свою очередь, всё это приводит к перераспределению смысловой значимости персонажа, искажая авторский замысел. Автор-драматург выстраивает систему персонажей, где их объём высказываний может являться одним из средств указания на значимость того или

иного героя. Именно поэтому переводчикам необходимо обращать внимание на общий объём произнесённых персонажами слов в драматургическом тексте, поскольку даже незначительное увеличение или уменьшение речевого объёма, в особенности, значимых персонажей, неизбежно перенаправляет внимание реципиента перевода на других персонажей.

Возвращаясь к таблице 7, следует отметить, что во всех версиях перевода «Вишневого сада» персонажи произносят больше слов, чем в оригинальном тексте, что, очевидно, связано с различиями в структурных системах флективности русского и английского языков, о чём говорилось выше. При этом заметим, что проведённое исследование позволяет обнаружить ещё одну характерную закономерность в изменении речевого объёма в художественных и сценических версиях перевода драматургического текста. В художественной версии К. Гарнетт увеличение количества произнесённых слов, по сравнению с оригиналом, составляет от 33% до 59%, тогда как в художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской – от 26% до 51%. В их практически сопоставимых диапазонах наблюдается относительно умеренное и предсказуемое увеличение объёма слов. В свою очередь, в сценических версиях перевода увеличение речевого объёма имеет более широкий и непредсказуемый характер, сравним: в версии Т. Мёрфи увеличение показателей речевого объёма персонажей, в сравнении с оригиналом, составляет от 16% до 62%, тогда как в версии Т. Донахи – от 4% до 78%. Подобная тенденция свидетельствует о том, что переводчики художественных и сценических версий пьесы при переводе ориентируются на разные переводческие задачи. Если первая группа переводчиков ставит себе целью сохранение целостности и богатства художественного текста автора оригинала, то вторая группа переводчиков ощущает большую «свободу» в выборе переводческих стратегий, направленных на значительное сокращение или увеличение переводческой версии драматургического текста с целью добиться нужного эффекта на сцене.

Аналогичные изменения можно проследить и в показателях речевого потока персонажей переводческих версий. Обратимся к анализу речевого потока в

оригинале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и в англоязычных версиях её перевода (см. таблица 8).

Таблица 8 – Речевой поток в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Персонажи	Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
		Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky	Murphy	Donaghy
Раневская	109	110	110	150	121
Лопухин	101	101	101	148	107
Трофимов	61	64	61	95	60
Гаев	69	69	69	96	79
Варя	74	76	74	99	82
Аня	53	55	53	76	59
Пищик	34	34	34	47	32
Епиходов	19	19	19	30	24
Дуняша	34	34	34	56	35
Яша	36	36	36	47	36
Фирс	26	26	26	31	31
Шарлотта	18	18	18	23	25

В таблице 8 представлены результаты речевого потока, то есть количества реплик, двенадцати персонажей оригинальной и переводческих версий пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», расположенных в порядке убывания частотности, как и в таблице 7. Во всех версиях перевода «Вишневого сада» можно наблюдать увеличение количества реплик персонажей. В художественной версии К. Гарнетт незначительное увеличение количества произнесённых реплик касается

персонажей Л.А. Раневской, П.С. Трофимова, Вари и Ани. В то время как в художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской на одну реплику увеличивается речевой поток Л.А. Раневской. Данное явление обусловлено индивидуальными переводческими стратегиями, направленными на трансформацию структуры драматургического произведения. Для иллюстрации обратимся к фрагменту из четвёртого действия «Вишневого сада»:

Чехов

Garnett

«Любовь Андреевна. О мой милый, мой
нежный, прекрасный сад! <...>

“Lyubov. Oh, my orchard!—my sweet,
beautiful orchard! <...>

Голос Ани (весело, призывающе):

Voice of Anya (calling gaily). Mamma!

«Мама!..» Голос Трофимова (весело,
возбужденно): «Ау!..»

*Voice of Trofimov (gaily, excitedly).
Aa—oo!*

В последний раз взглянуть...» [Чехов
2022: 349].

Lyubov. One last look ...” [Chekhov
1968: 245].

В оригинале реплика Л.А. Раневской прерывается авторской ремаркой, которая для наглядности выделена нижним подчёркиваем. В переводе К. Гарнетт происходит структурная трансформация ремарки, которая заключается в преобразовании сценической ремарки в две самостоятельные реплики Ани и П.С. Трофимова. Таким образом, их реплики становятся частью диалогической структуры, тогда как единая реплика Л.А. Раневской оказывается «разорванной» на две части, что, в свою очередь, также приводит к увеличению речевого потока персонажей. Подобное вмешательство в структуру текста представляется нежелательным, поскольку они могут исказить авторский замысел. Художественная система А.П. Чехова отличается исключительной многогранностью, проявляющейся на письме через структурные особенности текста, а также различные языковые средства, в которых, по справедливому замечанию Е.А. Морозкиной и И.С. Насипова, «закодированы многочисленные смыслы» [Морозкина, Насипов 2024: 491]. В связи с чем, полагаем, что вынесение реплик Ани и П.С. Трофимова за пределы ремарочного повествования было для

А.П. Чехова мотивированным художественным приёмом, который необходимо было сохранить в переводе.

В художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской незначительное увеличение реплик у Л.А. Раневской происходит из-за добавления реплики начальника станции в структуру диалога персонажей третьего действия «Вишневого сада»:

Чехов	Nelson, Pevear & Volokhonsky
«Любовь Андреевна. Какой чудак этот Петя...	“Lyubov Andreevna. What a funny one this Petya is <...>
<u>Начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают <...></u>	<u>The stationmaster stands in the middle of the ballroom and recites “The Sinful Woman,” by A. K. Tolstoy:</u>
Ну, Петя...» [Чехов 2022: 324].	Stationmaster. Mirth and laughter from the crowd, Lutes and cymbals ringing loud <...> <u>They all listen <...></u> Lyubov Andreevna. Well, Petya...” [Chekhov 2015: 245-246].

В оригинальной прерывающей ремарке А.П. Чехов оставляет авторское указание о том, что начальник станции читает стихотворение А.К. Толстого «Грешница». Как видим, в переводе переводчиками предпринята попытка добавления текста самого стихотворения А.К. Толстого:

“Mirth and laughter from the crowd, Lutes and cymbals ringing loud...”	«Народ кипит, веселье, хохот, Звон лютней и кимвалов грохот...» [Толстой 1984: 219].
---	--

Данное переводческое решение имеет под собой определённую мотивированность, поскольку реципиент принимающей культуры может быть не знаком с творчеством писателя. В свою очередь, добавление новой реплики персонажа приводит к трансформации структуры всего анализируемого

фрагмента текста – реплика Л.А. Раневской и авторская ремарка разделяются на две части, что в конечном итоге приводит к их увеличению в версии перевода.

В сценических версиях перевода, согласно данным из таблицы 8, у всех персонажей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» наблюдается изменение количества произнесённых ими реплик. Так, в версии Т. Мёрфи речевой поток персонажей существенно увеличен по сравнению с оригинальным текстом. В то время как версия Т. Донахи демонстрирует более сдержанное увеличение показателей речевого потока персонажей по сравнению с версией Т. Мёрфи. На наш взгляд, на увеличение количества реплик в сценических версиях перевода оказывает влияние переводческая стратегия, направленная на разбиение реплик на множество более коротких:

Чехов	Murphy	Donaghy
«Лопухин. Пришел поезд, слава богу. Который час?»	“Lopakhin. Well, it's in. Dunyasha. Thank God. Lopakhin. What time is it?”	“Lopakhin: I get up early and come by to meet them at the station and—look at me—I fall asleep! Why didn't you wake me up?”
Дуняша. Скоро два. <...> Уже светло.	Dunyasha. Nearly two. Lopakhin. So how late does that make the train?	Dunyasha: I forgot you were here...” [Chekhov 2006].
Лопухин. На сколько же это опоздал поезд? <...> Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал <...> Хоть бы ты меня разбудила...»	Dunyasha. It's nearly light already...” [Chekhov 2004: 5].	
[Чехов 2022: 268].		

По сюжету первое действие «Вишневого сада» начинается с характерной бытовой сцены – Е.А. Лопухин, жаждавший приезда Л.А. Раневской вместе с её родными и слугами, беседует с горничной Дуняшей о предстоящем прибытии помещицкой семьи из Парижа. Как видно, в переводческих версиях значительно изменена исходная структура диалога. В версии Т. Мёрфи можно наблюдать

стратегию фрагментирования длинных реплик персонажей на более частые и небольшие по объёму высказывания: трём длинным репликам в оригинале соответствуют шесть коротких реплик в переводе. Полагаем, что Т. Мёрфи прибегает к подобной стратегии с целью придания тексту пьесы большего динамического ритма. В свою очередь, в версии Т. Донахи оригинальная структура диалога значительно сокращена до двух реплик персонажей. Т. Донахи начинает повествование с эмоционального диалога Е.А. Лопихина, обращённого к Дуняше, при этом опускается важная информация о прибывшем поезде. В следующем отрывке, взятом из второго действия «Вишневого сада», обнаруживается случай, когда расширение реплики персонажа за счёт введения дополнительной информации влечёт за собой искажение его образа:

Чехов

«Лопихин. Ваше имение собирается
купить богач Дериганов <...>
Любовь Андреевна. А вы откуда
слышали?
Лопихин. В городе говорят...» [Чехов
2022: 300].

Murphy

“Lopakhin: D’you know who they’re
saying is interested in the estate?
Deriganov. Now he is becoming rich. (To
himself.) Oh-ho-ho, Deriganov <...>
Lyubov: <...> Where do you get all your
information, Yermolay?
Lopakhin: Oh, I hear things. (And to
himself) Oh-ho-ho, Deriganov...”
[Chekhov 2004: 33].

По сюжету Е.А. Лопихин делится с Л.А. Раневской слухами о намерении некого богача Дериганова купить на торгах её вишневый сад. В переводе Т. Мёрфи реплика Е.А. Лопихина дополняется фразой *Now he is becoming rich / Вот он богатеет*, которая обогащает речь Е.А. Лопихина. Примечательно, что Т. Мёрфи также вводит в реплику Е.А. Лопихина восклицания *Oh-ho-ho, Deriganov / О-хо-хо, Дериганов*, которая сопровождается отсутствующей в оригинале авторской ремаркой (*To himself.*) / (*Про себя.*). На наш взгляд, данное переводческое добавление ведёт к деформации образа персонажа. Как писал

А.П. Чехов в своём письме К.С. Станиславскому от 30 октября 1903 года, Е.А. Лопухин должен вести себя «вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» [Чехов 1982: 605]. В свою очередь, уточнение Т. Мёрфи делает из Е.А. Лопухина человека, поведение которого не совсем свойственно данному персонажу.

В следующем отрывке, взятом из четвёртого действия «Вишневого сада», Т. Донахи, напротив, прибегает к стратегии увеличения количества реплик персонажей за счёт преобразования ремарочной структуры:

Чехов

Donaghy

«...Голос Гаева: «Спасибо, братцы, спасибо вам».

“...Gayev is heard responding)

Gayev: Thank you, thank you.

Яша. Простой народ прощаться пришел...» [Чехов 2022: 334].

Yasha: (To Lopakhin) I like the peasants...” [Chekhov 2006: 57].

В представленном фрагменте текста оригинала реплика Л.А. Гаева заключена в авторскую ремарку, тогда как в переводе Т. Донахи делает её частью диалогической структуры, что, в свою очередь, приводит к увеличению не только количества реплик персонажа, но и объёма произнесённых им слов. Помимо изменения структуры диалога, Т. Донахи прибегает к ряду опущений лексических единиц. Так, драматург опускает перевод обращения Л.А. Гаева к мужикам – *братцы*, имеющего важный социальный подтекст, и сводит всю фразу персонажа до нейтрального выражения благодарности *thank you*. Прощание дворянина Л.А. Гаева с мужиками символизирует смену эпох. В результате упадка дворянского слоя и разрушения привычного всем уклада жизни зажиточные слои населения, к которым относятся Л.А. Гаев с сестрой, теряют своё былое влияние. На смену им приходят новые люди, такие как Е.А. Лопухин, готовые к переменам. Следовательно, прощание Л.А. Гаева с мужиками представляет собой значимый элемент пьесы «Вишневый сад», который должен быть адекватно передан в переводе. Как можно заметить, Т. Донахи также опустил ряд важных элементов в реплике Яши. Драматург заменил выражение *Простой народ прощаться пришел*, констатирующей факт прихода народа, на субъективно-оценочное высказывание *I*

like the peasants / Мне нравятся крестьяне, что, в свою очередь, лишает перевод чеховской иронии.

Таким образом, проведённое исследование речевого объёма и речевого потока персонажей в оригинале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и в англоязычных версиях её перевода позволяет заключить, что в сценических версиях перевода структура диалога оригинальной пьесы «Вишневый сад» подвержена более частым изменениям, чем в художественных версиях перевода. Результаты исследования демонстрируют устойчивую тенденцию к увеличению речевого объёма персонажей во всех рассматриваемых переводах, что, в свою очередь, обусловлено как разницей лексико-грамматического строя русского и английского языков, так и применением индивидуальных переводческих стратегий, нацеленных на «расширение» диалога за счёт разбиения реплик и введения дополнительных лексических единиц, отсутствующих в оригинале. Также установлено, что увеличение речевого объёма персонажей в переводческих версиях может привести к нарушению их ролевой структуры, заданной А.П. Чеховым. Наиболее существенные изменения в этом плане демонстрируют сценические переводы. Подобная трансформация представляется нежелательной, поскольку влечёт за собой перераспределение смысловых акцентов и нарушает иерархию персонажей, заложенную автором в оригинальном драматургическом тексте.

Кроме того, анализ речевого потока также позволил выявить тенденцию к увеличению количества реплик персонажей в переводческих версиях, при этом характер изменений варьируется в зависимости от типа перевода. В художественных версиях перевода К. Гарнетт, а также Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской наблюдается незначительное увеличение, вызванное, главным образом, трансформацией авторских ремарок в диалогическую форму. В сценических версиях перевода динамика иная: если в версии Т. Донахи речевой поток возрастает несущественно вследствие сокращения диалогов персонажей, то есть опущения лексических единиц, то версия Т. Мёрфи, напротив, демонстрирует наиболее существенное изменение оригинальной диалогической структуры, а

именно значительное увеличение количества реплик, что происходит за счёт разбиения длинных реплик на множество более коротких, а также трансформацию ремарок в реплики персонажей. Данные стратегии считаем нежелательными, поскольку чаще всего они ведут к утрате важных смысловых элементов текста. На основе полученных данных речевого объёма и речевого потока представляется возможным выявить среднюю длину реплик персонажей, а также определить, подчиняется ли их распределение действию принципа Парето.

3.1.3 Средняя длина реплик персонажей и соблюдение принципа Парето в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Средняя длина реплик персонажей выражается в отношении речевого объёма к речевому потоку [Дараганова 2013: 40] и рассчитывается по следующей формуле:

$$\text{СДР} = \frac{\text{РО}}{\text{РП}}, \quad (3)$$

где РО – речевой объём, то есть количество произнесённых персонажами слов, тогда как РП – речевой поток, то есть количество реплик персонажей. Данный коэффициент позволяет дифференцировать персонажей по степени их «многословности». Чем выше значение средней длины реплик персонажей, тем более развернутыми репликами говорит персонаж. В свою очередь, низкие значения указывают на лаконичность речевых высказываний персонажей и их тяготение к более коротким диалогическим репликам. Определим данные средней длины реплик трёх персонажей оригинала пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и англоязычных версий её перевода (см. таблица 9).

Таблица 9 – Средняя длина реплик персонажей в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Персонажи	Чехов	Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky	Murphy	Donaghy
Трофимов	19,51	24,89	24,75	14,59	20,65
Лопухин	17,96	26,86	25,18	17,17	19,35
Раневская	17,56	23,94	23,44	16,70	16,72

В таблице 9 представлены данные средней длины реплик трёх персонажей «Вишневого сада» с наиболее высокими показателями речевых параметров (речевого объёма и речевого потока). Согласно полученным данным, в оригинале по показателю средней длины реплик П.С. Трофимов занимает лидирующую позицию, что при относительно небольшом речевом объёме (1190 слов) и минимальном речевом потоке (61 реплика) свидетельствует о его склонности к развёрнутым, монологическим высказываниям. Такое соотношение параметров формирует образ интеллектуала, который говорит реже других, но его речь носит более многословный характер. В свою очередь, Е.А. Лопухин занимает срединное положение как по показателю средней длины реплики, так и по речевому объёму (1814 слов) и речевому потоку (101 реплика). Соотношение данных речевых параметров представляет персонажа как человека дела, чья речь носит деловой, размеренный характер. Уравновешенность и практическая направленность его реплик соответствуют социальной роли купца, погружённого в повседневные заботы и лишённого склонности к отвлечённым рассуждениям. Заметим, что показатели средней длины реплик Е.А. Лопухина и Л.А. Раневской практически совпадают, при этом Л.А. Раневская занимает особое положение по соотношению речевых параметров. При максимальном речевом объёме (1914 слов) и самом высоком речевом потоке (109 реплик) она демонстрирует минимальную среди перечисленных персонажей среднюю длину реплик. Подобное соотношение

создаёт эффект эмоциональной, порывистой речи. Л.А. Раневская говорит чаще других, но её высказывания характеризуются краткостью, что отражает её эмоциональный, импульсивный характер, склонный к быстрой смене настроения.

В художественных версиях перевода К. Гарнетт, а также Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, отмечается наличие более высоких показателей средней длины реплик персонажей, по сравнению с оригиналом А.П. Чехова. Данное явление объясняется тем фактом, что вследствие разноструктурности русского и английского языков переводчики значительно увеличивают общее количество произнесённых слов, при этом сохраняя исходное количество реплик. В свою очередь, в сценических версиях перевода Т. Мёрфи и Т. Донахи можно наблюдать практически близкие А.П. Чехову показатели средней длины реплик персонажей, при этом подобная «близость» данных достигается за счёт разных переводческих стратегий. Т. Мёрфи значительно увеличивает количество реплик персонажей с помощью их разделения на более короткие речевые высказывания – данная стратегия компенсирует большой речевой объём, что в конечном итоге позволяет персонажам сохранять подобную А.П. Чехову манеру речи. В случае с Т. Донахи, практически подобная А.П. Чехову средняя длина реплик достигается за счёт сокращения и опущения реплик персонажей. Считаем важным также обратить внимание на то, что, в отличие от оригинала, в переводческих версиях «Вишневого сада», за исключением версии Т. Донахи, купец Е.А. Лопахин становится многословнее П.С. Трофимова. Связано это с тем, что при сохранении исходного количества речевого потока речевой объём персонажа Е.А. Лопахина возрастает сильнее, чем у П.С. Трофимова. Полагаем, что подобные изменения могут оказывать определённое влияние на искажение речевых параметров оригинального персонажа.

