

3. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
4. Дубровина Л.В. Лингвограммы медицинских (эргонимов) в Великобритании, США и СССР и национальные культурные традиции // Вторая всесоюзная научно-практическая конференция «Исторические названия-памятники культуры». 3–5 июня 1991 года. Сборник материалов (в трех выпусках): Выпуск 1. – Москва, 1991. – С. 66;
5. The Financial Times. – Tuesday, July 20, 2004. – P. 15–31.

**Бабаева Л.Л.**

## **ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРНОГО КОМПОНЕНТА ПРИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ: ВОССОЗДАНИЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ И ТИТУЛОВ ПЕРСОНАЖЕЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПЬЕС**

*«All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts»  
W. Shakespeare As You Like It (II, 7)*

«Наш мир – театр, и вся наша жизнь – игра», – вслед за шекспировским героем-философом Жаком из комедии «Как вам это понравится» могут воскликнуть современные переводчики, которые трудятся на ниве драматургического перевода, в своем стремлении привлечь внимание к вопросу теоретического обоснования перевода иноязычной драмы. Споры нет – каждый человек в обществе посторонних людей надевает маску, порой он имеет их несколько, нередко затрудняется определить, в какой из них проявляется его истинное «я». Не вызывает также сомнений и тот факт, что театр, как вид искусства, играет с древнейших времен и до наших дней огромную роль не только в смысле увеселения, но также и в деле воспитания, просвещения и морального очищения людей. Одним словом, театр, как в повседневной жизни, с его незатейливыми хитростями, так и на сцене, во всем его блеске и великолепии, неразрывно связан с жизнью человеческого общества. Переводная драма из сокровищницы мировой литературы таких авторов, как Эсхил, Калидаса, Кальдерон, Лопе де Вега, Шекспир, Расин, Мольер, Островский, Чехов, Ибсен, Шоу, органично вошла в литературы народов мира, обогатив и расширив их горизонты.

Однако, несмотря на это, перевод драмы как жанра был и поныне остается одним из наименее изученных аспектов переводоведения. Анализ современной литературы, посвященной этой проблеме, убедительно свидетельствует о недостаточной изученности драматургического перевода. Почти все работы по переводу драматургических текстов, которые вышли с начала 90-х годов, начинаются одинаково: до сих пор переводчикам и филологам, которые работают в области театра и для театра, уделяется незначительное внимание со стороны исследователей.

Немецкая исследовательница Б.Шульц отмечает, что литература, посвященная теоретическому обоснованию и практическим аспектам перевода поэзии и прозы, заняла бы, наверное, несколько полок, тогда как все наработки относительно перевода драмы и переводческих стратегий, основанных на этой теории, поместились бы в небольшую книгу [1, с. 78].

Британский теоретик перевода С.Басснетт, известная своими исследованиями в области перевода драматургических текстов, проводит ту же мысль, когда пишет о том, что среди аспектов художественного перевода много внимания всегда уделялось переводу поэзии, тогда как перевод драмы до сих пор находится в «плачевном состоянии»: «... theatre is one the most neglected areas» [2, с. 119].

Кроме упомянутых исследователей проблемы переводы драмы в своих работах анализируют: А.Чердниченко, В.Коптилов, Т.Казакова, Н.Биденко, П.Пави, Э.Кари, Б.Хатим, Р.–Ж.Пупар, Ю.Найда, Д.Жиль, С.Аалтонен, С.Тоцева и некоторые другие.

Среди основных причин, почему перевод драмы так до сих пор и не получил комплексного теоретического обоснования, исследователи указывают следующие: двойная природа драмы, сложность определения характеристик драматургического текста, связь между переводом драматического произведения и постановкой переводной драмы на зарубежной сцене.

Драматургический перевод является не просто переводом художественного произведения, переводчик должен осознавать, что его продукт потенциально предназначен для сцены, то есть для постановочного процесса. Однако очень часто авторы драматургических переводов склонны не учитывать «ситуацию высказывания», свойственную для театра: ситуацию произнесения текста актером в определенном месте и в определенное время для конкретной аудитории, которая воспринимает одновременно и текст, и постановку [3, с. 221]. Анализ факторов, влияющих на драматургический перевод, показывает: для достижения позитивных результатов в этой области необходимо обратиться к литературоведам, режиссерам, актерам и продюсерам. Только в тесном сотрудничестве с этим коллективом рождается акт перевода, выходящий далеко за рамки постановки драматургического текста, задуманного и воплощенного на сцене в плоскости одного языка.