Анализ средней длины реплик позволил выявить индивидуальные речевые параметры каждого персонажа и проследить особенности их актуализации в художественных и сценических версиях переводах. Однако для понимания общей структуры диалога важно рассмотреть, как распределяется речевая нагрузка

между персонажами в целом. Обратимся к проверке соблюдения / несоблюдения принципа Парето в драматургии А.П. Чехова и в версиях его перевода.

Принцип Парето, более известный как правило 80/20, – это эмпирическое правило, ставшее одним из фундаментальных законов в сфере экономики, менеджмента и тайм-менеджмента. Своим названием он обязан итальянскому экономисту и социологу В. Парето, который на основе своих наблюдений за процентным распределением богатства между местным населением выявил устойчивую закономерность: 80% богатств и земельных владений в Италии принадлежат всего 20% населения [Koch 1998]. В наиболее общем виде принцип звучит так: 20% усилий дают 80% результата, тогда как остальные 80% усилий – только 20% результата. На сегодняшний день сфера применения принципа Парето выходит далеко за рамки экономики и менеджмента, охватывая самые различные области знания, в том числе и драматургию [Волошинов, Дараганова 2012; Дараганова 2013], в которой принцип Парето служит средством дифференциации героев на главных и второстепенных. Применительно к драматургии, согласно Ю.С. Дарагановой, принцип Парето звучит так: 20% персонажей произносят 80% слов, тогда как 80% персонажей проговаривают 20% слов. Сопоставительный анализ пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и версий её перевода на соблюдение принципа Парето выявляет особый случай его реализации, который можно назвать специфической чеховской интерпретацией правила 80/20 (см. таблица 10).
Таблица 10 – Проверка на соответствие принципу Парето по речевому объёму в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Автор текста	% слов, произнесенных 20% персонажей	% слов, произнесенных 80% персонажей
Чехов	38,25%	61,75%
Художественные версии перевода		
Garnett	38%	62%
Nelson, Pevear &	38,20%	61,80%

Volokhonsky		
Сценические версии перевода		
Murphy	37,26%	62,74%
Donaghy	35,11%	64,89%

В таблице 10 представлены данные процентного распределения речевого объёма между персонажами в соответствии с принципом Парето. Следует отметить, что анализируемых текстах 20% персонажей составляют персонажи с наибольшими показателями речевого объёма, то есть Л.А. Раневская и Е.А. Лопахин, тогда как остальные персонажи относятся ко второй группе героев, чей речевой объём составляет 80% текста пьесы. Как показывает исследование, в чеховской пьесе «Вишневый сад» принцип Парето осуществляется не в классическом виде 20% к 80%, что, в свою очередь, позволяет предположить, что автор-драматург нарушает традиционное распределение речевых параметров сценического диалога между главными и второстепенными персонажами. Для сравнения, согласно Ю.С. Дарагановой, в пьесах У. Шекспира «Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта» принцип Парето выполняется в практически полном объёме, тогда как в его пьесе «Король Лир» выполнение принципа нарушается, поскольку в этой пьесе второстепенные герои более многословны, по сравнению с иными драматургическими произведениями, что непосредственно сказывается на том, как речевые партии распределяются между героями пьесы [Дараганова 2013: 60].

Важно подчеркнуть, что А.П. Чехов демонстрирует аналогичную закономерность частотной асимметрии (20% персонажей произносят, примерно, 40% слов, тогда как 80% персонажей проговаривают, примерно, 60% слов) в своей пьесе «Чайка» [Морозкина, Корнилова 2025: 16-17]. Полагаем, что это свидетельствует об осознанном художественном приёме А.П. Чехова, который делает всех действующих лиц важными с точки зрения смыслового наполнения содержания драматургического текста. В англоязычных версиях перевода в той или иной мере сохраняется подобное А.П. Чехову распределение речевого объёма

между «главными» и «второстепенными» персонажами, причём, в художественных версиях К. Гарнетт, а также Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской данное процентное распределение практически совпадает с А.П. Чеховым. В свою очередь, в сценических версиях Т. Мёрфи и Т. Донахи можно наблюдать незначительное снижение показателя % слов, произнесённых 20% персонажей, по сравнению с оригиналом, что обуславливает соответствующее увеличение показателя % слов, произнесённых 80% персонажей, причём, в версии Т. Донахи данные показатели больше всего отличаются от оригинальных данных. Выявленные расхождения в процентных соотношениях речевого объёма персонажей оригинальных и переводных версий объясняются, во-первых, разноструктурностью русского и английского языков, во-вторых, стратегией, используемой по отношению к переводу драматургического текста. Переводчики, придерживающиеся художественной стратегии к переводу пьесы, стараются максимально точно воссоздать оригинальный текст на принимающем языке. В то время как вторая группа переводчиков, руководствующаяся сценическим подходом к переводу драматургического произведения, зачастую прибегает к различного рода трансформациям относительно изменений как структуры драматургического диалога, так и деформаций его лексико-семантического наполнения. Всё это впоследствии ведёт к искажению интерпретации смыслонаполнения оригинального драматургического текста.

Следует заметить, что в случае соблюдения / несоблюдения принципа Парето по речевому потоку в оригинале «Вишневого сада» и версиях её перевода наблюдается несколько иная тенденция (см. таблица 11).

Таблица 11 – Проверка на соответствие принципу Парето по речевому потоку в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Автор текста	% реплик, произнесенных 20% персонажей	% реплик, произнесенных 80% персонажей
Чехов	32,92%	67,08%
Художественные версии перевода		
Garnett	32,66%	67,34%
Nelson, Pevear & Volokhonsky	32,97%	67,03%
Сценические версии перевода		
Murphy	32,96%	67,04%
Donaghy	32,81%	67,19%

В таблице 11 представлены данные процентного распределения речевого потока между персонажами в соответствии с принципом Парето. Как можно заметить, в случае распределения процентного соотношения реплик между «главными» и «второстепенными» персонажами наблюдается следующий принцип: 20% персонажей произносят 30% реплик, тогда как 80% персонажей проговаривают 70% реплик. Данная тенденция, полагаем, также является ярким доказательством того, что в драматургии А.П. Чехова отсутствует чёткое разграничение персонажей на центральных и второстепенных. Переводчики, как можно заметить, со статистической точки зрения, точно передают чеховское частотное распределение реплик между «главными» и «второстепенными» персонажами. При этом практически идентичные А.П. Чехову результаты демонстрируют художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, а также сценическая версия Т. Мёрфи.

Таким образом, проведённое исследование позволяет заключить, что в англоязычных версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» при практически неизменном количестве реплик наблюдается существенное увеличение речевого объёма персонажей, что, закономерно, приводит к росту средней длины их реплик по сравнению с оригинальным драматургическим текстом. Кроме того, анализ распределения речевого объёма и речевого потока между действующими лицами пьесы «Вишневый сад», согласно принципу Парето, показал, что как в оригинале, так и в его переводах принцип Парето не соблюдается. Данное обстоятельство служит подтверждением ключевой особенности чеховской диалогической структуры, которую необходимо учитывать при переводе, чтобы более точно «воспринимать и воспроизводить в переводе особенности авторского замысла» [Морозкина, Корнилова 2025: 409].

3.2 Квантитативное исследование ремарочной структуры в драматургии А.П. Чехова и в англоязычных версиях её перевода

3.2.1 Специфика ремарочного повествования в драматургическом тексте

Основной особенностью драматургического текста, отличающей его от других литературных жанров, является отсутствие традиционного повествовательного начала. В драматургии отказ от повествовательной формы компенсируется особым композиционным элементом – ремаркой. По определению Л.Д. Польшиковой, термин «ремарка» (от франц. *remarque* – «замечание», «примечание») трактуется в значении «пояснения, замечания, комментарии к изображенному в драме событию» [Польшикова 2008: 206]. Ремарки, представляя собой авторские сценические указания, выступают важнейшим инструментом драматурга, напрямую влияющим на атмосферу будущего спектакля и способствующим «созданию композиционно-смыслового единства» драматургического текста наряду с диалогической структурой [Хижняк 2006: 93].

Специфике ремарок посвящены многочисленные работы отечественных и зарубежных учёных, таких как З.С. Дотмурзиева, А.Н. Зорин, В.С. Красногоров, И.Ф. Разумовская, А.А. Стриженко, А.В. Хижняк, Л.А. Шувалова [Дотмурзиева 2004; Зорин 2010; Красногоров 2023; Разумовская 2011; Стриженко 1972; Хижняк 2006; Шувалова 1969], а также М. Карлсон, П. Пави, Л. Томсон [Carlson 1991; Pavis 1998; Thomson 1999] и другие. Несмотря на распространённое мнение о выполнении ремарками служебной роли, их функциональное значение выходит за эти установленные рамки. По справедливому замечанию К.В. Толчеевой, ремарка вносит существенный вклад в развитие художественных образов и обеспечивает формирование «межтекстовых связей произведения» [Толчеева 2007: 214]. И, действительно, автор-драматург использует систему ремарок для реализации выделительной, пояснительной функций, а также для выражения пространственно-временных отношений. Исследователи выделяют различные типы ремарок в зависимости от выполняемых ими функций. Наиболее распространённой является классификация ремарок на вступительные, технические и психологические [Польшикова 2008: 206]. Вступительные или, иначе, экспозиционные ремарки выполняют установочную роль – они знакомят читателя с обстоятельствами действия (местом и временем), а также предоставляют необходимую информацию о персонажах пьесы, а именно об их возрасте, внешнем виде, социальном положении и характере их взаимоотношений с другими действующими лицами. Технические или, иначе, постановочные ремарки регламентируют сценическое действие – они указывают на направление перемещения действующих лиц по сцене, обозначают адресата реплики, комментируют особенности речи персонажа (тон, громкость, темп). В свою очередь, психологические ремарки направлены на раскрытие внутреннего мира персонажа, его эмоционального состояния. Определённого внимания также заслуживает кинесическая функция ремарок, выделяемая А.А. Стриженко. Согласно исследователю, кинесические ремарки служат основным средством выражения невербальных компонентов коммуникации между персонажами, к числу которых можно отнести различного рода жестикуляцию, мимику, позы и

другие кинесические элементы, сопровождающие речь персонажей и передающие её эмоциональные оттенки [Стриженко 1972: 79].

Обращаясь к творчеству А.П. Чехова, стоит отметить, что в его пьесах сценические ремарки выходят за рамки исключительно технических указаний, приобретая статус важнейшего художественного средства. Ремарки, с одной стороны, моделируют внешнюю атмосферу его пьес, с другой стороны, передают тончайшие оттенки внутреннего состояния персонажей. Характерно, что, по замечанию П.М. Бицилли, закодированные в ремарках А.П. Чехова описания зачастую адресованы в большей степени читателю, а не режиссёру [Бицилли 2010: 631]. Подобное свойство проявляется в избыточности, с точки зрения сцены, детализации, что иллюстрирует, например, описание интерьера детской комнаты Л.А. Раневской в начале первого действия «Вишневого сада»: «...Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет <...> май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренняя...» [Чехов 2022: 268]. Созданный А.П. Чеховым образ детской комнаты хозяйки поместья, будучи предельно ясным в тексте, ставит сложную задачу по своему предметному воплощению на сцене. На затруднительность постановки первого акта, в свою очередь, указывал советский театральный режиссёр К.С. Станиславский в своем письме А.П. Чехову от 2 ноября 1903 года: «Кажется, только сейчас нашел декорацию первого акта. Она очень трудна» [Станиславский 1995: 512]. Примечательно, что, согласно письму А.П. Чехова от 22 августа 1903 года, адресованного В.И. Немировичу-Данченко, драматург заверял режиссёра в том, что в его пьесе «Вишневый сад» практически не будет никаких сложных декораций: «...обстановочную часть в пьесе я свел до минимума <...> и пороха выдумывать не придется...» [Чехов 1982: 242]. Зачастую подобные ремарки при переводе подвергаются значительным изменениям, а именно семантическим, стилистическим и культурным трансформациям, или сокращениям [Корнилова 2024: 115]. Применение данных трансформаций драматургического текста продиктовано необходимостью обеспечить не только семантическую, но и прагматическую эквивалентность оригиналу в переводческой версии с целью оказать аналогичное русскому реципиенту

художественное воздействие на реципиента в другой лингвокультуре. Таким образом, ремарки, по справедливому замечанию Н.А. Тропиной, «становятся прагматически обусловленными» [Тропина 2023: 429].

Исходя из вышесказанного, можно прийти к выводу, что верная интерпретация авторских ремарок оригинального текста обеспечивает целостное понимание основополагающей идеи драматургического произведения в переводе. Считаем важным заметить, что задача переводчика состоит не только в прагматически адекватной передаче содержания исходных ремарок, но и в сохранении их структурно-композиционной роли в версии перевода. Таким образом, особый интерес, полагаем, представляет проведение сравнительно-сопоставительного исследования специфики репрезентации типового разнообразия ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» в художественных и сценических версиях её перевода на английский язык.

3.2.2 Типовое разнообразие ремарок в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Своеобразие ремарок обусловлено не только их полифункциональностью, но и спецификой их положения в структуре драматургического произведения. Расположение ремарок относительно диалогической речи и монологических высказываний действующих лиц пьесы оказывает влияние на степень и способы раскрытия их смысловой нагрузки. Принимая во внимание тот факт, что частота и характер расположения ремарок мотивированы замыслом автора-драматурга, полагаем, что при переводе переводчику важно учитывать особенности их локализации в структуре драматургического текста. Проанализировав научные работы [Астафьева, Блохин, Колоскова, Филиппова 2020; Биль, Заманова, Половнева 2023; Ивлева 2001], посвященные анализу особенностей расположения ремарок, можно прийти к выводу, что существует два основных способа размещения сценических указаний: либо в виде обособленного абзацного

фрагмента текста, либо органично «вплетённого» непосредственно в саму реплику персонажа.

Исследователи О.Н. Биль, И.Ф. Заманова и М.В. Половнева в своей работе «Авторский» голос в драматургическом дискурсе Л. Петрушевской» предлагают разграничивать внешние и внутренние маркеры авторского присутствия в драматургическом тексте [Биль, Заманова, Половнева 2023: 3314]. Внешнюю структуру ремарочного повествования образуют такие компоненты, которые предваряют основной текст пьесы и формируют его первичное восприятие, а именно заглавие пьесы, её подзаголовок, перечень действующих лиц, разного рода авторские примечание и так далее. К внутренним элементам ремарочного текста авторы статьи относят ремарки, открывающие или завершающие действие пьесы, а также ремарки, расположенные в речевых высказываниях персонажей. Иного подхода к типологии ремарок придерживается коллектив исследователей, а именно О.А. Астафьева, А.В. Блохин, Т.А. Колоскова и Е.П. Филиппова. Предложенная ими локально-структурная классификация ремарок основывается на выделении четырёх типов расположения ремарок в структуре драматургического произведения, а именно:

1) вводящие ремарки, расположенные в начале драматургического действия и, как правило, описывающие сценическую обстановку;

2) вставные ремарки, включённые в структуру диалогических и монологических реплик персонажей и имеющие три типа расположения по отношению к речевым высказываниям (препозиция, интерпозиция, постпозиция);

3) прерывающие ремарки, буквально «разрывающие» реплики персонажей и выносящиеся, как правило, в отдельную строку по центру текста;

4) завещающие ремарки, обособленные от диалога и находящиеся в конце действия пьесы [Астафьева, Блохин, Колоскова, Филиппова 2020: 40-41].

Полагаем, что рассмотренные классификации структурного расположения ремарок не противоречат, а скорее дополняют друг друга. Особый интерес в типологии, предложенной О.Н. Билем, И.Ф. Замановой и М.В. Половневой, представляет специфика внешнего обрамления ремарочного текста. В

драматургии А.П. Чехова, в частности, в его пьесе «Вишневый сад», к внешним элементам ремарочного текста относятся: 1) заголовок «Вишневый сад»; 2) подзаголовок «Комедия в 4-х действиях»; 3) список действующих лиц; 4) своего рода ремарка-комментарий, сообщающая информацию о месте разворачивающегося сценического действия, а именно имение Л.А. Раневской. Наибольший интерес, полагаем, представляет специфика актуализации списка действующих лиц чеховской пьесы «Вишневый сад» при переводе на английский язык. В оригинале пьесы в перечне действующих лиц, помимо указания сведений о фамилии, имени, отчестве, возрасте персонажей, также содержится информация об их социальном положении. Стоит отметить, что в оригинальной версии «Вишневого сада» только часть персонажей наделена полным трёхкомпонентным наименованием, то есть фамилией, именем и отчеством (Л.А. Раневская, Л.А. Гаев, Е.А. Лопахин, П.С. Трофимов, Б.Б. Симеонов-Пищик, С.П. Епиходов), в то время как остальные имеют имя и отчество (Шарлотта Ивановна) или только имя (Аня, Варя, Дуняша, Фирс, Яша).

В художественных версиях перевода К. Гарнетт, а также Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской сохраняется в практически неизменном виде фамилии, имена и отчества персонажей «Вишневого сада». Исключением является помещик Б.Б. Симеонов-Пищик в версии К. Гарнетт, в случае которого переводчица опустила перевод имени и отчества, оставив в своей версии только фамилию персонажа, а именно “Semyonov-Pishtchik”. Также считаем необходимым обратить внимание на то, что К. Гарнетт добавила по отношению к помещице Раневской обращение “Madame Ranevsky”. Согласно словарю Cambridge Dictionary, лексема “Madame” означает “a title for a woman, esp. a married woman from France” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / обращение для женщины, особенно замужней женщины из Франции [перевод наш – А.К.]. Подобное лексическое добавление, полагаем, не искажает оригинал, а, скорее, уточняет смысл перевода указанием на тесные французские связи помещицы, которая только вернулась из Парижа, проведя там несколько лет. В свою очередь,

художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской отличается от версии К. Гарнетт тем, что, наряду с фамилией и инициалами действующих лиц, переводчики указывают в скобках их сокращенные формы личного имени (Lyúba, Rétya, Lyónya), сокращенные формы отчества (Alexéich), уменьшительно-ласкательные имена (Ánechka), а также другие формы обращений (Varvára Mikháilovna), которые встречаются в различных действиях пьесы «Вишневый сад». И, действительно, в оригинале пьесы встречаются различные сокращённые или уменьшительно-ласкательные формы имён персонажей, которые могут быть восприняты иностранным реципиентом как имя другого персонажа. Подобные добавления в текст списка действующих лиц позволяют избежать неправильную интерпретацию персонажей оригинального текста. Более того, как можно заметить, во всех именах переводческой версии расставлены ударения. Полагаем, что внесение подобных уточнений позволяет нивелировать случаи неправильного прочтения имён персонажей.

Необходимо отметить, что в сценических версиях перевода список действующих лиц подвержен большим изменениям. Так, в версии Т. Мёрфи переводчик произвольно опускает перевод отчеств некоторых персонажей, а именно Гаева, Лопахина и Трофимова (Leonid Gayev, Yermolay Lopakhin, Petya Trofimov), при этом оставляя без изменений перевод фамилий и инициалов остальных действующих лиц. В версии Т. Донахи переводчик также опускает перевод отчеств всех персонажей «Вишневого сада». Стоит отметить, что отчество является неотъемлемой частью личной идентичности русского человека и культурного кода нации. Исторически сложившееся обращение к человеку по имени и отчеству традиционно служит средством выражения уважения и признания высокого статуса собеседника. Опущение в англоязычном переводе отчеств персонажей, полагаем, связано с тем фактом, что в английском языке, в отличие от русского, отчества не используются. Вместо них в английском языке зачастую встречается добавление среднего имени к фамилии и личному имени персонажа (от англ. middle name). На наш взгляд, опущение отчества при переводе драматургического текста ведёт к существенной утрате его смысловой и

функциональной нагрузки, что, в свою очередь, сказывается на адекватности восприятия текста иноязычным реципиентом, лишая его возможности декодировать социальные культурные коды, заложенные в оригинале.

Помимо фамилий и инициалов, как было отмечено выше, в списке действующих лиц указывается информация о возрасте персонажей. В оригинале «Вишневого сада» возраст персонажей упоминается только в отношении Ани, Вари и Фирса. В художественных версиях перевода возраст данных персонажей остаётся без изменений, в то время как в сценических версиях наблюдаются случаи добавления возраста другим персонажам. Так, в своей версии драматург Т. Мёрфи отмечает, что персонажу Гаеву – пятьдесят один год. Добавление подобной информации, полагаем, не искажает оригинал, поскольку в первом действии пьесы сам персонаж сообщает всем присутствующим об этом: «*Гаев. <...> а теперь мне уже пятьдесят один год...*» [Чехова 2022: 277] / “*Gayev <...> Now I’m fifty-one*” [Chekhov 2004: 15]. Драматург Т. Донахи также уточняет точный, а, в некоторых случаях, приблизительный возраст практически всех персонажей «Вишневого сада», за исключением С.П. Епиходова, например: Л.А. Раневской – немного за сорок, Ане – семнадцать лет, Варе – двадцать четыре года, Л.А. Гаеву – пятьдесят один год, Е.А. Лопахину – тридцать с небольшим, П.С. Трофимову – двадцать восемь лет, Б.Б. Пишику – под семьдесят лет, Шарлотте – под сорок лет, Фирсу – восемьдесят семь лет, Дуняше и Яше – от семнадцати до девятнадцати лет. На наш взгляд, введение драматургом возрастных характеристик персонажей, отсутствующих в оригинальном тексте А.П. Чехова, существенно трансформирует авторский замысел. Данное переводческое решение нивелирует намеренно созданную А.П. Чеховым возрастную неопределённость как значимый художественный приём. Указание у А.П. Чехова на возраст только для трёх персонажей, а именно Ани, Вари и Фирса, объясняется необходимостью подчеркнуть смену поколений и исторических эпох: поколение Ани – будущее, поколение Вари – настоящее, поколение Фирса – прошлое. Наделение возрастными характеристиками персонажей, задуманных автором как вневременных, «вечных» образов, влечёт за собой трансформацию их

художественной природы и нивелирует символическую многозначность пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

При рассмотрении перевода социальных маркеров персонажей особое внимание заслуживает репрезентация в переводе понятий «купец», «помещик», «конторщик» и «лакей». В оригинале «Вишневого сада» купцом является Е.А. Лопухин. Согласно «Большому толковому словарю русского языка» С.А. Кузнецова, понятие «купец» используется в значениях: 1) «лицо, владеющее торговым предприятием, занимающееся частной торговлей от своего имени»; 2) «тот, кто принадлежал к купечеству» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 480]. В качестве перевода переводчиками предложены лексические единицы *merchant* (К. Гарнетт, Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская) и *businessman* (Т. Мёрфи, Т. Донахи). Согласно словарю Cambridge Dictionary, *merchant* означает “a person whose job is to buy and sell products in large amounts, especially by trading with other countries” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / человек, чья работа заключается в покупке и продаже товаров в больших количествах, особенно посредством торговли с другими странами [перевод наш – А.К.], тогда как *businessman* трактуется в значении “a man who works in business, especially one who has a high position in a company” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / человек, который работает в бизнесе, особенно тот, кто занимает высокое положение в компании [перевод наш – А.К.]. Исходя из проведённого анализа дефиниций, следует отметить, что вариант *merchant* семантически больше подходит по смыслу к лексеме «купец», поскольку позволяет сохранить исторический колорит и точно передать социальный статус персонажа Е.А. Лопухина. В свою очередь, вариант *businessman* – современный термин, обозначающий любого человека, занятого в сфере бизнеса, оно не несёт исторической окраски и указывает, скорее, на принадлежность к деловым кругам, чем на конкретный род занятий.

Термин «помещик» используется по отношению к Л.А. Раневской и Б.Б. Симеонову-Пищуху. Согласно словарному определению, «помещик» до 1917

года в России трактовался в значении «земледелец (обычно дворянин)» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 915]. В качестве перевода социального положения Б.Б. Симеонову-Пищика переводчиками К. Гарнетт, Р. Нельсон, Р. Пивер, Л. Волохонская, Т. Мёрфи предложен эквивалентный вариант *landowner*, который означает “someone who owns land, especially a large amount of land” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / тот, кто владеет землей, особенно большим количеством земли [перевод наш – А.К.]. Драматург Т. Донахи в качестве перевода предложил контекстуальную замену *neighbor / soced*. По сюжету Б.Б. Симеонов-Пищик действительно является соседом помещицы Л.А. Раневской, тем не менее лексическая единица *neighbor* указывает исключительно на социальные отношения персонажей, а не на занимаемое в обществе положение Б.Б. Симеонова-Пищика. Использование подобной контекстуальной замены, полагаем, лишает англоязычного реципиента понимания того, что Б.Б. Симеонов-Пищик принадлежит к знатному сословию.

Понятие «конторщик», представителем которого является С.П. Епиходов, используется в значении «конторский служащий» [Ожегов 2019: 446]. В XIX веке должность конторщика занимали мелкие чиновники, в чьи обязанности входило ведение документации в учреждении или выполнение обязанностей бухгалтера. По сюжету конторщик С.П. Епиходов занимался ведением хозяйства в имении Л.А. Раневской. В качестве эквивалентного перевода предложены варианты *clerk* (К. Гарнетт, Р. Нельсон, Р. Пивер, Л. Волохонская) и *estate office clerk* (Т. Мёрфи), которые трактуются как “a person who works in an office, dealing with records or performing general office duties” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / человек, который работает в офисе, занимается документацией или выполняет общие служебные обязанности [перевод наш – А.К.]. В свою очередь, драматургом Т. Донахи предложен вариант *bookkeeper*, означающий “someone whose job is keeping an exact record of the money that has been spent or received by a business or other organization” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL:

<https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / тот, чья работа заключается в ведении точного учета денег, которые были потрачены или получены предприятием или другой организацией [перевод наш – А.К.]. На наш взгляд, с учётом контекста более уместным и семантически точными соответствиями выступают лексемы *clerk* и *estate office clerk*, поскольку они более полно передают статус конторщика в купеческой среде, занятого ведением документации. В то время как *bookkeeper* – это более узкий термин, обозначающий специалиста, занимающегося только финансовой деятельностью.

Термин «лакей», применяемый по отношению к Фирсу и Яше, согласно словарю, трактуется как «слуга при господах, а также в ресторане, гостинице» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 486]. В качестве перевода переводчиками используется целый лексический ряд: *valet* (К. Гарнетт), *servant* (Р. Нельсон, Р. Пивер, Л. Волохонская), *manservant* (Т. Мёрфи), *servant* и *butler* (Т. Донахи). Лексические единицы *valet*, *servant* и *manservant* являются синонимами, использующимися в значении “the personal male servant of a rich man” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / личный слуга-мужчина богатого человека [перевод наш – А.К.]. Особого внимания заслуживает лексема *butler*, которую драматург Т. Донахи использует по отношению к молодому лакею Яше. Согласно словарному определению, термин *butler* трактуется как “the most important male servant in a house, usually responsible for organizing the other servants” [Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / самый важный слуга-мужчина в доме, обычно ответственный за организацию работы других слуг [перевод наш – А.К.]. На наш взгляд, предложенный вариант *butler* является наименее подходящим. Во-первых, Яша – молодой человек, который, исходя из своего молодого возраста, не мог занимать высокую должность с учётом того, что есть старый Фирс. Во-вторых, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» отсутствует так-такое разделение слуг на высших и низших по занимаемому ими положению.

Обратимся к анализу внутренних ремарочных элементов драматургического текста. Для исследования внутреннего обрамления ремарочного повествования за основу берется классификация О.А. Астафьевой, А.В. Блохина, Т.А. Колосковой и Е.П. Филипповой, поскольку она представляется наиболее полной и репрезентативной для чеховской драматургии. Перед непосредственным анализом специфики репрезентации ремарок в оригинале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода считаем необходимым определить количественную составляющую оригинальной версии «Вишневого сада» и сопоставить результаты с данными из его пьесы «Чайка» с целью выявления характерных черт ремарочного повествования драматургии А.П. Чехова (см. таблица 12). Для корректной интерпретации полученных данных необходимо уточнить ряд положений:

- за ремарочную единицу принимается каждая отдельная ремарка, причём, для вставных ремарок критерием выделения является наличие скобок, в то время как для вводящих, прерывающих, завершающих ремарок – абзацный отступ и расположение на отдельной строке;

- вставные ремарки классифицируются по трём позиционным типам в зависимости от их расположения внутри реплики, а именно препозиция (ПрП), интерпозиция (ИнП), постпозиция (ПоП);

- ремарки, фиксирующие смену действия («действие» / “act”) и опускание или поднятие занавеса («занавес» / “curtain”), в подсчёте не участвуют.

Таблица 12 – Количественная составляющая ремарок в структурах пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад»

Типы ремарок	«Чайка»	«Вишневый сад»
Вводящие ремарки	5	6
Вставные ремарки	ПрП – 160, ИнП – 159, ПоП – 45	ПрП – 166, ИнП – 179, ПоП – 81

Прерывающие ремарки	102	121
Завершающие ремарки	1	3

В таблице 12 представлены количественные данные, отражающие распределение ремарок по четырём типам их расположения в структуре пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад». Как можно заметить, в чеховских пьесах чаще всего используются вставные ремарки (77,1% – «Чайка», 76,6% – «Вишневый сад»). За ними по убыванию частотности следуют прерывающие ремарки (21,6% – «Чайка», 21,8% – «Вишневый сад»), вводящие ремарки (1,1% – «Чайка», «Вишневый сад»), завершающие ремарки (0,2% – «Чайка», 0,5% – «Вишневый сад»). При этом вставные ремарки представлены трёх видов (в зависимости от их расположения в тексте по отношению к репликам персонажей): 1) вставные ремарки, находящиеся в препозиции к реплике персонажей, то есть предшествующие ей: *«Нина (задумчиво). Да, чайка...»* [Чехов 2022: 47]; 2) вставные ремарки, находящиеся в интерпозиции к реплике персонаже, то есть включённые в структуру реплики: *«Тригорин. Как грациозно! (Целует медальон.) Прелестный подарок!»* [Чехов 2022: 47]; 3) вставные ремарки, находящиеся в постпозиции к реплике персонаже, то есть завершающие реплику: *«Тригорин. Страница 121... (Уходит.)»* [Чехов 2022: 48]. В «Чайке» чаще используются вставные ремарки препозиционного типа, тогда как в «Вишневом саду» – интерпозиционного. Считаем важным заметить, что в пьесе «Вишневый сад» встречается большее количество ремарочных единиц. Суммарный подсчёт ремарок показывает, что в «Чайке» используется 472 ремарочной единицы, в то время как в «Вишневом саду» – 556 единиц. При этом количество словоформ в «Чайке» (13651 лексема) превышает объём «Вишневого сада» (13103 лексемы). На основании вышесказанного, можно сделать вывод, что в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» ремарки становятся более частотным элементом художественного повествования, чем в «Чайке», в которой употребляется на 84 единицы ремарок меньше [Корнилова 2024: 480]. Это, в свою очередь, свидетельствует об усилении роли ремарок в драматургической структуре

позднего периода чеховского творчества, что необходимо достаточно точно передать в переводе. Далее рассмотрим более подробно особенности репрезентации типового разнообразия ремарок в структурах художественных и сценических версий перевода пьесы «Вишневый сад» (см. таблица 13).

Таблица 13 – Вводящие ремарки в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
	Garnett	Nelson, Pevear & Volkhonsky	Murphy	Donaghy
6	6	7	14	6

В таблице 13 представлено количественное соотношение вводящих ремарок в оригинале и четырёх версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Вводящие ремарки, открывающие каждое действие пьесы, выполняют комплексные художественные функции – они не только устанавливают пространственно-временные отношения (место, время) открывающегося сценического действия, но и, благодаря символической насыщенности описаний, создают эмоциональную атмосферу пьесы, а также служат важным структурным элементом коммуникации автора-драматурга с читателем, режиссёром и актерским составом. Как можно заметить, в анализируемых текстах вводящие ремарки занимают незначительную долю в ремарочной структуре (от общего количества ремарочных единиц), а именно: А.П. Чехов – 1,08%, К. Гарнетт – 1,09%, Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская – 1,24%, Т. Мёрфи – 2,41%, Т. Донахи – 1,1%. В художественных версиях перевода оригинальная структура вводящих ремарок сохраняется практически без изменений, за исключением третьего действия в версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, в котором переводчики разделили одну ремарочную единицу на две ремарки, например:

Чехов

«Гостиная, отделенная аркой <...>
 Вечер. В зале танцуют...» [Чехов
 2022: 314].

Nelson, Pevear & Volokhonsky

“*The drawing room, separated by an
 archway <...>
 Evening. People in the ballroom are
 dancing...*” [Chekhov 2015: 232].

Полагаем, что данное переводческое решение, хотя и отступает от оригинальной структуры ремарки, однако вполне допустимо, поскольку не вносит существенных изменений в оригинальную ремарочную систему пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Заметим, что в сценических версиях перевода ремарочная структура оригинала подвержена более существенным изменениям. Так, драматург Т. Мёрфи не только меняет структуру вводящих ремарок, прибегая к принципу разбиения ремарочной единицы на несколько ремарок, что, в свою очередь, приводит к увеличению их количества, но и значительно видоизменяет их смысловое наполнение. К примеру, в четвёртом действии «Вишневого сада» Т. Мёрфи делит одну длинную ремарку А.П. Чехова на четыре смысловые ремарочные единицы:

Чехов

«Декорация первого акта. Нет ни
 занавесей на окнах, ни картин <...>
 Чувствуется пустота <...> голоса <...>
 Вари и Ани. Лопахин стоит, ждет.
 Яша <...> В передней Епиходов
 увязывает ящик...» [Чехов 2022: 334].

Murphy

“*The same as Act One, but now the
 emptiness: the room has been stripped
 Varya's and Anya's voices <...>
 Lopakhin stands by, waiting; Yasha
 roping up a box, unsuccessfully...”
 [Chekhov 2004: 62].*

В оригинальном отрывке длинная ремарка описывает, одновременно, несколько планов сценического действия: интерьер комнаты, закадровые голоса Вари и Ани, появление на сцене фигур Е.А. Лопахина, Яши, а также С.П. Епиходова на заднем плане. Разбивая данную ремарку на разные абзацы,

Т. Мёрфи визуально структурирует целое художественное представление на несколько картин, что, полагаем, вполне допустимо для адекватной интерпретации реципиентом разворачивающейся сцены, поскольку длинная ремарка оригинала может быть трудна для иноязычного восприятия. Отдельного внимания заслуживает актуализация в переводе лексического наполнения анализируемой ремарки. Как видно из описания интерьера комнаты в переводческой версии, драматург Т. Мёрфи опускает в переводе отсутствие занавесей на окнах и картин на стенах, сводя данное описание к фразе *the room has been stripped* / *комната была опустошена*. На наш взгляд, опущение данных элементов лишает перевод важной психологической детали, поскольку отсутствие именно занавесей и картин в комнате создаёт ощущение не просто пустоты, а того, что дом лишён уюта и индивидуальности. К примеру, в художественной версии К. Гарнетт перевод данных элементов сохраняется в неизменном виде: “*There are no curtains on the windows, no paintings on the walls...*” [Chekhov 1968: 232], что, в свою очередь, позволяет выразить всю полноту не только внешнего, но и внутреннего опустошения. Стоит отметить ещё одну важную деталь – добавление в переводе Т. Мёрфи лексемы *unsuccessfully*, появление которой создаёт определённый комический оттенок, подчёркивая «неудачливость» С.П. Епиходова, за которым даже закрепилось прозвище «Двадцать два несчастья».

В сценической версии Т. Донахи также обнаруживается ряд структурных и лексико-семантических изменений оригинального текста. К примеру, в вводящей ремарке первого действия «Вишневого сада» можно обнаружить случай объединения двух ремарок в одну:

Чехов

«Комната, которая до сих пор называется детской <...> Уже май <...> <...>

Входят Дуняша со свечой...» [Чехов

Donaghy

“(A train whistle is heard in the near distance. <...> A room that is still called the nursery <...> It's May <...> The train whistle blows again. <...>

2022: 268].

Dunyasha enters with a candle <...>”

[Chekhov 2006].