Драма имеет особенный статус: она стоит на грани литературы и театра. Эта исторически обусловленная двойственность, а также тот факт, что театральная постановка драматического произведения является плодом коллективного творчества – актеров, режиссера, декораторов, гримеров, техников и др. –

**ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРНОГО КОМПОНЕНТА ПРИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ: ВОССОЗДАНИЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ И ТИТУЛОВ ПЕРСОНАЖЕЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПЬЕС**

усложняют вопрос определения специфики драматургического текста. Еще сложнее представляется охарактеризовать процесс постановки переведенного драматического произведения на зарубежной сцене. Логично допустить, что процесс передачи драматургического текста из одного языка в другой подобен процессу транспозиции (в плоскости одного языка) письменного текста драмы на театральную сцену. Следовательно, теоретикам драматургического перевода необходимо прежде всего обратиться за советом к театроведам с целью проследить тонкости постановочного процесса. Однако, известно, что сама наука о театре еще не разработала приемлемой теории, описывающей постановку художественного текста драмы на сцене.

Если теоретики театрального искусства, и среди них Патрис Пави [1], определяют «драматургический перевод» прежде всего в контексте дальнейшей постановки переводной пьесы, то несколько иначе подходят к этой проблеме исследователи, работающие в области переводоведения. Б.Шульц четко разграничивает перевод драмы, предназначенный для дальнейшей публикации и чтения, то есть чисто «художественный текст», и перевод драматургического текста с целью дальнейшей постановки [4]. В этом состоит «двойная природа драматургического текста», этим, прежде всего, характеризуется перевод драмы. Переводная пьеса может иметь два варианта – «текст для чтения» (художественный текст) и «текст для постановки» (сценическая редакция). Вместе с этим, некоторым переводчикам удавалось в одном варианте перевода воплотить две разновидности драматургического текста, предназначенного как для чтения, так и пригодного для театральной постановки.

С целью обеспечить успех будущей постановке, переводчик должен всегда уделять большое внимание вопросу передачи в целевом тексте культурного компонента оригинальной драмы. Воссоздание национально-исторического своеобразия оригинала приобретает в драматургическом переводе огромное значение. Ведь в театре все происходит перед глазами свидетелей – зрителей, как в жизни. Переводчик не может привести пояснения в комментариях к иноязычной реалии, поскольку каждое переведенное слово (за исключением авторских ремарок) произносится актером на сцене. Патрис Пави вводит термин «герменевтическая компетенция публики»: для адекватного понимания перевода инокультурной драмы целевая аудитория должна владеть определенным «культурным багажом», чтобы быть в состоянии услышать и откликнуться на текст, произносимый актерами, в частности, понять, что подтолкнуло переводчика выбрать тот или иной прием передачи иноязычного культурного компонента.

В данной статье мы проанализируем на материале английских и французских переводов драмы Леси Украинки «Каменный хозяин» («Камінний господар») специфику воссоздания в целевом тексте национально-исторического колорита оригинала. Речь пойдет о таком аспекте культурного компонента, как имена и титулы действующих лиц пьесы. Все приведенные ниже примеры заимствованы из данного драматического произведения и его английской («Stone host» by Vira Rich) и французской («L'Amphitryon de Pierre» de Madame Olha Witoshynska) версий.

Передача культурного компонента при драматургическом переводе ярко прослеживается на примере воссоздания имен собственных и титулов персонажей театральных пьес. Так же, как и имена персонажей, титулы, обращения и звания несут определенную культурно-историческую нагрузку, воспринимаются зрителями как часть имени, и поэтому также требуют специфического подхода при их переводе. Б. Шульц различает следующие компоненты имен драматургических персонажей: собственно имена в их официальной форме (Анна, Жуан, Гонзаго, Долорес) и наряду с ними целый ряд уменьшительных форм: закрепленные языковой нормой уменьшительные формы имен (такие как, Анита, Долорита), ласкательные формы имен (Анюточка, Долориточка), прозвища (искуситель Дон-Жуан, каменный командор) и другие неофициальные составные части имен. Сюда также относятся фамилии (девичья, в замужестве, вдовья), отчества или второе, а иногда и третье имя (речь идет об именах, нарекаемых в крещении согласно католической традиции), вымышленные имена. К титулам сценических персонажей относятся: приставки к имени или фамилии (дон, донна), а также обращения, отмечающие степень знатности человека (сеньор, сэр, Ваша Светлость, частицы «де, ди», обозначающие дворянское звание, и пр.) [4;91].