Подобное объединение вводящих ремарок, а также их разделение (в других актах) – характерный переводческий приём Т. Донахи. Подобная структурная трансформация особого искажения смысла в интерпретацию оригинального отрывка не вносит. При этом, как можно заметить, Т. Донахи также вводит в перевод новые фрагменты текста, отсутствующие в оригинале, в которых сообщается о приближении поезда, а именно: 1) *A train whistle is heard in the near distance / Неподалеку слышен гудок поезда* [перевод наш – А.К.]; 2) *The train whistle blows again / Снова раздаётся гудок поезда* [перевод наш – А.К.]. Данные дополнения, на наш взгляд, не нарушают смысловую целостности оригинальной ремарки, а скорее усиливают смыслонаполнение сцены, способствуют более глубокому погружению реципиента в обстановку действия [Корнилова 2024: 114]. Показательно, что также Т. Донахи последовательно вводит в текст пьесы темпоральные маркеры, не представленные в вводящих ремарках оригинального текста: *summer / лето* (действие второе); *august 21st. / 21 августа* (действие третье); *october / октябрь* (действие четвертое) [Chekhov 2006]. В оригинале «Вишневого сада» А.П. Чехова темпоральность, преимущественно, выражается через реплики персонажей. К примеру, во втором действии «Вишневого сада» Е.А. Лопахин напоминает хозяевам дома о назначенной дате торгов: «*Лопахин. <...> двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад*» [Чехов 2022: 311] / “*Lopakhin: <...> the cherry orchard is being sold <...> the twenty-first of August*” [Chekhov 2006: 36]. Заметим, что в переводе Т. Донахи меняет временной маркер с *двадцать второго* на *двадцать первое* августа. Согласно интервью с Т. Донахи, опубликованном на новостном сайте “Amny” в 2005 году, американский драматург намеренно изменил дату торгов, объяснив свой поступок с предельной откровенностью: “*My little signature <...> Pure and simple vanity...*” [Tallmer J. 20 years later, Atlantic Theater Company restages “The Cherry Orchard” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amny.com/news/swift-lively-version-of-russian-classic/> (дата обращения: 18.02.2026)] / Мой небольшой маркер... Чистое тщеславие

[перевод наш – А.К.]. Причина такого переводческого решения связана с тем, что Т. Донахи родился двадцать первого августа 1983 года, тем самым, драматург сознательно ввёл в текст пьесы автобиографический маркер – дату своего рождения. Полагаем, что данное переводческое решение ведёт к утрате важного композиционного значения, которое содержит в себе цифра «двадцать два». Эта дата неоднократно упоминается в тексте как роковой рубеж, например, «Двадцать два несчастья» – прозвище С.П. Епиходова. О символичности этой даты, в свою очередь, писал русский литературный критик и переводчик Ю.И. Айхенвальд, обративший внимание на то, что двадцать второе августа осмысливается каждым человеком как «день расплаты, день разлуки» [Айхенвальд 1908]. Таким образом, переводческое решение Т. Донахи приводит к упущению важного символического подтекста, имеющего определённую значимость в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад».

Обратимся к анализу перевода вставных ремарок препозиционного, интерпозиционного и постпозиционного типов (см. таблица 14).

Таблица 14 – Вставные ремарки в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Тип вставных ремарок	Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
		Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky	Murphy	Donaghy
Препозиционного типа	166	168	168	146	145
Интерпозиционного типа	179	218	177	214	172
Постпозиционного типа	81	93	77	111	96
Всего	426	479	422	471	413

В таблице 14 представлено количественное соотношение вставных ремарок в оригинале и четырёх версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Как было отмечено выше, вставные ремарки являются частью диалогических реплик и монологических высказываний персонажей. Данный тип ремарок является важным средством выражения внутреннего состояния чеховских персонажей в момент произнесения речи. Более того, во вставных ремарках может содержаться информация об адресате речи, о перемещении персонажей, а также о его жестах, мимике, сопровождающих речевые высказывания героев. Отдельное внимание во вставных ремарках заслуживают интонационные маркеры, расставляющие смысловые акценты и определяющие, как должна быть произнесена реплика. Согласно данным таблицы 14, во всех рассматриваемых текстах вставные ремарки количественно доминируют над остальными типами ремарочных единиц, на их долю приходится следующее процентное соотношение: А.П. Чехов – 76,62%, К. Гарнетт – 86,78%, Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская – 74,82%, Т. Мёрфи – 81,07%, Т. Донахи – 75,78%. В оригинале «Вишневого сада» и в четырёх версиях её перевода вставные ремарки интерпозиционного типа используются чаще препозиционных и интерпозиционных ремарок, что, в свою очередь, свидетельствует о том, что переводчики сохраняют чеховскую закономерность к частоте использования данных типов ремарочных единиц. При этом считаем важным заметить, что в художественной версии К. Гарнетт и в сценической версии Т. Мёрфи вставные ремарки используются чаще на 12,44% и 10,5%, соответственно, чем в оригинале «Вишневого сада». В то время как художественная версия Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, а также сценическая версия Т. Донахи, демонстрируют практически идентичные оригиналу показатели. Полагаем, что данные явления могут быть связаны с рядом переводческих преобразований оригинальной структуры вставных ремарок.

В художественной версии К. Гарнетт увеличение объёма вставных ремарок объясняется тем фактом, что переводчик применяет приём трансформации структурного типа ремарок, который заключается в замене прерывающего типа ремарок на вставные ремарки преимущественно интерпозиционного типа. К

примеру, К. Гарнетт зачастую прибегает к деформации прерывающей ремарки «Пауза»:

Чехов	Garnett
«Лопухин. <...> Багаж получить, то да се... <u>Пауза.</u> Любовь Андреевна прожила за границей...» [Чехов 2022: 268].	“Lopahin. <...> what with the luggage and one thing and another (<u>a pause</u>). Lyubov Andreyevna has been abroad...” [Chekhov 1968: 171].

В оригинальном фрагменте текста ремарка *Пауза*, разделяющая реплику Лопухина, является ремаркой прерывающего типа. В то время как в переводе она преобразована во вставную ремарку интерпозиционного типа. Как показало исследование, к подобной трансформации К. Гарнетт прибегает не только при переводе пьесы «Вишневый сад», но и при переводе другого чеховского произведения – пьесы «Чайка» [Корнилова 2024: 479]. Это, в свою очередь, свидетельствует о том, что данная мотивированная переводчицей деформация ремарочной структуры является характерной переводческой чертой К. Гарнетт. Полагаем, что к переводческим решениям подобного рода следует прибегать с особой осторожностью, поскольку немотивированная замена любого структурного элемента драматургического текста оригинала способна повлечь за собой его неверную интерпретацию и, как следствие, привести к искажению целостного смыслонаполнения оригинального текста пьесы. В версии К. Гарнетт также встречаются случаи замены прерывающей ремарки на вставную ремарку постпозиционного типа:

Чехов	Garnett
«Яша. <...> Сюда идут... Это <u>Дуняша порывисто обнимает его.</u> Идите домой...» [Чехов 2022: 298].	“Yasha. <...> Someone’s coming this way... it’s the gentlefolk (<u>Dunyasha embraces him impulsively</u>). Go home...” [Chekhov 1968: 199].

В оригинале прерывающая ремарка *Дуняша порывисто обнимает его* разделяет реплику Яши на две части, тогда как в переводе К. Гарнетт она

становится частью речевого потока персонажа, тем самым трансформируясь во вставную ремарку постпозиционного типа. На наш взгляд, такая структурная трансформация приводит к нарушению интерпретации чеховской прерывающей ремарки, поскольку вынесение её на отдельную строку имеет определённую мотивированность, указывая на важность выделения данного сценического действия. К примеру, в художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, структура данного фрагмента «Вишневого сада» сохраняется без изменений, что, в свою очередь, позволяет визуально акцентировать внимание реципиента перевода на важности ремарки:

Nelson, Pevear & Volokhonsky

*“Yasha. <...> Somebody’s coming... It’s
the masters...*

Dunyasha embraces him impulsively.

Go home...” [Chekhov 2015: 207].

В художественной версии Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, в отличие от версии К. Гарнетт, наблюдается небольшое сокращение количества вставных ремарок, что, полагаем, связано с их объединением с ремарками другого типа:

Чехов

«Шарлотта. <...> (Быстро поднимает опущенный плед.)

За пледом стоит Аня...»

[Чехов 2022: 318].

Nelson, Pevear & Volokhonsky

“Charlotta. <...>

She quickly moves the blanket aside;

behind it stands Anya...” [Chekhov 2015:

237].

В оригинальном фрагменте, взятом из третьего действия «Вишневого сада», используются ремарки двух разных видов: 1) вставная ремарка постпозиционного типа (*Быстро поднимает опущенный плед.*); 2) прерывающая ремарка *За пледом стоит Аня*. Как видно, в переводе эти ремарки объединяются в одну прерывающую ремарку. Подобные случаи можно найти и в других фрагментах переводческой версии, что, полагаем, является характерным переводческим стилем Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской. В версии их перевода также

можно встретить пример добавления новой вставной ремарки постпозиционного типа: «*Любовь Андреевна. Какой чудак этот Петя...*» [Чехов 2022: 324] / “*Lyubov Andreevna. What a funny one this Petya is... (Follows her out)*” [Chekhov 2015: 245]. Введённая переводчиками вставная ремарка (*Follows her out*) / *Следует за ней*, полагаем, необходима для уточнения контекста перемещения персонажей. По сюжету из третьего действия «Вишневого сада» Аня забегает в комнату к матери и тотчас убегает обратно в переднюю к остальным героям. В последующей прерывающей ремарке сообщается, что из передней в залу вместе проходят П.С. Трофимов, Аня, Варя и Л.А. Раневская. Следовательно, можно предположить, что без введения новой уточняющей ремарки реципиенту перевода было бы сложно интерпретировать направление перемещения героев.

Заметим, что в сценической версии Т. Мёрфи так же, как и в художественной версии К. Гарнетт, используется больше вставных ремарок, чем в оригинале пьесы. При этом данное увеличение касается только вставных ремарок интерпозиционного и постпозиционного типов. Полагаем, что данное обстоятельство связано с тем фактом, что Т. Мёрфи существенно деформирует оригинальную структуру драматургического текста путём замены типа оригинальных ремарочных единиц или добавления новых ремарок. К примеру, в первом действии «Вишневого сада» С.П. Епиходов, проходя в комнату к Е.А. Лопахину и Дуняше, роняет букет, проявляя свою неуклюжесть. В свою очередь, драматург Т. Мёрфи усиливает комизм данного сценического действия с помощью введения новой ремарки:

Чехов

«*Епиходов (поднимает букет). Вот Садовник прислал, говорит, в столовой поставит. (Отдает Дуняше букет.)*» [Чехов 2022: 269-270].

Murphy

“*Yepikhodov. Tra-la! (The nosegay comes apart, the flowers fly, scatter <...>)* Yepikhodov: I mean to say, the gardener sent them. (*Gathers the flowers, gives them to Dunyasha.*) They're to go in the dining room...” [Chekhov 2015: 6].

В представленном фрагменте перевода, как можно заметить, Т. Мёрфи усиливает комическое начало, заложенное в образе С.П. Епиходова, добавляя вставную ремарку постпозиционного типа: *The nosegay comes apart, the flowers fly, scatter / Букет рассыпается, цветы разлетаются в разные стороны* [перевод наш – А.К.]. Данная ремарка гиперболизирует образную характеристику неуклюжего персонажа, буквально делая его человеком-катастрофой. Одновременно с этим, введение звуковой реплики *Tra-la! / Тра-ля* привносит в образ С.П. Епиходове оттенок легкомыслия, отсутствующий в оригинале. В пьесе А.П. Чехова несчастья, то и дело происходящие с конторщиком С.П. Епиходовым, являются частью его жизни, с которыми он пытается смириться и продолжить жить, несмотря на некоторые жизненные неудачи: «*Епиходов. <...> И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь...*» [Чехов 2022: 270]. В то время как в версии Т. Мёрфи несчастья персонажа становятся поводом для создания особого комического эффекта на сцене, демонстрирующего несерьёзность С.П. Епиходова. Заметим, что в анализируемом фрагменте текста Т. Мёрфи также объединяет вставные ремарки препозиционного типа (*поднимает букет*) и постпозиционного типа (*Отдает Дуняше букет.*) в одну вставную ремарку интерпозиционного типа: (*Gathers the flowers, gives them to Dunyasha.*), что создаёт эффект, будто бы С.П. Епиходов говорит и, одновременно, комментирует сам себя. Полагаем, что подобные трансформации ремарочной структуры формируют у реципиента перевода иное восприятие действующего лица драматургического текста, что, в свою очередь, неизбежно приводит к искажению заложенного в оригинале смысла.

В следующем отрывке горничная Дуняша, переполненная волнением, ожидает с Е.А. Лопахиным приезд хозяев дома: «*Дуняша (в волнении). Я сейчас упаду... Ах, упаду!*» [Чехов 2022: 324] / “*Dunyasha: I'm going to faint. (Following him.)*” [Chekhov 2015: 9]. В оригинале вставная ремарка препозиционного типа (*в волнении*) подчёркивает психологическое состояние взволнованной Дуняши, волнение которой достигает такой степени, что она предчувствует, что может упасть в обморок. В переводе данная ремарка опускается и, вместо нее, Т. Мёрфи

вводит вставную ремарку постпозиционного типа: (*Following him.*) / (*Следует за ним*), указывающую на перемещение персонажа на сцене. На наш взгляд, замена как структуры оригинальной ремарки, так и её смыслонаполнения, влечёт за собой изменение самого образа Дуняши. Если в чеховском тексте Дуняша предстает как сентиментальная и нервная девушка, готовая вот-вот упасть в обморок из-за волнения, то в версии Т. Мёрфи Дуняша, даже в момент высказывания своей слабости, немедленно устремляется за своим собеседником, что придает её образу определенной настойчивости, отсутствующей в оригинале. Таким образом, трансформации типа ремарочных структур в версии Т. Мёрфи не только меняет их количественную составляющую, но и влечёт за собой искажение оригинального замысла автора драматургического произведения.

В сценической версии американского драматурга Т. Донахи, в отличие от версии Т. Мёрфи, наблюдается стратегия, направленная на сокращение количества вставных ремарочных единиц. К примеру, во втором действии «Вишневого сада». Л.А. Раневская, увидев зашедших в комнату дочерей, ласково подзывает их к себе: «*Любовь Андреевна (нежно). Иди, иди... Родные мои...*» [Чехов 2022: 305] / “*Lyubov: Welcome, young people!*” [Chekhov 2006: 31]. В оригинале пьесы Л.А. Раневская характеризуется как добрая, эмоциональная и чувствительная натура, что отражается как в её репликах, так и в сценических ремарках, например, (*нежно*). Полагаем, что опущение данной вставной ремарки препозиционного типа в переводе Т. Донахи нежелательно, поскольку нивелирует эмоциональную окраску реплики Л.А. Раневской, любящей своих дочерей, что также происходит за счёт замены реплики *Родные мои* на более нейтральную *young people*. В третьем действии «Вишневого сада» можно обнаружить и другие случаи опущения вставных ремарок и деформации их смыслонаполнения в переводе: «*Любовь Андреевна. <...> без вишневого сада я не понимаю своей жизни <...> (Обнимает Трофимова, целует его в лоб.) Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет.)*» [Чехов 2022: 322] / “*Lyubov: <...> I wouldn't understand life without... this... orchard <...> My son drowned here. (Pause)*” [Chekhov 2006: 46]. Как можно заметить, в версии Т. Донахи опускается перевод вставной ремарки

интерпозиционного типа (*Обнимает Трофимова, целует его в лоб.*), а также заменяется лексическое наполнение вставной ремарки интерпозиционного типа (*Плачет.*) на ремарку (*Pause*), что, в свою очередь, приводит к утрате эмоциональности проявления чувств героини. Полагаем, что более точный перевод для данного фрагмента текста предлагают переводчики Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская: “*Lyubov Andreevna. <...> I can't conceive of my life without the cherry orchard <...> (Embraces Trofimov, kisses him on the forehead) My son drowned here... (Weeps)*” [Chekhov 2015: 242].

Определённого внимания также заслуживают сценические указания персонажу Ане в версии Т. Донахи:

Чехов

Donaghy

«*Аня (всплескивая руками). Как хорошо вы говорите!*» [Чехов 2022: 311]

“*Anya: I love your words!*” [Chekhov 2015: 36].

«*Аня. Что ж? Пойдемте к реке...*» [Чехов 2022: 313]

“*Anya: (She takes his hand) Let's go to the river...*” [Chekhov 2015: 37].

Согласно интенции автора оригинала «Вишневого сада», Аня изображается весёлым ребёнком, не знающим жизни и взрослых проблем, на что, в свою очередь, также обращал внимание А.П. Чехов в письме к О.Л. Книппер от 21 октября 1903 года: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий...» [Чехов 1982: 280]. В переводе опускается ярко иллюстрирующая детскую непосредственность Ани вставная ремарка препозиционного типа (*всплескивая руками*). Более того, Т. Донахи заменяет реплику Ани *Как хорошо вы говорите*, выражающую её восторг речью П.С. Трофимова, на *I love your words!*, звучащей, как личное признание в любви. По сюжету пьесы Аню и П.С. Трофимова связывает своего рода платоническая любовь, выражающаяся в симпатии друг к другу, основанной исключительно на духовной близости. Т. Донахи искажает данную реальность, в том числе, посредством добавления вставной ремарки (*She takes his hand*), что добавляет больше чувственности к отношениям Ани и П.С. Трофимова.

Обратимся к анализу перевода прерывающих ремарок (см. таблица 15).

Таблица 15 – Прерывающие ремарки в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
	Garnett	Nelson, Pevear & Volokhonsky	Murphy	Donaghy
121	66	132	95	125

В таблице 15 представлено количественное соотношение прерывающих ремарок в оригинале и четырёх версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Прерывающие ремарки выполняют в драматургическом тексте особую функцию – они буквально «разрывают» речевой поток персонажей на части, что несёт в себе определённую смысловую нагрузку – важный коммуникативный эффект немых сцен. В некоторых случаях прерывающие ремарки используются для сообщения новой информации, например, о появлении или уходе персонажа, о смене сцены и так далее. По частотности употребления данный тип ремарок занимает второе место после вставных ремарок. На их долю приходится: А.П. Чехов – 21,76%, К. Гарнетт – 11,96%, Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская – 23,4%, Т. Мёрфи – 16,35%, Т. Донахи – 22,94%. Считаем важным обратить внимание на то, что в версии К. Гарнетт прерывающие ремарки используются значительно реже, чем в оригинале «Вишневого сада» и в остальных версиях перевода. На наш взгляд, данное явление обусловлено переводческой стратегией К. Гарнетт, которая заключается в интеграции прерывающих ремарок в структуру речевого потока диалогических реплик и монологических высказываний персонажей пьесы. В результате такого подхода прерывающие ремарки трансформируются во вставные ремарки. Особого внимания заслуживает перевод чеховской прерывающей ремарки как «Пауза». Обычно, ремарки-паузы, по справедливому замечанию М.П. Козьмы, создают «определённый фон для восприятия контрастной информации» [Козьма 2017: 115]. Примечательно, что в

пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» ремарка «Пауза» встречается в тексте тридцать четыре раза. Рассмотрим пример, взятый из первого действия «Вишневого сада» оригинала и версии перевода К. Гарнетт:

Чехов

Garnett

«Дуняша. Не дай бог, застрелится.

“Dunyasha. God grant he doesn't shoot

Пауза.

himself! (a pause). I am so nervous...”

Я стала тревожная...» [Чехов 2022: [Chekhov 1968: 199].

297].