При переводе данных компонентов наименования персонажей необходимо применять различные методы. Например, Б.Шульц предлагает для имен собственных следующие способы перевода: 1. прямой перенос, 2. адаптация, 3. замена, 4. семантический перевод, и 5. художественный прием. Прямой перенос имени персонажа возможен тогда, когда перевод осуществляется между двумя языками, использующими латинский алфавит. В случае перевода с греческого, русского или украинского, например, на языки Западной Европы, будет применяться метод транслитерации. Термин «адаптация» означает прием перевода, когда имя собственное подгоняется под правила чтения и произношения целевого языка, иначе – это «транскрипция». Замена имеет место тогда, когда имя в тексте оригинала имеет аналог в языке перевода: например, русское имя Иван будет передано английским «John» или немецким «Hans». Семантический перевод применяется в случае, если переводчик хочет передать не только денотативную информацию, заключенную в имени, но и частично коннотативную средствами целевого языка. Художественный прием («transfer of an artistic device») возможен при переводе «выразительных имен» или «говорящих» имен («speaking names»), вымышленных автором драмы. Например, немецкое имя «Heinrich», Генрих, означает еще и «хозяин дома». Вероятно, Гете при выборе имени своего персонажа «Heinrich Faust» руководствовался и тем семантическим значением, которое оно несет. Несмотря на высказывания некоторых лингвистов, что не стоит особенно задумываться над значением имен литературных персонажей

при их переводе, кажется очевидным тот факт, что при выборе имен и титулов для своих персонажей авторы не полагаются на случай.

Относительно перевода титулов, приведем следующую классификацию:

1. опущение, 2. расширение, 3. прямой перевод, 4. адаптация, 5. семантический перевод и 6. замена. Прием расширения имеет место, если определенный титул не употребляется в качестве обращения в языке оригинала, но его введение в текст перевода вполне соответствует общепринятой норме целевой культуры. Переводчик может прибегнуть к приему «адекватной замены», если он сознательно, по определенным социальным, культурным, языковым несоответствиям между культурой оригинала и культурой перевода, меняет титул исходного текста на совершенно иной, но который будет адекватно воспринят в данном контексте целевой аудиторией. Перевод имен собственных и титулов в драматических произведениях требует от переводчика особой изобретательности и умения компенсировать утраты, связанные с невозможностью передать во всей семантической полноте и красоте формы единицы оригинала.

При определении роли, которую играют имена и титулы в драматургическом переводе, не следует забывать о двойной природе драмы. Прежде всего необходимо определить, в какой части исходного текста употребляются имена и титулы: либо они фигурируют только в списке действующих лиц, либо относятся к авторским ремаркам (то есть принадлежат к пассивной части драматургического текста и могут быть замечены только читателями), либо они включены в сам текст диалогов, предназначенных для актеров. Авторские ремарки и список действующих лиц, как правило, не входят в систему театральных знаков, они относятся только к письменному тексту драмы, зрители их оценят, только если заглянут в программу. С другой стороны имена и титулы, включенные в диалоги персонажей, могут иметь самое непосредственное влияние на ход постановки – от употребления того или иного имени в переводе зависит длина произнесения реплики, тот или иной перевод титулов и обращений по-разному воздействует на взаимоотношения персонажей, включая их жестикуляцию и мимику. Необходимо также учитывать в переводе, к кому относятся употребляемые в диалогах титулы и имена: к собеседнику или к третьему лицу, не присутствующему на сцене. Например, упоминание третьего лица, включая его имя и титул, может показать характер отношений между ним и героями, выступающими на сцене.

Среди особенностей перевода имен и титулов в драматургических текстах можно выделить и иные: обоснованность и согласованность употребления имен и титулов всех персонажей в тексте перевода с тем, чтобы они составляли единое гармоничное целое в тексте переводной драмы; передача поэтической окраски имени и титула персонажа; и, наконец, стремясь передать культурный компонент через адекватный перевод имен и титулов персонажей драмы, переводчик не должен забывать о том, что подчас имена и титулы не несут вообще никакой национально-культурной окраски. Безусловно, имена и титулы являются, прежде всего, выразителями определенного языка, литературы, культуры, театральной традиции и т.д. Однако они могут принадлежать одновременно и к культуре целевой аудитории, как это имеет место в случае с переводом драм на мировые сюжеты (например, перевод на испанский язык драмы Леси Украинки «Каменный хозяин»). Имена и титулы могут также принадлежать к мировой сокровищнице культуры (перевод Библии). И в последнюю очередь, имена и титулы могут преднамеренно быть совершенно нейтральными в том случае, если автор драмы сознательно отмежевывается от принадлежности к какому бы то ни было национально-культурному контексту.