Как можно заметить, ремарка *Пауза* трансформируется во вставную ремарку интерпозиционного типа. Аналогичная тенденция прослеживается при анализе практически всех пауз в переводческой версии К. Гарнетт. На наш взгляд, подобное видоизменение структуры ремарки «Пауза» представляется не совсем удачным переводческим решением и может привести к потере невербальных элементов, имеющих особую значимость в драматургическом творчестве А.П. Чехова, в котором пауза выполняет функцию создания коммуникативно значимого эффекта немых сцен в структуре диалога драматургического текста. Также отметим, что с большей долей вероятности именно эта трансформация привела к значительному увеличению доли вставных ремарок и, таким образом, сокращению числа прерывающих ремарок в версии переводчика. Считаем важным обратить внимание на то, что в сценических версии Т. Мёрфи ремарки-паузы встречаются существенно реже (всего три раза), чем в оригинале «Вишневого сада»:

Чехов

Murphy

«Любовь Андреевна <...> Неприятно почему-то.

“Lyubov: Brrrrr! Not nice somehow.

Пауза.

Firs: It was the same, you know, before all that bother <...>” [Chekhov 2004:

Фирс. Перед несчастьем тоже было <...> 40].

<...>

Пауза.» [Чехов 2022: 309].

По сюжету второго действия «Вишневого сада» вдали раздаётся звук лопнувшей струны, вызвавший реакцию испуга у собравшихся на поле персонажей пьесы. В представленном фрагменте перевода опущены две ремарки «Паузы», которые в оригинальном тексте усиливают неприятное предчувствие персонажей с помощью создания тишины на сцене. Полагаем, что именно существенное опущение такого типа ремарок привело к сокращению количества прерывающего типа ремарочных единиц в версии Т. Мёрфи. Чеховские ремарки-паузы, как показывает проведённое исследование, должны рассматриваться как полноправный компонент драматургического текста, требующий адекватной передачи при переводе на иностранный язык. В сценических версиях перевода также можно обнаружить случаи добавления новых прерывающих ремарок:

Чехов

Murphy

«Трофимов <...> Между нами все кончено! (Уходит в переднюю.)» [Чехов 2022: 324].

“*Petya: It's all over between us. He leaves, purposefully. Anya and Varya, who are coming in, have to step out of his path.*” [Chekhov 2004: 53].

Как видно из представленного фрагмента текста, драматург Т. Мёрфи заменил структуру оригинальной вставной ремарки постпозиционного типа на прерывающую ремарку, которую он в том числе дополнил новой информацией, касающейся Ани и Вари, а именно: *Anya and Varya, who are coming in, have to step out of his path / входящие в комнату Аня и Варя вынуждены были уступить ему дорогу* [перевод наш – А.К.]. В сценической версии Т. Доахи также обнаруживаются случаи добавления новой информации в структуре прерывающих ремарок:

Чехов

Donaghy

«Любовь Андреевна. Кто купил? Лопакхин. Я купил. Пауза. Любовь Андреевна угнетена...» [Чехов 2006: 53]

“*Lyubov: Well? Who bought it! (Lopakhin points to himself and smiles a smile full of wonder. Lyubov is crushed...*” [Chekhov 2006: 53]

2022: 331].

В представленном фрагменте перевода Т. Донахи предпринял ряд переводческих решений, а именно опустил перевод реплики Е.А. Лопахина *Я купил* и ремарки-паузы, вместо них ввёл развёрнутую авторскую ремарку прерывающего типа: *Lopakhin points to himself and smiles a smile full of wonder / Лопахин указывает на себя и улыбается с нескрываемым изумлением* [перевод наш – А.К.]. На наш взгляд, подобное переводческое добавление Т. Донахи приводит к деформации скрытого трагического подтекста, который присутствует в разворачивающемся сценическом действии оригинала. Кроме того, добавление данной ремарки наделяет образ Е.А. Лопахина излишней эмоциональностью, что противоречит его оригинальной характеристике.

В прерывающих ремарках также может содержаться культурно-бытовая лексика, описывающая традиционные предметы русского быта, которые могут представлять сложность для перевода из-за отсутствия прямых аналогов в других языках. Ярким примером служит прерывающая ремарка, в которой даётся описание одежды Б.Б. Симеонов-Пищика: «*Симеонов-Пищик в поддевке из тонкого сукна и шароварах...*» [Чехов 2022: 277]. Согласно «Большому толковому словарю русского языка», «поддевка» – это «устар. мужская верхняя одежда с застёжкой сбоку, от плеча, со сборками на талии» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 864]. Данный элемент гардероба был характерен для России XIX века, его носили зажиточные крестьяне, горожане, а позже и интеллигенция в знак своей близости к народу. В свою очередь, «шаровары» – это «длинные широкие штаны свободного покроя, заправляемые в голенища» [Большой толковый словарь русского языка 2000: 1491]. В качестве перевода данных элементов одежды Б.Б. Симеонов-Пищика были предложены следующие варианты:

Garnett

Nelson, Pevear &

Murphy

Donaghy

Volokhonsky

1) *short-waisted* 1) *sleeveless jacket* 1) *traditional older* 1) *a tight-fitting*

full coat / длинное / пиджак без рукавов / *form long-waisted coat* / облегающее пальто с рукавом / *coat* / пальто короткой талией 2) *balloon trousers* / традиционная форма широкие штаны 2) *wide pants* / широкие брюки [Chekhov 1968] [Chekhov 2015] старая форма широкие штаны пальто с высокой талией [Chekhov 2006] 2) *baggy trousers* / мешковатые брюки [Chekhov 2004]

Предложенные варианты перевода не являются прямыми эквивалентами, но в той или иной степени позволяют передать оригинальный смысл. В случае перевода *поддевки* наименее удачным вариантом, на наш взгляд, является словосочетание *sleeveless jacket*, предложенное Р. Нельсон, Р. Пивером и Л. Волохонской, поскольку в поддевке рукава является частью целого одеяния. По справедливому замечанию Р.А. Газизова и Е.А. Морозкиной, любое мотивированное автором слово, в том числе подобные культурно-маркированные единицы, следует достаточно точно передавать в переводе [Газизов, Морозкина 2023: 2492]. В случае перевода лексемы «шаровары» наименее удачным вариант перевода, полагаем, является словосочетание *wide pants*, поскольку лексема *pants* может быть интерпретирована реципиентом перевода не только как брюки, но и как часть нижнего белья. Проведённый анализ свидетельствует о том, что в переводе не всегда достигается адекватная передача национально-культурного компонента русских лексических единиц. В связи с этим представляется обоснованным использование развёрнутого лингвокультурологического переводческого комментария для компенсации утраченных смыслов при переводе [Корнилова 2025: 96].

Далее обратимся к рассмотрению особенностей актуализации в переводе такого типа ремарочной структуры, как завершающие ремарки (см. таблица 16).

Таблица 16 – Завершающие ремарки в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Чехов	Художественные переводы		Сценические переводы	
	Garnett	Nelson, Pevear & Volkhonsky	Murphy	Donaghy
3	1	3	1	1

В таблице 16 представлено количественное соотношение завершающих ремарок в оригинале и четырёх версиях перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Завершающие ремарки, находящиеся в конце драматургического действия и предшествующие «занавесу», выполняют роль смыслового и композиционного завершения пьесы. Завершающие ремарки могут как указывать на уход персонажей со сцены, так и содержать в себе символический звуковой образ, определяющий итог всего произведения. Данный тип ремарочной структуры встречается только во втором и четвёртом действиях и составляет наименьшую долю в процентном соотношении от общего количества ремарок, а именно: А.П. Чехов – 0,54%, К. Гарнетт – 0,18%, Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская – 0,53%, Т. Мёрфи – 0,17%, Т. Донахи – 0,18%. Как видно из таблицы 16, переводчики Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская сохраняют оригинальную структуру завершающих ремарок, тогда как остальные переводчики сокращают их количество вплоть до одной ремарочной единицы. В конце второго действия «Вишневого сада» П.С. Трофимов покидает сцену с Аней и где-то вдали раздаётся голос Вари, отчаянно пытающейся найти свою сестру Аню:

Чехов

«Трофимов. Пойдемте.

Идут.

Голос Вари: «Аня! Аня!» [Чехов 2022: 1968: 213].

Garnett

“Trofimov. Yes, let’s go. (They go.)

Varya’s Voice. Anya! Anya!” [Chekhov

314].

Murphy“*Petya*: <...> *Forward!**They go.*

Varya: <...> *Anya!... Anya!...*”

Donaghy“*Petya*: <...> *Let's go.**(They go.)* <...>

Varya: *Anya! ANYA!*” [Chekhov 2006: 39].

В представленных отрывках для наглядности реплики персонажей выделены жирным шрифтом, а ремарки обозначены с помощью нижнего подчеркивания. Как можно заметить, переводчиками осуществлён ряд трансформаций при переводе завершающей ремарки второго действия. Так, К. Гарнетт трансформирует оригинальную завершающую ремарку *Идут* во вставную ремарку постпозиционного типа (*They go.*). В свою очередь, драматурги Т. Мёрфи и Т. Донахи заменяют эту завершающую ремарку – прерывающей ремаркой (*They go.*). Кроме того, все три переводчика заменяют ремарку *Голос Вари: «Аня! Аня!* репликой самой Вари: *Varya's Voice. Anya! Anya!*. Подобные переводческие решения, на наш взгляд, приносят определенные смысловые деформации в структуру оригинального драматургического текста. В оригинале голос Вари звучит за сценой, тем самым, оставляя её вне поля зрения зрителя и создавая эффект «невидимого присутствия». В то время как в версиях перевода К. Гарнетт, Т. Мёрфи и Т. Донахи реплика Вари предполагает её непосредственное присутствие на сцене, поскольку реплика, в отличие от ремарки, маркирует активное участие персонажа в диалогическом действии. Полагаем, что подобного рода переводческие решения следует принимать с особой осторожностью, поскольку они неизбежно вносят определённую долю искажения в интерпретацию переводческого текста, в результате чего интенции автора оригинального текста могут оказаться не переданными в переводе.

Таким образом, одной из характерных особенностей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» является специфическая структура её ремарочного повествования, которая требует от переводчика внимательного подхода при её передаче на другой язык. Рассмотренная специфика перевода ремарочных единиц

на английский язык позволяет прийти к выводу, что в художественных версиях перевода «Вишневого сада» прослеживается стратегия переводчиков К. Гарнетт, Р. Нельсона, Р. Пивера и Л. Волохонской, нацеленная на сохранение в переводе оригинальной ремарочной структуры А.П. Чехова, а также её лексико-семантического наполнения. В то время как в сценических версиях перевода «Вишневого сада» ремарочная структура пьесы подвержена более частым трансформациям, зачастую приводящим к деформации оригинального смысла, которые касаются как изменения типа ремарки или её опущения, так и добавления новых лексических единиц, позволяющих усилить сценический эффект.

В рамках исследования ремарочной структуры особый интерес представляет актуализация в переводе семантики глагольных единиц, функционирующих в ремарочном повествовании, поскольку именно глаголы, обладающие динамической природой, наиболее полно отражают развитие сценического действия и психологического состояния действующих лиц драматургического текста.

3.2.3 Репрезентация семантики глагола в ремарочном повествовании в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и в версиях её перевода

Глагольная лексика играет ключевую роль в организации драматургического произведения. Её семантическая насыщенность и способность передавать динамику действия приобретает особую значимость в рамках ремарочной структуры драматургического текста, где именно глагол выступает основным средством воплощения драматургического замысла. Наибольшую трудность при переводе на английский язык представляет семантика русского глагола, что обусловлено рядом факторов, касающихся как несовпадения семантических значений глагольных единиц в разносистемных языках, так и необходимостью учёта стилистической и экспрессивной нагрузки глагола, которая в драматургическом тексте зачастую содержит важную информацию о характерных чертах персонажа или о подтексте сценического действия.

Изучение семантики глагола предполагает обращение к термину «семантическое поле», определяемого А.Л. Новиковым как: «иерархическая структура множества языковых единиц, объединённых общим (инвариантным) значением» [Новиков 2001]. В структуре семантического поля могут выделяться несколько близких по значению лексико-семантических групп, которым присущи такие характеристики, как семантические связи синонимического и антонимического типа, родовидовые отношения между элементами, а также иерархическая структура, в рамках которой выделяются доминирующие и зависимые от них лексемы [Филин 1957: 537]. Вопросы классификации русских глаголов по семантическим группам на протяжении многих лет разрабатывались в трудах Ю.Д. Апресяна, Л.Г. Бабенко, Л.М. Васильева, Г.А. Волохиной, Р.М. Гайсиной, Э.В. Кузнецовой, В.П. Москвин и многих других [Апресян 1987; Бабенко 1980; Васильев 1981; Волохина 1993; Гайсина 1981; Кузнецова 1989; Москвин 1993].

В лингвистике также предпринимались попытки создания лексикографических трудов, систематизирующих глагольную лексику по семантическим принципам. Особого внимания заслуживает вышедший в 1999 году «Толковый словарь русских глаголов» под редакцией Л.Г. Бабенко [Толковый словарь русских глаголов 1999]. Ценность данного издания заключается не только в его объёме (25000 глагольных единиц), но и в многоаспектности представленной дополнительно-иллюстрирующей информации: каждую лексико-семантическую группу глаголов сопровождают сведения о её типовой семантике, базовых (ядерных) глаголах, английских эквивалентах и так далее. Ключевым принципом организации материала выступает классификация глаголов по трём ключевым лексико-семантическим объединениям, а именно: семантическое поле «Действие и деятельность», «Бытие, состояние, качество» и «Отношение». Каждое представленное поле, в свою очередь, подразделяется на ряд подполей и групп. На наш взгляд, подобная иерархическая модель обеспечивает логически организованную структуру русской глагольной лексики. Именно поэтому считаем необходимым взять за основу распределения глаголов, взятых из ремарок пьесы

А.П. Чехова «Вишневый сад», классификацию Л.Г. Бабенко. Определим пятнадцать высокочастотных глаголов, встречающихся во вводных, вставных, прерывающих и завершающих ремарках (см. таблица 17).

Таблица 17 – Семантика русского глагола в ремарочном повествовании пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

Вводящие ремарки	Вставные ремарки	Прерывающие ремарки	Завершающие ремарки
1. Действие и деятельность: входить (2) играть (2) танцевать (2) вести (1) возвышаться (1) восходить (1) выходить (1) держать (1) забросить (1)	1. Действие и деятельность: уходить (40) целовать (20) зевать (8) идти (8) садиться (8) напевать (7) пить (6) прислушиваться (6) надевать (5) поглядеть (5)	1. Действие и деятельность: входить (34) уходить (10) играть (8) идти (7) проходить (4) показываться (3) слышаться (3) танцевать (3)	1. Действие и деятельность: идти (1) слышаться (1) лопнуть (1) стучать (1)
2. Бытие, состояние, качество: сидеть (2) слагать (2) стоять (2) бывать (1) гореть (1)	2. Бытие, состояние, качество: вздыхать (6)	2. Бытие, состояние, качество: оставаться (5) сидеть (4) останавливаться (3)	2. Бытие, состояние, качество: замирать (1) наступать (1)

ждать (1)			
3. Отношение: —	3. Отношение: смеяться (18) плакать (9) обнимать (8) подавать (5)	3. Отношение: плакать (5) обнимать (3) подавать (3) смеяться (3)	3. Отношение: —

В таблице 17 представлены пятнадцать высокочастотных глаголов (с указанием их количества в скобках), распределённых по трём семантическим группам. Стоит заметить, что в ремарочном повествовании пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» содержится 617 глагольных единиц. Наибольшее количество глаголов приходится на вставные ремарки, а именно 366 глагольных единиц или 59,3%. На долю прерывающих ремарок приходится 200 глаголов, что составляет 32,4%. В то время как на долю вводящих и завершающих ремарок приходится по 45 (7,3%) и 6 (1%) глагольных единиц, соответственно. Исходя из данных таблицы 17, можно сказать, что лексико-семантические поля «Действие и деятельность» и «Бытие, состояние, качество» представлены во всех типах ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», в то время как лексико-семантическое поле «Отношение» ограничивается только вставными и прерывающими ремарками. На наш взгляд, это объясняется функциональной спецификой каждого типа ремарочных структур. Вводящие и завершающие ремарки, как правило, выполняют информативную функцию, определяя место, время, обстановку сценического действия, а также появление или уход персонажей. В свою очередь, вставные и прерывающие ремарки ориентированы не только на сообщения информативного характера, но и на передачу эмоциональных состояний персонажей и особенностей их взаимодействия, что требует использования глаголов лексико-семантического поля «Отношение».

Лексико-семантическое поле «Действие и деятельность» представлено во всех четырёх типах ремарок пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и включает в себя такие глагольные группы, как движение, перемещение объекта,

интеллектуальная и речевая деятельность, звучание и так далее. К примеру, во вводящей ремарке третьего действия «Вишневого сада» определённого внимания заслуживают глаголы *играть* и *танцевать*: «...**играет** еврейский оркестр <...> **танцуют** *grand-rond*...» [Чехов 2022: 314]. Согласно толковому словарю Л.Г. Бабенко, данные глаголы входят в группу глаголов «исполнения художественных произведений» с типовой семантикой: «...танцевать (станцевать) или играть (сыграть) на музыкальном инструменте...» [Толковый словарь русских глаголов 1999: 401]. В художественных переводах, к примеру, в версии К. Гарнетт данные лексемы переведены глаголами *to play* и *to dance*, соответственно: “*The Jewish orchestra ... is heard **playing** <...> they are **dancing** the grand chain*” [Chekhov 1968: 21]. Отметим, что в сценических версиях, например, в переводе Т. Мёрфи в качестве перевода русских глагольных лексем переводчиком предложены те же английские глаголы *to play* и *to dance*: “*The Jewish band ... can be heard **playing** <...> a grand-rond is being **danced***” [Chekhov 2004: 45]. Полагаем, что данные соответствия являются адекватными, благодаря чему переводы точно передают праздничную атмосферу сцены, пронизанной музыкой и танцами.

Лексико-семантическое поле «Бытие, состояние, качество» также представлено во всех типах ремарочных структур. Согласно толковому словарю Л.Г. Бабенко, в данное поле входят группы глаголов: бытия и качественного состояния. В завершающей ремарке четвертого действия «Вишневого сада» используется причастие *замирающий*, образованное от глагола *замирать*: «*Слышится <...> звук лопнувшей струны, **замирающий**...*» [Чехов 2022: 350]. Глагольная единица *замирать* входит в группу «глаголы прекращения действия, бытия, состояния» и используется в значении «прекращать (прекратить), перестать действовать, затихнув» [Толковый словарь русских глаголов 1999: 473]. В качестве перевода лексемы *замирающий* К. Гарнетт предложила глагол *to die away*: “*A sound is heard <...> like a breaking harp-string, **dying away***” (Garnett) [Chekhov 1968: 246]. Полагаем, что данный вариант перевода эквивалентный, на наш взгляд, вариант перевода является эквивалентным, поскольку в нём заложен смысловой компонент «постепенного угасания звука»: “If a sound dies away, it

gradually becomes weaker or fainter and finally disappears completely” [Collins Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 31.03.2025)] / если звук затихает, он постепенно становится все слабее и, наконец, исчезает полностью [перевод наш – А. К.]. Примечательно, что в сценической версии перевода Т. Донахи отсутствует перевод лексемы *замирающий*: “...can be heard <...> the doleful sound of a string breaking” [Chekhov 2006: 69]. В пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» звук лопнувшей струны является одним из главных символов, означающих конец старого уклада жизни и предчувствие неизбежного несчастья. А.П. Чехову было важно показать в ремарке не просто наличие звука, а именно процесс его исчезновения, постепенно переходящего в тишину. Именно поэтому опущение перевода лексемы *замирающий* приводит к потере важных элементов смысла.

Лексико-семантическое поле «Отношение» представлено только в ремарках вставного и прерывающего типов. Согласно толковому словарю Л.Г. Бабенко, в данное поле входят группы глаголов: взаимоотношения, владения, межличностных отношений и социальных отношений. К примеру, в первом действии «Вишневого сада» есть несколько сцен, где герои дают волю эмоциям через слёзы. В одной из таких сцен Л.А. Раневская не может сдержать слёз при виде своей детской комнаты: «*Любовь Андреевна. <...> Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.)*» [Чехов 2022: 272]. Согласно толковому словарю Л.Г. Бабенко, глагол *плакать* используется в значении «проявлять (проявить) к кому-л. жалость, сожаление, скорбь и т.п., проливая слезы, обычно издавая жалобные, нечленораздельные голосовые звуки – плач» [Толковый словарь русских глаголов 1999: 601]. В качестве перевода К. Гарнетт предложен вариант: “...I used to sleep here when I was little... (*cries*)” [Chekhov 1968: 175]. На наш взгляд, данный вариант перевода является эквивалентным соответствием русскому глаголу *плакать*, поскольку выражает значение “to produce tears as the result of a strong emotion” [Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025)] / вызывать слезы вследствие сильных эмоций [перевод наш – А. К.]. В свою очередь, в версии

Т. Донахи глагол *плакать* заменён на лексему *overcome*: “...*You slept here when you were little... Lyubov: (Nods, overcome)*” [Chekhov 2006]. Согласно Collins Dictionary, лексическая единица *overcome* имеет следующее толкование: “If you are overcome by a feeling or event, it is so strong or has such a strong effect that you cannot think clearly” [Collins Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 31.03.2025)] / если вас переполняет какое-то чувство или событие, оно настолько сильное или оказывает такое сильное воздействие, что вы не можете ясно мыслить [перевод наш – А. К.]. Полагаем, что вариант Т. Донахи искажает оригинальный смысл, поскольку в чеховской пьесе Л.А. Раневская проявляет свою чувствительность открыто, через слёзы, тогда как в переводе её реакция становится более сдержанной, что противоречит авторскому замыслу.

Подводя итоги, следует отметить, что выбор глагольной лексики с определённым семантическим значением в ремарках обусловлен их функциональным назначением и расположением в драматургическом тексте. Сопоставительный анализ переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» показывает, что в художественных версиях перевода подобранные английские глагольные эквиваленты в целом адекватно передают семантику русских глагольных лексем. В сценических версиях, напротив, наблюдаются более частые семантические искажения оригинальных глаголов или их опущения. Учитывая тот факт, что глагольная лексика служит ключевым средством выражения «динамичности / статичности и эмоциональной насыщенности» [Морозкина, Воробьев, Корнилова 2024: 13] драматургического действия, точность передачи семантики глагола приобретает особую значимость при переводе.

Выводы по 3 главе

Данная глава посвящена квантитативному исследованию диалоговой и ремарочной структур драматургического текста, а именно пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», а также художественных и сценических версий её перевода на английский язык. В драматургии диалог является основополагающим элементом, функционально отличающим пьесу от прозаических жанров.

В рамках квантитативного анализа диалоговой структуры исследуются такие количественные параметры, как речевой объём и речевой поток персонажей в оригинале пьесы «Вишневый сад» и версиях её перевода. Проведённое исследование речевого объёма позволяет обнаружить тенденцию к увеличению объёма речи персонажей в версиях перевода, что является следствием типологических расхождений в структуре русского и английского языков. Более того, существенное увеличение речевого объёма, в частности, в переводческих сценических версиях, может быть связано с использованием переводческих стратегий, целью которых является «расширение» диалога, что происходит благодаря разбиению реплик, а также добавлению новых лексических единиц и реплик персонажей. За счёт этого в сценических версиях перевода «Вишневого сада» диалоговая структура подвергается значительно более существенным изменениям, по сравнению с художественными версиями перевода, что нередко приводит к нарушению оригинальной ролевой структуры персонажей А.П. Чехова и влечёт за собой перераспределение смысловых акцентов в переводе.

Исследование речевого потока позволило также обнаружить тенденцию к увеличению количества реплик персонажей пьесы как в художественных, так и в сценических версиях перевода. В художественных версиях перевода К. Гарнетт и Р. Нельсона, Р. Пивера, Л. Волохонской наблюдается незначительное увеличение количества реплик действующих лиц пьесы, что объясняется выбранными переводческими стратегиями, связанными с трансформацией авторских ремарок в диалогическую форму. В свою очередь, в сценических версиях перевода формируются две разные стратегии актуализации в переводе оригинальной

диалоговой структуры пьесы «Вишневый сад». Так, в сценической версии Т. Мёрфи наблюдается значительное увеличение количества реплик персонажей за счёт его переводческой стратегии, направленной на разбиение длинных реплик на множество более коротких, а также трансформацию ремарочной структуры в диалогическую форму. В сценической версии Т. Донахи речевой поток персонажей, напротив, увеличен незначительно, поскольку драматург прибегает к стратегии сокращения речевой нагрузки драматургического текста. Как показывает исследование, подобные переводческие стратегии создают определённые сценические эффекты, однако могут привести к утрате важных смысловых элементов текста.

Полученные результаты количественного исследования речевого объёма и речевого потока позволяют выявить среднюю длину реплик персонажей, характеризующую характер их речевых высказываний, в переводческих версиях пьесы «Вишневый сад». Проведённый анализ показывает, что в художественных версиях перевода отмечается увеличение средней длины реплик персонажей пьесы, что, в свою очередь, обусловлено увеличенными показателями речевого объёма при практически неизменных показателях речевого потока. В свою очередь, в сценических версиях перевода пьесы показатель средней длины реплик практически идентичен соответствующему показателю оригинального текста, что обусловлено переводческими стратегиями Т. Мёрфи (разбиение реплик) и Т. Донахи (сокращение или опущение реплик), которые компенсируют большой речевой объём в сценических версиях и, тем самым, сохраняют подобную А.П. Чехову манеру речи действующих лиц пьесы «Вишневый сад». Стоит также отметить, что изменение в версиях перевода количественного соотношения показателей речевого объёма, речевого потока и, соответственно, средней длины реплик зачастую ведёт к смещению ролей персонажей драматургического текста, что неизбежно становится причиной искажения заложенных автором оригинала речевых параметров героев в версиях перевода. В драматургии тип речи персонажей во много определяет особенности их характера, именно поэтому переводчик должен внимательно отнестись к переводу их речевых параметров,

таких как речевой объём, речевой поток и средняя длина реплик, определяющих функциональную роль героев в тексте пьесы.

Исследование распределения речевых параметров между главными и второстепенными действующими лицами пьесы «Вишневый сад», согласно принципу Парето, показало, что в оригинале пьесы и в версиях её перевода распределение речевых параметров между персонажами осуществляется по иному принципу, отличному от принципа Парето. Данное обстоятельство в определённой степени подтверждает ключевую особенность структуры диалога в драматургическом тексте А.П. Чехова, в которой отсутствует чёткое разграничение персонажей на центральных и второстепенных, что предполагает необходимость сохранения специфики структуры диалога драматургического текста в переводе.

Пьеса А.П. «Вишневый сад» отличается особенным устройством структуры ремарочного повествования, в рамках которой выделяются внешняя и внутренняя структура ремарочного текста. К внешним элементам ремарочного повествования в пьесе А.П. Чехова относятся заголовок драматургического текста, его подзаголовок, список действующих лиц с указанием фамилии, имени, отчества персонажей, их возраста и социального положения, а также уточняющая ремарка-комментарий. Анализ версий перевода показал, что в художественных версиях сохраняется смыслонаполнение оригинальной структуры внешнего ремарочного текста. Отметим, что Р. Нельсон, Р. Пивер и Л. Волохонская добавляют в своей версии уточняющие формы личных имён персонажей, а также расставляют в них ударение, что способствует более точной интерпретации имён героев пьесы. В сценических версиях перевода, напротив, прибегают к различным переводческим трансформациям, а именно опущение отчеств персонажей, добавление возрастных характеристик, отсутствующих в оригинале, а также замена социальных маркеров персонажей на более современные аналоги, что, в свою очередь, нивелирует намеренно созданные А.П. Чеховым образы героев.

В свою очередь, внутренние элементы ремарочного повествования пьесы включают вводные, вставные, прерывающие и завершающие ремарки. При этом

подавляющее большинство приходится на вставные и прерывающие ремарки, тогда как вводящие и завершающие ремарки встречаются крайне редко, что является характерной чертой письма А.П. Чехова. При художественном переводе на английский язык ремарочная структура оригинала и его лексико-семантическое наполнение в большинстве случаев сохраняется в практически неизменном виде. Существенным исключением является стратегия К. Гарнетт, направленная на трансформацию прерывающих ремарок, в частности, ремарок-пауз, которые в её переводе становятся ремарками вводящего типа, что приводит не только к изменению в соотношении количества ремарочных единиц, но и деформирует смыслонаполнение оригинальных ремарок-пауз, выполняющих важную роль в ремарочной системе пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». К подобному роду трансформациям также прибегают переводчики, осуществляющие сценический перевод пьесы. Стоит отметить, что сценические версии перевода, по сравнению с художественными версиями, сильнее подвержены различным структурным трансформациям, включающие разбиение длинных ремарочных единиц на несколько коротких, опущение ремарок или добавление новых, что зачастую приводит не только к нарушению целостности оригинальной структуры ремарочного повествования драматургического текста, но и к деформации смыслонаполнения пьесы.

В рамках исследования ремарочной структуры пьесы «Вишневый сад» определённый интерес представляет проведение анализа актуализации в переводе семантики глагола, поскольку глагольная лексика служит основным средством создания динамичного / статического начала сценического действия, а также выражения эмоционального внутреннего мира и психологического состояния героев драматургического текста. Исследование показывает, что выбор глагольной лексики определённой семантики обусловлен их функциональным назначением и расположением в драматургическом тексте. Отмечается, что в сценических версиях перевода пьесы, в отличие от художественных, наблюдаются более частые семантические искажения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование обращено к проблеме применения количественного подхода к анализу драматургического текста, которая в современном переводоведении относится к числу малоисследованных областей. Особая сложность перевода драматургического текста обусловлена несколькими взаимосвязанными факторами: его двойственной природой, предполагающей ориентацию текста пьесы как на устное прочтение, так и на сценическое воплощение на театральной сцене, специфической организацией диалоговой и ремарочной структур, а также уникальными свойствами лексического состава языка, отличающегося повышенной функциональной нагрузкой. В связи с двойственной ориентированностью драматургического текста, как на читателя, так и на зрителя, в рамках переводоведения сложились два основных подхода к переводу драматургического текста – художественный и сценический. Художественный перевод, предназначенный главным образом для читателя, придерживается принципа «верности» оригинальному тексту, что подразумевает точное воспроизведение в версии перевода языковых и структурных особенностей исходного драматургического текста. Сценический перевод ориентирован на зрительское восприятие и исходит из требований «сценичности» и «произносимости», что неизбежно влечёт за собой применение целого ряда переводческих преобразований.

В силу обозначенных трудностей перевода драматургических текстов особую актуальность приобретает количественное исследование драматургических текстов, в нашем случае пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», а также художественных и сценических версий её перевода. Как известно, драматургия А.П. Чехова характеризуется смысловой многоплановостью, богатым лексическим составом, а также уникальной организацией диалога и сценических ремарок, что представляет определённую сложность для переводческого анализа. Применение количественного подхода позволяет выявить имплицитные закономерности лексической и структурной организаций драматургического

текста и оценить степень их сохранения в разных типах перевода драматургического текста.

В работе впервые применено комплексное количественное исследование лексической составляющей драматургических текстов, в рамках которого выявлены и проанализированы показатели лексического разнообразия, позволяющие оценить степень богатства лексического наполнения текстов. Так, в частности, количественное исследование лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и некоторых его рассказов позволило выявить отличительную особенность драматургического текста, связанную с достаточно низким показателем лексического разнообразия по сравнению с прозаическими текстами, что обусловлено жанровой спецификой художественных произведений. Данная особенность также наглядно продемонстрирована в диссертации с помощью регрессионных моделей, построенных на основе полученных в ходе исследования данных лексического разнообразия анализируемых текстов.

В свою очередь, количественное исследование художественных и сценических версий перевода пьесы «Вишневый сад» позволило выявить, что в переводческих версиях показатель степени лексического разнообразия существенно ниже показателя оригинала, что обусловлено их разницей в соотношении числа лемм и количества словоформ в тексте. В переводческих версиях (с учётом наличия низкого содержания числа лемм) выявлен более высокое количество словоформ в тексте, что, преимущественно, связано с особенностью типологического строя русского и английского языков, а также с подходами к переводу драматургического текста, в частности, сценического подхода, предполагающего использование приёмов лексического добавления и/или опущения как на уровне структуры диалога, так и на уровне сценических ремарок, а также употреблением «сниженной» и осовремененной лексики, отсутствующей в оригинале. Эти факторы сказываются на существенном изменении степени лексического разнообразия в сценических версиях перевода, по сравнению с текстом оригинала и художественными версиями его перевода.

Помимо лексического разнообразия, важную роль в анализе лексической организации текста играет лексическая плотность, то есть соотношение знаменательных частей речи и количества словоформ в тексте. Выявление степени лексической плотности исследуемых текстов позволило установить, что пьеса «Вишневый сад» и версии её перевода содержат достаточно высокий процент степени лексической плотности. Среди знаменательных частей речи особенно выделяется глагольная лексика, обеспечивающая динамическое начало драматургического текста. Более того, отмечается высокочастотность использования лексемы «сад» – центрального символического образа пьесы, многократная лексическая повторяемость которой преимущественно учитывается в художественных версиях перевода.

В рамках диссертации также проводится количественное исследование диалоговой структуры драматургического текста, включающей выявление речевого объёма, речевого потока и средней длины реплик персонажей, что позволяет проанализировать индивидуальные речевые параметры главных и второстепенных героев пьесы и сравнить с аналогичными показателями в версиях перевода. Проведённый количественный анализ показал, что в версиях перевода показатели речевого объёма и речевого потока действующих лиц пьесы превышают показатели оригинального текста. Стоит отметить, что данные речевые параметры существенно увеличены в сценических версиях перевода. Увеличение речевого объёма во всех версиях пьесы связано с разницей в особенностях типологической структуры исследуемых языков, тогда как повышение речевого потока объясняется использованием различных переводческих трансформаций, среди которых следует выделить: разбиение длинных реплик на множество более коротких, добавление новых речевых высказываний персонажей и преобразование ремарок в форму диалога. Подобные трансформации в структуре диалога зачастую приводят к деформации его структурной целостности. В ходе исследования средней длины реплик персонажей было установлено, что увеличение показателей речевого объёма и речевого потока, обусловившее повышение средней длины реплик,

поспособствовало искажению смысловой значимости и функциональной роли персонажей пьесы «Вишневый сад».

Для анализа системной организации диалога, то есть его целостности как единого речевого комплекса, была проведена проверка на соответствие принципу Парето по отношению к анализу полученных результатов речевого объёма и речевого потока исследуемых текстов. Проверка на соблюдение / несоблюдение принципа Парето позволила заключить, что распределение речевых параметров персонажей пьесы «Вишневый сад» осуществляется по иному принципу, отличному от принципа Парето. Данное обстоятельство позволяет сделать вывод о том, что выявленный Ю.С. Дарагановой по отношению к драмам У. Шекспира традиционный принцип Парето, предполагающий идею о том, что 20% персонажей пьесы произносят 80% реплик и являются главными, а остальные 80% персонажей произносят 20% реплик, в случае с драматургией А.П. Чехова не сохраняется. Это явление связано с новаторским приёмом А.П. Чехова, когда в пьесе отсутствует чёткое разделение персонажей на главных и второстепенных, поскольку для автора все они играют важную роль в раскрытии сценического действия.

Важное значение для интерпретации драматургического текста играет структура ремарочного повествования. В драматургии А.П. Чехова ремарочная структура представлена внешними и внутренними элементами, каждый из которых выполняет особую функцию в тексте пьесы. Внешнее обрамление ремарочного текста представлено такими его структурными компонентами, как заголовок, подзаголовок, особо построенный список действующих лиц с указанием фамилии, имени, отчества персонажей, их возраста и социального положения, а также уточняющая ремарка-комментарий. Анализ их перевода показал, что в сценических версиях перевода пьесы, в отличие от художественных, переводчики прибегают к опущению перевода отчеств персонажей, добавлению возрастных характеристик, а также замене социальных маркеров их современными аналогами, что зачастую приводит к искажению представления о созданных А.П. Чеховым обликах героев. Структура внутренних

элементов ремарочного повествования содержит вводящие, вставные, прерывающие и завершающие ремарки. В пьесе А.П. Чехова вставные и прерывающие ремарки составляют основную часть ремарочного текста, тогда как вводящие и завершающие ремарки автором оригинала практически не используются. Проведённый количественный анализ показывает, что переводчики воспроизводят заложенную в оригинале иерархию типов ремарок, однако при этом меняется их количественная составляющая. Так, в художественных версиях перевода, по сравнению со сценическими версиями, переводчики чаще всего точно передают оригинальную структуру ремарок. В свою очередь, в сценических версиях перевода переводчики прибегают к существенному трансформированию ремарочной структуры исходного текста, включая такие переводческие приёмы, как разбиение длинных ремарочных единиц на несколько более коротких, опущение оригинальных ремарок или добавление новых, что нередко влечёт за собой изменение исходной структуры ремарочного повествования, а также возможную деформацию её смысловой целостности. Следствием подобных переводческих трансформаций, как в художественных, так и в сценических версиях перевода драматургического текста, нередко становится деформация смысла прерывающих ремарок-пауз. Переводчики либо меняют типологическую принадлежность ремарок, которые становятся ремарками вставного типа, либо вообще опускают их в переводе, что крайне нежелательно, поскольку в драматургической системе А.П. Чехова ремарки-паузы приобретают особую значимость, выступая ключевым средством создания так называемого эффекта немой сцены, что должно находить соответствующее отражение в переводе.