Для иллюстрации тезисов, приведенных выше, коснемся особенностей перевода на английский и французский язык имени и титула главного персонажа драмы Леси Украинки «Каменный хозяин» (в украинском оригинале – «Камінний господар»). С самого названия своей драмы Л.Украинка знакомит нас со своим героем – властителем средневекового кодекса чести и морали, непреклонным Командором, наделенным стальной волей и каменным сердцем. Собственно, центральный персонаж драмы – Командор дон Гонзаго де Мендоза – именуется «каменным хозяином» только в названии, а потому это обращение следует расценивать, в соответствии с приведенными выше соображениями, пассивным компонентом исходного текста, доступным лишь для читателей художественного перевода драмы. Однако, не следует забывать, что зарубежные зрители начнут свое знакомство с иноязычной драмой именно с названия. В таком свете, адекватный перевод названия драмы «Каменный хозяин» имеет кардинальное значение. «Каменный хозяин» появился в переводе на английский язык в исполнении Веры Рич [5]. Французский перевод украинской версии донжуановской легенды выполнила Ольга Витошинская [6].

Для Леси Украинки было очень важно не только удачно подобрать имена действующих лиц своих персонажей, но и название для самой драмы. Относительно правильного написания и произношения испанских имен персонажей своей новой драмы, основанной на всемирно известном сюжете о соблазнителе Дон Жуане, Леся консультировалась в письме от 24.05.1912 с Агатангелом Крымским. Скрупулезно подошла поэтесса и к выбору титулов: принимая во внимание сложившуюся литературную традицию относительно донжуановской легенды, Леся выбирает для имени «рыцаря свободы» французскую форму «Жуан», а для титулов испанских грандесс итальянскую форму «донна». Казалось бы, автор в своих ремарках уже дает установку переводчикам относительно передачи титулов. Британский переводчик Вера Рич употребляет вслед за Лесей форму «Donna», французженка Ольга Витошинская предлагает испанский вариант женского титула: «doña» (донья). Данные переводческие решения отчасти объясняются тем, что в английском языке распространены итальянские формы почтительного обращения к женщине: «Donna» (title used before the names of Italian women to show respect [7, с. 264]). Во французском же языке укоренилась испанская форма: «doña» (don, doña, en Espagne, titre d'honneur donné aux personnes d'un certain rang [8, с. 487]). Таким образом, переводчики выбрали метод прагматической адаптации при передаче титулов персонажей Лесиной драмы, приблизив перевод к своему зрителю. В случае с английской версией, данный

подход оказался как нельзя более адекватным, во французском же варианте, к сожалению, искажен замысел автора.

По свидетельству самой Леси Украинки, для нее придумать название было равнозначно написанию половины произведения. Название для Леси несет огромную философско-эстетическую нагрузку, самим названием произведения автор вводит нас в свой поэтический мир. Некоторые исследователи творчества Леси Украинки усматривают в названиях ее драматических произведений скрытые семантические коды, связанные с мистико-философским мировоззрением поэтессы. Для нас название «Каменный хозяин» представляет особенный интерес, так как «Камінний господар» является символическим именем не только всего произведения, но и главного персонажа. Идею своей драмы Леся Украинка обозначила так: победа каменного, консервативного начала, воплощенного в Командоре, над раздвоенной душой гордой, эгоистичной женщины донны Анны, а через нее и над Дон Жуаном, «рыцарем свободы». Наконец, в украинской литературе появилось произведение на тему, которая, как отмечала сама Леся, на протяжении трехсот лет притягивала к себе внимание писателей. Новаторство Леси Украинки состояло в том, что она безжалостно развенчала романтический образ Дон Жуана, как жестокого эгоиста, певца вседозволенности, бунтовщика и повесу, любителя сомнительных наслаждений. Ему противостоит Командор дон Гонзаго – воплощение верности долгу и обычаям, сурового исполнителя закона нравственности и чести. Командор есть и остается после смерти *хозяином* своего каменного замка и своей каменно-непрístupной супруги, образцом холодной добродетели и неумолимой консервативной морали.

Ольга Витошинская обращается к античной мифологии для решения задачи передачи имени центрального персонажа во французском переводе: «L'Amphitryon de pierre». Древнегреческая легенда гласит, что царь Амфитрион, женившись на Алкмене, был обманут Зевсом, который тайно проник в опочивальню его супруги, приняв внешний вид Амфитриона. В современном французском языке слово «амфитрион» приобрело значение «гостеприимного хозяина» («*maître d'une maison où l'on dîne, celui qui donne à dîner*» [8, с. 60]) благодаря известной комедии Мольера «L'Amphitryon» (1668).