В рамках количественного исследования ремарочного повествования анализируется специфика репрезентации семантики глагола, которая играет ключевую роль в драматургическом тексте, поскольку выступает в качестве основного способа воспроизведения динамического / статического начала сценического действия, а также передачи эмоционального внутреннего мира и психологического состояния героев. Использование глагольной лексики определённой семантики непосредственно связано с её функциональным

назначением и расположением в том или ином типе ремарочной структуры. Квантитативный анализ количественной составляющей глаголов, заключённых в ремарках, показал, что в пьесе «Вишневый сад» глаголы с семантикой действия и состояния представлены во всех типах ремарок, тогда как глаголы с семантикой эмоционального и чувственного восприятия встречается только во вставных и прерывающих ремарках. В ходе исследования было установлено, что в художественных версиях перевода пьесы семантика глаголов исходного текста сохраняется, тогда как в сценических версиях отмечается наличие частых искажений семантического значения глагольной лексики.

Таким образом, рабочая гипотеза о том, что квантитативный анализ драматургического текста позволяет выявить статистически значимые различия между художественными и сценическими типами перевода драматургического текста через исследование таких квантитативных параметров, как степень лексического разнообразия, степень лексической плотности, речевой объём, речевой поток, средняя длина реплик персонажей, соблюдение / несоблюдение принципа Парето, типовое разнообразие ремарок, а также семантика глагола в ремарочном повествовании, которые должны быть учтены переводчиком при переводе драматургического текста, получила подтверждение в процессе исследования.

Перспективы развития дальнейшего научного исследования связаны с применением квантитативного анализа лексической организации, диалоговой и ремарочной структур драматургического текста и версий его перевода при обращении к раннему драматургическому наследию А.П. Чехова, равно как и к драматургическим произведениям других авторов.

СПИСОК ТЕРМИНОВ

№	Термин	Определение
1.	Лексическое разнообразие	диапазон и вариативность словарного запаса, выражающийся в соотношении числа лемм и количества их словоформ в тексте.
2.	Коэффициент TTR (Type-Token Ratio)	количественная мера лексического разнообразия текста.
3.	Лемма	начальная, словарная форма лексической единицы.
4.	Словоформа	лексическая единица, представленная в определённой грамматической форме.
5.	Стоп-слова	термин из теории поиска информации. К стоп-словам относятся местоимения, числительные, предлоги, союзы, частицы, вводные слова, междометия, артикли, буквы алфавита, которые исключаются из списка слов при подсчёте лемм (знаменательных частей речи).
6.	Лексическая плотность	количественная мера, выражающаяся в соотношении знаменательных частей речи (существительных, глаголов, прилагательных и наречий) к общему количеству словоформ в тексте.
7.	Частеречный анализ	автоматическое определение части речи лексической единицы и её грамматических характеристик.
8.	Речевой объём	общая совокупность слов, произнесённых персонажами пьесы.
9.	Речевой поток	количество реплик персонажа пьесы.

10.	Средняя длина реплик	отношение речевого объёма к речевому потоку.
11.	Принцип Парето	эмпирическое правило, названное в честь экономиста и социолога В. Парето, в наиболее общем виде формулируется как: «20% усилий дают 80% результата, остальные 80% усилий лишь 20% результата». Принцип Парето традиционно может использоваться как базовая установка в анализе факторов эффективности какой-либо деятельности. В настоящем исследовании (вслед за Ю.С. Дарагановой) принцип Парето используется для решения вопроса о соотношении главных и второстепенных персонажей в пьесе А.П. Чехова.
12.	Вводящие ремарки	ремарки, расположенные в начале драматургического действия и, как правило, описывающие сценическую обстановку.
13.	Вставные ремарки	ремарки, включённые в структуру диалогических и монологических реплик персонажей и имеющие три типа расположения по отношению к речевым высказываниям (препозиция, интерпозиция, постпозиция).
14.	Вставные ремарки препозиционного типа	ремарки, находящиеся в препозиции к реплике персонажей, то есть предшествующие ей.
15.	Вставные ремарки интерпозиционного типа	ремарки, находящиеся в интерпозиции к реплике персонажа, то есть включённые в структуру реплики.
16.	Вставные ремарки постпозиционного типа	ремарки, находящиеся в постпозиции к реплике персонажа, то есть завершающие реплику.
17.	Прерывающие ремарки	ремарки, «разрывающие» реплики персонажей и

		выносящиеся, как правило, в отдельную строку по центру текста.
18.	Завершающие ремарки	ремарки, обособленные от диалога и находящиеся в конце пьесы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айхенвальд Ю.А. Силуэты русских писателей. Выпуск 1. – М.: Научное слово, 1908. – 371 с.
2. Алпатов В. Языкознание: От Аристотеля до компьютерной лингвистики / Владимир Алпатов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2018. – 253 с.
3. Апресян Ю.Д. Экспериментальное исследование семантики глагола. – М.: Высш. шк., 1987. – 251 с.
4. Арапов М.В. Квантитативная лингвистика / М.В. Арапов; Отв. ред. Ю.Н. Караулов; АН СССР, ВИНТИ. – М.: Наука, 1988. – 183 с.
5. Астафьева О.А., Блохин А.В., Колоскова Т.А., Филиппова Е.П. Локально-структурная классификация ремарок в драматургическом тексте // Казанская наука. – 2020. – № 9. – С. 39-41.
6. Бабенко Л.Г. Функциональный анализ глаголов говорения, интеллектуальной и эмоциональной деятельности (На материале художественной речи А. Платонова): автореферат дис. ... канд. филол. н.: 10.02.01 – Ростов-на-Дону, 1980. – 25 с.
7. Базылев В.Н., Войнич И.В. Drama translation (драматургический перевод, сценический перевод) // Основные понятия англоязычного переводоведения: терминологический словарь-справочник / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. Науч.-информ. Исслед. Отд. Языкознания. Отв. ред. и сост. М.Б. Раренко. – М., 2011. – С. 60-63.
8. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
9. Баранов А.Н. Компьютерная лингвистика // Большая российская энциклопедия. Том 14. Киреев-Конго. – М.: Большая российская энциклопедия, 2009. – С. 710.
10. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
12. Белинский В.Г. О драме и театре: избранные статьи и высказывания. – М.: Искусство, 1948. – 540 с.
13. Биль О.Н., Заманова И.Ф., Половнева М.В. «Авторский» голос в драматургическом дискурсе Л. Петрушевской // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 10. – С. 3312-3317.
14. Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: pro et contra: личность и творчество А. П. Чехов в русской мысли XX века (1914-1960) антология. – Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – Т. 2. – С. 522-692.
15. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию: Том II. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 384 с.
16. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателя. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 280 с.
17. Бузаджи Д.М., Ланчиков В.К. Буквализм и языковое разнообразие: Об использовании одного метода корпусной лингвистики в переводоведении // Мосты. Журнал переводчиков. – 2011. – № 4(32). – С. 12-27.
18. Васильев Л.М. Семантика русского глагола: [Учеб. пособие для фак. повышения квалификации]. – М.: Высш. школа, 1981. – 184 с.
19. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 255 с.
20. Винокур Г.О. О языке «Бориса Годунова» // О языке художественной литературы / Составитель Т.Г. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 194-228.
21. Винокур Т.Г. Характеристика структуры диалога в оценке драматургического произведения // Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения: [Сборник статей] / АН МССР, Ин-т яз. и литературы; [Отв. ред. чл.-кор. АН СССР Г.В. Степанов]. – Кишинев: Штиинца, 1977. – С. 64-72.

22. Волохина Г.А. Русские глагольные приставки: семантическое устройство, системные отношения / Г.А. Волохина, З.Д. Попова. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1993. – 196 с.
23. Волошинов А.В., Дараганова Ю.С. Характеристика трагедии У. Шекспира "Гамлет" на основе статистического анализа текста // Вестник Саратовского государственного технического университета. – 2012. – Т. 1, № 1(63). – С. 158-166.
24. Габдуллина А.Р. Целостность переводческого преобразования художественного текста (на материале англоязычных переводов рассказов А.П. Чехова): дис. ... канд. филол. н.: 5.9.8. – Уфа, 2024. – 184 с.
25. Газизов Р.А., Морозкина Е.А. Языковые антиномии В. фон Гумбольдта в аспекте перевода (на материале оригиналов и переводов новелл Э.А. По) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 8. – С. 2490-2495.
26. Гайсина Р.М. Лексико-семантическое поле глаголов отношения в современном русском языке. – Саратов: Изд-во Саратов, унта, 1981. – 195 с.
27. Гируцкий А.А. Введение в языкознание: Учеб. пособие / А.А. Гируцкий. – 2-ое изд., стер. – Мн.: «ТетраСистемс», 2003. – 288 с.
28. Головин Б.Н. Язык и статистика [Текст] / Б.Н. Головин. – М.: Просвещение, 1971. – 189 с.
29. Городецкий Б.Ю. Актуальные проблемы прикладной лингвистики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XII. Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983. – С. 5-22.
30. Горький М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 26. Статьи, речи, приветствия (1931-1933). – М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1953. – 416 с.
31. Глущенко Н.В. Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс): дис. ... канд. филологических наук: 10.01.08 / Глущенко Наталья Владимировна. – Тверь, 2005. – 161 с.

32. Дараганова Ю.С. Исследование драматургических текстов методами квантитативной культурологии: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Дараганова Юлия Сергеевна. – Саратов, 2013. – 131 с.
33. Диев В. Сценичность // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 391.
34. Дотмурзиева З.С. Прагматика авторских ремарок в тексте английской драмы // Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру: материалы докл. IV Междунар. конгр. 21-24 сент. 2004 г. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2004. – С. 129-132.
35. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса: монография. Изд-е 2-е, перераб. и доп. – Луганск: Альма-матер, 2007. – 332 с.
36. Захаров В.П. Поисковые системы Интернета как инструмент лингвистических исследований // Русский язык в Интернете: Сборник статей. Казань, 2003. – С. 48-59.
37. Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика. – М.: Просвещение, 1968. – 338 с.
38. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореферат дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 – Саратов, 2010. – 36 с.
39. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 131 с.
40. Казакова Т.А. Художественный перевод: учеб. пособие / Т. А. Казакова. – СПб: Ин-т внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. – 113 с.
41. Кибрик А.Е. Модель автоматического анализа письменного текста [Текст]: (На материале ограниченного военного подъязыка). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 364 с.
42. Козьма М.П. Роль ремарки и паузы в создании подтекста (на материале английских и американских художественных текстов). Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – Ч. 2, № 3(69). – С. 113-116.

43. Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.

44. Корнилова А.Д. Актуализация лексико-семантической группы «Жилище» в англоязычных переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Казанская наука. – 2024. – № 7. – С. 262-265.

45. Корнилова А.Д. К проблеме перевода лингвокультурем лексико-семантической группы «Еда» в англоязычных переводах рассказов А.П. Чехова // Сравнительно-сопоставительная лингвистика и интеллектуальные технологии: перспективы интеграции: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 23 апреля 2025 г.) / отв. ред. Е.А. Морозкина [Электронный ресурс] / Уфимск. ун-т науки и технологий. – Уфа: Уфимский университет, 2025. – С. 93-97.

46. Корнилова А.Д. Лексико-семантический анализ англоязычных версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 16 декабря 2022 г.) / отв. ред. Р.А. Газизов. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2022. – С. 276-286.

47. Корнилова А.Д. Особенности сценических переводов пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвящённой 85-летию ФРГФ (г. Уфа, 20 октября 2023 г.) / отв. ред. А.С. Самигуллина. – Уфа: РИЦ УУНИТ, 2023. – С. 3-10.

48. Корнилова А.Д. Переводческий комментарий как способ компенсации смысловых потерь (на материале англоязычного перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад») // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Уфа, 23 – 24 ноября 2023 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2023. – С. 61-66.

49. Корнилова А.Д. Прагматический аспект перевода ремарок (на материале оригинала и англоязычных версий перевода пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад») // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (16 мая 2024 г.) / отв. ред. Р.Р. Газизов. [Электронный ресурс] / Уфимск. ун-т науки и технологий. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2024. – С. 112-116.

50. Корнилова А.Д. Репрезентация семантики отрицания в англоязычных переводах пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки: материалы X Международной научно-практической конференции. 19 апреля 2024 г. / отв. ред. Ф.Г. Фаткуллина – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2024. – С. 78-82.

51. Корнилова А.Д., Смирнова В.А. Прием редупликации в оригинале и переводе художественного текста // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Уфа, 23 – 24 ноября 2023 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2023. – С. 67-70.

52. Корнилова А.Д. Типовое разнообразие ремарок в структуре пьес А.П. Чехова (на материале пьес «Чайка», «Вишневый сад» и англоязычных версий их перевода) // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 5 (108). – С. 478-480. – DOI 10.24412/1991-5497-2024-5108-478-480.

53. Красногоров В.С. Основы драматургии. Как научиться писать, читать, понимать, любить и ставить драму в театре. – М.: ЭКСМО, 2023. – 530 с.

54. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М.: Высшая школа, 1989. – 216 с.

55. Левый И. Искусство перевода / Перевод с чешского и предисловие Вл. Россельса. – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.

56. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.

57. Лысенко О.Ю., Марковская И.М. Качественные методы социально-психологических исследований [Текст]: учеб. пособие. – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2001. – 106 с.

58. Майлс П. Чехов на английской сцене / Пер. С англ. В. А. Ряполовой // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. – М.: Наука, 1997-2005. (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. 1997. – С. 493-534.

59. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А.В. Февральского: В 2 ч. Ч. 1 (1891 – 1917). – М.: Искусство, 1968. – 350 с.

60. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл \Leftrightarrow текст»: Семантика, синтаксис / И.А. Мельчук. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 345 с.

61. Мифтахова Р.Г., Морозкина Е.А. Нейронное представление семантического поля // Вестник Башкирского университета. – 2021. – Т. 26, № 4. – С. 1130–1135.

62. Морозкина Е.А., Алтынгужин Т.Р. Перевод эмотивной составляющей с учетом семиотической структуры художественного текста (на материале романа Ф. Скотта Фицджеральда "Великий Гэтсби") // Вестник Башкирского университета. – 2019. – Т. 24, № 3. – С. 711-717.

63. Морозкина Е.А., Воробьев В.В., Корнилова А.Д. Корпусное исследование семантики глагола в структуре ремарок драматургического текста (на материале оригинала и англоязычного перевода пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад») // Доклады Башкирского университета. – 2024. Т. 9, № 4. – С. 8-15. – DOI: <https://doi.org/10.33184/dokbsu-2024.4.2>

64. Морозкина Е.А., Воробьев В.В., Сафина З.М. Статистические методы исследования в художественном переводе // Доклады Башкирского университета. – 2023. – Т. 8, №3. – С. 130-137.

65. Морозкина Е.А., Габдуллина А.Р. Репрезентация маркеров категории неопределенности в художественном переводе как отражение когнитивной

стратегии автора // Вестник Башкирского университета. – 2022. – Т. 27, № 2. – С. 416-422.

66. Морозкина Е.А., Габдуллина А.Р. Целостность переводческого преобразования художественного текста: монография / Е.А. Морозкина, А.Р. Габдуллина / под редакцией Е.А. Морозкиной. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2024. – 162 с.

67. Морозкина Е.А., Исхакова Э.В. Комментарий в оригинале и переводе прецедентных текстов // Вестник Башкирского университета. – 2019. – Т. 24, № 2. – С. 503-508.

68. Морозкина Е.А., Корнилова А.Д. Автоматическая обработка художественных текстов А. П. Чехова и их англоязычных переводов с опорой на методы лемматизации и частеречной разметки // Доклады Башкирского университета. – 2023. – Т. 8, № 2. – С. 59-69. – DOI: <https://doi.org/10.33184/dokbsu-2023.2.8>

69. Морозкина Е.А., Корнилова А.Д. Квантитативное исследование структуры диалога драматургического текста (на материале оригинала и перевода пьесы А.П. Чехова «Чайка») // Актуальные вопросы теории и практики перевода. – М.: ИНИОН РАН, 2025. – № 4. – С. 9-18. – DOI: [10.31249/perevod/2025.04.01](https://doi.org/10.31249/perevod/2025.04.01)

70. Морозкина Е.А., Корнилова А.Д. Корпусное исследование лексического разнообразия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и ее англоязычных версий перевода // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Уфа, 7 – 8 декабря 2022 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2022. – С. 163-169.

71. Морозкина Е.А., Корнилова А.Д. Речевой объем, речевой поток и средняя длина реплик персонажей в оригинале и переводе пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 4 (113). – С. 407-409. – DOI [10.24412/1991-5497-2025-4113-407-409](https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-4113-407-409).

72. Морозкина Е.А., Морозкин Ю.Н., Сафина З.М. Фрактальные свойства глаголов движения в оригинале и переводе художественного текста // Вестник башкирского университета. – 2018. – Т. 23, №3. – С. 777–782.

73. Морозкина Е.А., Насипов И.С. Актуализация когнитивной стратегии автора в оригинале и переводе художественного текста // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 6 (109). – С. 490-493.

74. Морозкина Е.А., Сафина З.М. Фрактальная модель анализа оригинала и перевода художественного // Вестник Башкирского университета. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 822-827.

75. Морозкина Е.А., Чжу Шуан Репрезентация семантики отрицания в переводе романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» на китайский язык // Казанская наука. – 2024. – № 1. – С. 230-232.

76. Морозкина Е.А., Шакирова Н.Р. Использование информационных технологий для оптимизации процесса перевода // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17, № 1-1. – С. 544-546.

77. Морозкина Е.А., Щанькин А.П. Компонент «деньги» лексикосемантической группы «деньги и денежные знаки» в оригинале и переводе романа Т. Драйзера «Финансист» // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 2(111). – С. 477-479.

78. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: тропы и фигуры. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.

79. Москвин В.П. Семантика и синтаксис русского глагола: автореферат дис. ... д-ра филол. н.: 10.02.01. – Краснодар, 1993. – 45 с.

80. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск: Изд-во УГУ, 1991. – 172 с.

81. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма: Т. 1: 1879 – 1909 / Сост., вст. ст. В.Я. Виленкин, комм. Н.Р. Балатовой, С.А. Васильевой, В.Я. Виленкина, И.Н. Соловьевой, Л.М. Фрейдкиной. – М.: Искусство, 1979. – 608 с.

82. Николюкин А.Н. Драма для чтения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 248.
83. Новиков Л.А. Эскиз семантического поля. – М.: Изд-во РУДН. Серия «Труды ученых филологического факультета», 2001. – С. 554-570.
84. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 357. – С. 19-24.
85. Островский А.Н. Полное собрание сочинений Островский А.Н. Т.12: Статьи о театре. Записки. Речи, 1859-1886. – М.: Гослитиздат, 1952. – 390 с.
86. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. – 1982. – Т. 41, № 4. – С. 305.
87. Пиотровский Р.Г. Математическая лингвистика [Текст]: учеб. пособие / Р.Г. Пиотровский. – М.: Высш. шк., 1977. – 383 с.
88. Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1968. – 376 с.
89. Полищук Г.Г., Сиротина О.Б. Разговорная речь и художественный диалог // Лингвистика и поэтика: сборник статей / отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – С. 188-199.
90. Польшикова Л.Д. Ремарка // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 206.
91. Разумовская И.Ф. Смыслообразующая роль ремарки в неклассической драме // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: сб. науч. ст. Вып. 1-2 / отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. – Кемерово, 2011. – С. 42-56.
92. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода [Текст]: [Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз.] – М.: Высш. школа, 1964. – 243 с.
93. Савинова Д.Д. Трансформация литературного текста от авторского замысла к режиссерскому плану на материале творчества А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.08. – М., 2020. – 165 с.

94. Сафина З.М., Корнилова А.Д. Передача видовременных форм русских глаголов на английский язык // Доклады Башкирского университета. – 2021. – Т. 6, № 2. – С. 122-129. – DOI: <https://doi.org/10.33184/dokbsu-2021.2.11>
95. Сафина З.М., Корнилова А.Д., Смакова А.Л. Количественный и статистический анализ лексических единиц в художественном переводе // Вестник Башкирского университета. – 2022. – Т. 27, № 3. – С. 741-746. – DOI 10.33184/bulletin-bsu-2022.3.42.
96. Сафина З.М., Корнилова А.Д., Смакова А.Л. Коэффициент лексического разнообразия в текстах оригинала и перевода // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве: материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г.Уфа, 5 мая 2022 г.) / отв. ред. А.С. Самигуллина. Уфа: РИЦ БашГУ, 2022. – С. 37-40.
97. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода. – М.: АСТ: ВостокЗапад, 2007. – 448 с.
98. Сергеенко П.А. Толстой и его современники. – М.: Издание В.М. Саблина, 1911. – 117 с.
99. Смирнов А.А., Алексеев М. Перевод / А.А. Смирнов, М. Алексеев. – М.: Советская Энциклопедия, 1934. – 532 с.
100. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр; переводчик А.М. Сухотин; под редакцией Р. О. Шор. – М.: Издательство Юрайт, 2025. – 303 с.
101. Станиславский К.С. Искусство актера и режиссера // Собраний сочинений: Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 – 1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896 – 1937 / Сост., ред., вст. ст., комм. И.Н. Виноградская. – М.: Искусство, 1994. – 631 с.
102. Станиславский К.С. Собраний сочинений: Т. 7. Письма: 1874 – 1905 / Сост. Г.Ю. Бродской, комм. З.П. Удальцовой, вст. ст. А.М. Смелянского. – М.: Искусство, 1995. – 735 с.
103. Степанов Ю.С. Языкознание // Большая российская энциклопедия. Том 35. Шервуд-Яя. – М.: Большая российская энциклопедия, 2017. – С. 653-656.

104. Стриженко А.А. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии: (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 – М., 1972. – 229 с.

105. Сухотин Б.В. Исследование грамматики числовыми методами [Текст]: монография / Б.В. Сухотин; Отв. ред. А.А. Зализняк; АН СССР, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1990. – 176 с.

106. Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья Л.И. Емельянова; Сост., подг. текста и примеч. Е.И. Прохорова. – Ленинград: Советский писатель, 1984. – 640 с.

107. Толчеева К.В. Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: дис. ... канд. филол. н.: 10.02.05 – Воронеж, 2007. – 220 с.

108. Томашевский Б.В. Теория литературы. Жанр драмы. – М.: Высшая школа, 1996. – 358 с.

109. Тропина Н.А. Прагматические функции ремарок в драматургии Марка Равенхилла (на материале пьес “Over There” и “Ghost Story”) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 2. – С. 428-433.

110. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. – 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.

111. Филин Ф.П. О лексико-семантических группах слов // Езиковедски исследования в честь на акад. Стефан Младенов. – София: Българ. акад. на науките, 1957. – С. 523-538.

112. Фрумкина Р. М. Статистические методы изучения лексики [Текст] / Акад. наук СССР. Ин-т языкознания. – М.: Наука, 1964. – 115 с.

113. Хализев В.Е. Драма // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – С. 242-248.

114. Хижняк А.В. Ремарка в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты: дис... канд. филол. н.: 10.02.20. – Ростов-на-Дону, 2006. – 167 с.
115. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: Т. 11. Письма, июль 1902 – декабрь 1903 / [Примеч. И.П. Видуэцкой и др.]. – М.: Наука, 1982. – 719 с.
116. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: Т. 12: 1904. Дарственные и другие надписи. – М.: Наука, 1983. – 639 с.
117. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. - СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 432 с.
118. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер; отв. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Наука, 1988. – 214 с.
119. Шубин С.А. Статистические методы в лингвистике [Текст] / С.А. Шубин // Статистика речи и автоматический анализ: [Сб. статей] / АН СССР, Ин-т языкознания; [Редкол.: Р.Г. Пиотровский (отв. ред.) и др.]. – Ленинград: Наука: Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 52-64.
120. Шувалова Л.А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок: автореферат дис. ... канд. филол. н.: 10.663. – М.: 1969. – 19 с.
121. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Избранные работы. Язык и его функционирование / Отв. ред. А.А. Леонтьев. – М.: Наука, 1986. – С. 17-58.
122. Aaltonen S. Drama translation // Handbook of Translation Studies: Volume 1 / Y. Gambier and L. van Doorslaer (eds.) – 2010. – P. 105-110.
123. Aaltonen S. Translating plays or baking apple pies: Afunctional approach to the study of drama translation // Translation as Intercultural Communication / Selected papers from the EST Congress, M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová and K. Kaindl (eds.). – Amsterdam: John Benjamins, 1997. – P. 135-146.
124. Andreev V. Evaluation of Authorial Style in Translation: Features of Quantitative Analysis // International Research Journal. – 2020. – No. 12(102).
125. Anthony L. A critical look at software tools in corpus linguistics // Linguistic Research. – 2013. – Vol. 30(2). – P. 141-161.

126. Bassnett-McGuire S. *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts // The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation / ed. by Th. Hermans.* – New York: Routledge, 1985. – P. 87-102.
127. Bassnett S. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability // TTR: traduction, terminologie, redaction.* – 1991. – Vol. 4. №1. – P. 99-111.
128. Bassnett, S. *Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance // Literature and Translation / J. S. Holmes et al. (eds.)* – Leuven: ACCO, 1978. – P. 161-176.
129. Bassnett S. *Translation Studies.* – London: Routledge, 2002. – 176 p.
130. Bestgen Y. *Measuring lexical diversity in texts: The twofold length problem // Language Learning.* 2024. – Vol. 74(3). – P. 638-671.
131. Biber D., Conrad S., and Reppen R. *Corpus linguistics: Investigating Language Structure and Use.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – 300 p.
132. Carlson M. *The status of stage directions // Studies in the Literary Imagination.* – 1991. – Vol. 24(2). – P. 37-48.
133. Carroll J.B. *Language and Thought.* – Englewood Cliffs N.J.: Prentice Hall, 1964. – 118 p.
134. Chomsky N. *Syntactic structures / Second Edition. With an Introduction by David W/ Lightfoot.* – Berlin: Mouton de Gruyter, 2002. – 117 p.
135. Corder S.P.M. *Introducing Applied Linguistics.* – London: Penguin Books, 1973. – 392 p.
136. Corrigan R.W. *Translating for actors // The Craft and Context of Translation / W. Arrowsmith and R. Shattuck (eds.).* – Austin: University of Texas Press, 1961. – P. 96-106.
137. Crepaldi D., Ingnoli C., Verga R., Contardi A., Semenza C., Luzzatti C. *On nouns, verbs, lexemes, and lemmas: Evidence from the spontaneous speech of seven aphasic patients // Aphasiology.* – 2011. – Vol. 25(1). – P. 71-92.
138. Crossley S. A., Salsbury T., McNamara D. S., Jarvis S. *What is lexical proficiency? Some answers from computational models of speech data // TESOL Quarterly.* – 2011. – Vol. 45(1). – P. 182-193.

139. Espasa E. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? // *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* / C.-A. Upton (ed.). – Manchester: St Jerome Publishing, 2000. – P. 49-62.
140. Fergadiotis G, Wright H.H. Lexical diversity for adults with and without aphasia across discourse elicitation tasks // *Aphasiology*. – 2011. – Vol. 25(11). – P. 1414-1430.
141. Garnett R. *Constance Garnett: A Heroic Life*. – London: Sinclair-Stevenson, 1991. – 402 p.
142. Gonçalves L.L., Gonçalves L.B. Fractal power law in literary English // *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*. – 2006. – Vol. 360, Issue 2. – P. 557-575.
143. Grabe W. Applied Linguistics: A Twenty-First-Century Discipline // *The Oxford Handbook of Applied Linguistics* (2 Ed.). – Oxford: Oxford University Press. – 2012. – P. 3-12.
144. Guiraud P. *Les Caractères Statistiques du Vocabulaire. Essai de méthodologie*. – Paris: Presses Universitaires de France, 1954. – 116 p.
145. Halliday M.A.K. *Spoken and written language*. – Geelong, Victoria: Deakin University, 1985. – 109 p.
146. Henry P. *Chekhov in English 1998-2008*. – Oxford: Northgate Books, 2008. – 110 p.
147. Herdan G.A. New derivation and interpretation of Yule's 'Characteristic' K // *Zeitschrift für angewandte Mathematik und Physik*. – 1955. – Vol. 6. – P. 332-334.
148. Hohman V. Translating Chekhov for the American Stage // *The Slavic and East European Journal*. – 2011. – Vol. 55, No. 4. – P. 629-632.
149. Hunston S. *Corpora in applied linguistics*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 241 p.
150. Johansson V. Lexical diversity and lexical density in speech and writing: a developmental perspective // *Working Papers*. – 2008. – Vol. 53. – P. 61-79.
151. Kaplan R.B. *On the Scope of Applied Linguistics*. – Rowley, Mass.: Newbury House, 1980. – 87 p.

152. Kaplan R., Bresnan J. *Lexical-Functional Grammar: A Formal System for Grammatical Representation // The Mental Representation of Grammatical Relations* / J. Bresnan (ed.). – Cambridge: The MIT Press, 1982. – P. 173-281.
153. Karsdorp F., Manjavacas E., Fonteyn L. *Introducing Functional Diversity: A Novel Approach to Lexical Diversity in (Historical) Corpora // Computational Humanities Research Conference*. – Antwerp: University of Antwerp, 2022. – P. 114-126.
154. Kewes P. *Drama//The Oxford History of Literary Translation in English: Volume 3: 1660-1790* / R. Gillespie and P. Hopkins(eds.). – Oxford: Oxford University Press, 2005. – P. 317-327.
155. Koch R. *The 80/20 Principle: the secret of achieving more with less*. – New York: Currency, 1998. – 336 p.
156. Senelick L. *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. –Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 294 p.
157. Maas H.D. *Über den Zusammenhang zwischen Wortschatzumfang und Länge eines Textes // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. – 1972. – Vol. 2, No. 8. – P. 73-96.
158. Malvern D.D., Richards B.J., Chipere N., Durán, P. *Lexical diversity and language development*. – Houndmills, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004. – 253 p.
159. Manning Ch.D., Schütze H. *Foundations of Statistical Natural Language Processing*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1999. – 717 p.
160. McCarthy P. M., Jarvis S. *MTLD, vocd-D, and HD-D: A Validation Study of Sophisticated Approaches to Lexical Diversity Assessment // Behavior Research Methods*. – 2010. – Vol. 42. – P. 381-392.
161. McCarthy P.M., Jarvis S. *Voc-D: a theoretical and empirical evaluation // Language Testing*. – 2007. – Vol. 24, No. 4. – P. 459-488.
162. McEnery T., Wilson A. *Corpus Linguistics*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001. – 235 p.

163. Meyer R. The Cherry Orchard in the Twenty-First Century: New Adaptations and Versions // Chekhov for the 21st Century / C. Apollonio, A. Brintlinger (eds.). – Bloomington: Slavica Publishers, 2012. – P. 247-267.
164. Olinghouse N. G., Wilson J. The relationship between vocabulary and writing quality in three genres // Reading and Writing. – 2013. – Vol. 26(1). – P. 45-65.
165. Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. – Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998. – 469 p.
166. Pavis P. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre // The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture / H. Scolnicov and P. Holland (eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – P. 25-44.
167. Pavlovskis-Petit Z. Rappaport H. Anton Chekhov 1860-1904. Russian Dramatist and Short-Story Writer // Encyclopedia of Literary Translation into English: A-L, Volume I / O. Classe (ed.). – Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000. – P. 268-273.
168. Ploeger E., Lai H., Noord R. van, Toral A. Towards Tailored Recovery of Lexical Diversity in Literary Machine Translation // Proceedings of the 25th Annual Conference of the European Association for Machine Translation (Volume 1). – Sheffield: University of Sheffield, 2024. – P. 286-299.
169. Rayfield D. Chekhov // The Oxford Guide to Literature in English Translation / P. France (ed.). – Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 598-601.
170. Richards J.C., Schmidt R.W. Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics. – London: Routledge, 2013. – 656 p.
171. Schultze B. In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance) // Associacao Portuguesa de Literatura Comparada: Os Estudos Literarios: (Entre) Ciencia e Hermeneutica. Proceedings of the 1st Congress of the PCLA in 1989. – 1990. – P. 267-274.
172. Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication // Bell System Technical Journal. – 1948. – Vol. 27. – P. 379-423.

173. Snell-Hornby M. Theatre and Opera Translation // A Companion to Translation Studies / ed. by P. Kuhiwczak and K. Littau. – Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2007. – P. 120-133.
174. Somers H.H. Statistical methods in literary analysis // The Computer and Literary Style / J. Leeds (ed.). – Kent, OH: Kent State University, 1966. – P. 128-140.
175. Steiner G. Homer in English translation // The Cambridge Companion to Homer / R. Fowler (ed.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 363-75.
176. Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642 / A.C. Dessen, L. Thomson. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 200 p.
177. Tweedie F.J., Baayen R.H. How variable may a constant be? Measures of lexical richness in perspective // Computers and the Humanities. – 1998. – Vol. 32, No. 5. – P. 323-352.
178. Ure J. Lexical density and register differentiation // Applications of Linguistics / G. Perren & J.L.M. Trim (eds). – London: Cambridge University Press, 1971. – P. 443-452.
179. Van Hout R., Vermeer A. Comparing Measures of Lexical Richness // Modelling and Assessing Vocabulary Knowledge / H. Daller, J. Milton, & J. Treffers-Daller (eds.). – Amsterdam: Benjamins, 2007. – P. 93-115.
180. Weaver W. Translation // Machine translation of languages: fourteen essays / W.N. Locke and A.D. Booth (eds.). – Cambridge: Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology, 1955. – P. 15-23.
181. Widdowson H.G. Explorations in Applied Linguistics. – Oxford: Oxford University Press, 1979. – 273 p.
182. Windle K. The Translation of Drama // The Oxford Handbook of Translation Studies / ed. by K. Malmkjær and K. Windle. – New York: Oxford University Press Inc., 2011. – P. 153-168.
183. Winograd T. Understanding natural language. – New York: Academic Press, 1972. – 191 p.
184. Yngve V.H. A model and an hypothesis for language structure // Proceedings of the American Philosophical Society. – 1960. – Vol. 104(5). – P. 444-466.

Список художественных произведений

185. Произведения Чехова: полный список [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/author/chekhov/1.all/index.html> (дата обращения: 31.03.2025).
186. Чехов А.П. Вишневый сад: [пьесы] / Антон Павлович Чехов. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 352 с.
187. Chekhov A. Fifty-Two Stories translated by Pevear R., Volokhonsky L. – New York: Vintage, 2020. – 530 p.
188. Chekhov A. The Cherry Orchard adapted by Donaghy T. – New York: Broadway Play Publishing, 2006. – 76 p.
189. Chekhov A. The Cherry Orchard adapted by Murphy T. – London: Methuen Drama, 2004. – 96 p.
190. Chekhov A. The Cherry Orchard and other plays translated by Garnett C. – London: Heron Books, 1968. – 430 p.
191. Chekhov A. The Cherry Orchard translated by Nelson R., Pevear R., Volokhonsky L. – New York: Theatre Communications Group, 2015. – 287 p.
192. Chekhov Stories in the Order of English Publication: Translated from Russian to English by Constance Garnett [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/garnett.htm> (дата обращения: 19.03.2025).

Список использованных словарей

193. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-е, стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
194. Большая советская энциклопедия [В 30 т.]. Т. 24. Кн. 1. Собаки – Струна / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – 608 с.
195. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
196. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.

197. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 562 с.
198. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – 3-е изд., перераб. – М.: Наука, 2003. – 320 с.
199. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и Образование, 2019. – 1376 с.
200. Толковый словарь современного русского языка: Том I [А-Кюрины] / под редакцией проф. Д.Н. Ушакова. – М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935. – 1542 с.
201. Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / под ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. – 704 с.
202. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 30.10.2025).
203. Collins Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 31.03.2025).
204. Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com> (дата обращения: 23.10.2025).

Список использованных электронных ресурсов

205. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 31.03.2025).
206. English-Corpora.org [Электронный ресурс]. URL: <https://www.english-corpora.org> (дата обращения: 31.03.2025).
207. Lauren's Anthony's Website: AntConc [Электронный ресурс]. URL: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/> (дата обращения: 31.03.2025).
208. Lauren's Anthony's Website: TagAnt [Электронный ресурс]. URL: <https://laurenceanthony.net/software/tagant> (дата обращения: 31.03.2025).

209. McCarter J. The Cherry Orchard [Электронный ресурс]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/12048/> (дата обращения: 14.12.2025).

210. Meany H. The Cherry Orchard review – pungent and urgent Irish take on Chekhov [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/feb/28/the-cherry-orchard-review-black-box-galway> (дата обращения: 14.12.2025).

211. MyStem: Программа MyStem производит морфологический анализ текста на русском языке [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/dev/mystem/> (дата обращения: 31.03.2025).

212. Nelson R. They Know Russian. I Know Plays. Would That Translate? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2018/09/10/theater/uncle-vanya-translation-hunter-project.html#:~:text=Of%20course%2C%20here%20was%20the,asking%20them%20as%20we%20translated> (дата обращения: 14.12.2025).

213. Tallmer J. 20 years later, Atlantic Theater Company restages “The Cherry Orchard” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amny.com/news/swift-lively-version-of-russian-classic/> (дата обращения: 18.02.2026).