Таким образом, передача имени персонажа Лесиной философской, серьезной драмы «Каменный хозяин» французским вариантом «L'Amphitryon de pierre» может вызвать у франкоязычного зрителя или читателей неверные ассоциации с эпохой французского классицизма или с греческой мифологией, настроив их на мифологически-сказочный или комедийно-шуточный лад. Герменевтически осведомленный зритель, по выражению Патриса Пави, сделает неверные выводы, отчего адекватное восприятие драмы будет нарушено. Выбор Ольги Витошинской отчасти обусловлен, во-первых, сложностью воссоздания во французском языке понятия «хозяина дома» одним словом. Возможные французские эквиваленты («*maître de la maison*», «*hôte*») с трудом вписываются в ткань драматургического текста, особенно с коннотацией «каменного». Во-вторых, переводчик сделал попытку провести параллель между легендой о Дон Жуане, где соблазнитель и повеса приходит в дом покойного честного хозяина, чтобы лестью и уговорами овладеть его вдовой; и греческим мифом, где бог Зевс обманом проникает в дом простодушного Амфитриона с аналогичным намерением. Переводчиком не был учтен только один факт – Лесина версия всемирной легенды о Дон Жуане отличается от традиционной трактовки этого сюжета. Об этом пишет и Максим Рыльский, когда критикует перевод названия драмы на русский язык как «Каменный властелин» (пер. Н.Ушакова) [9, с. 206].

Вера Рич подходит к вопросу передачи символического имени Командора на английский язык с простотой и ясностью англо-саксонского духа: «Stone host». В некоторой мере Вере Рич в этом помогает точность высказывания, свойственная английскому языку, а также собственный поэтический талант и философская трактовка драматургического творчества великой Украинки.

Подводя итоги изложенного выше, можем сделать некоторые выводы относительно принципов перевода драмы вообще и особенностей передачи культурного компонента, представленного именами собственными и титулами в тексте оригинальной драмы в частности. Теория перевода драмы должна учитывать теоретические основы: 1) литературоведения; 2) переводоведения, в частности, его раздела, касающегося художественного перевода; 3) и, наконец, законы драматургии и сценической постановки. Переводчик драмы никогда не должен забывать о том, что перевод драматического произведения предназначен в первую очередь для сцены.

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

**Источники и литература**

1. Schultze B. Highways, byways, and blind alleys in translating drama: historical and systematic aspects of a cultural technique.// *Translating literatures, translating cultures. New vistas and approaches in Literary studies.* Ed. by K. Mueller-Vollmer and Michael Irsmscher. – Berlin, 1998.
2. Bassnett S. *Translation studies*, London, revised ed. – London and New York, 1991.
3. Пави П. *Словарь театра*. – М., 1991.
4. Schultze B. Problems of cultural transfer and cultural identity: personal names and titles in drama translation.// *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations.* Ed. by H. Kittel and A. P. Frank. – Berlin, 1991.
5. Ukrayinka Lesya. *Selected works translated by Vera Rich.* – Toronto: University Press Toronto, 1968.
6. Witochynska Olha. *Deux Don Juan, thèse dactylographiée.* – Paris, 1970.
7. *Oxford Encyclopedic dictionary.* – Oxford: University Press, 1994.
8. *Dictionnaire Hachette.* – Paris: Hachette, 2006.
9. Рильський М. *Мистецтво перекладу.* – К., 1975.

**Бридко Т.В.****ОСОБЕННОСТИ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ИЗ БЫВШЕГО СССР В ГЕРМАНИИ**

В настоящее время пристальное внимание лингвистов привлекают исследования в области социолингвистики. Ученые продолжают разрабатывать такие актуальные вопросы, как социальная дифференциация языка, языковые контакты, двуязычие и многоязычие, языковая политика и др.

В современной немецкой диалектологии и лингвографии существует ряд фундаментальных исследований отечественных и зарубежных лингвистов, описывающих специфику и сферы употребления немецких диалектов. Изучение особенностей немецкого языка переселенцев с учетом происхождения последних является по-прежнему актуальным [4, с. 68].

Цель данной работы – комплексный анализ типичных ошибок в немецком языке переселенцев из бывшего СССР. В задачи исследования входят выявление, исследование и обобщение характерных особенностей употребления немецкого языка русскоязычными переселенцами в работах зарубежных лингвистов (Баур, Менг, Хлоста и др.).

Многочисленные исторические события (войны, создания и крушения государств и т. д.) способствовали повсеместной миграции населения, и как следствие, к этническому разнообразию внутри государств, что, в свою очередь, привело к не совпадению границ этнических и языковых групп в современном мире. В наибольшей степени миграционные процессы затронули государства бывшего СССР. Многие граждане данных государств переехали на постоянное место жительства в Германию (этнические немцы, евреи). По данным В.Шустера около 4 миллионов носителей русского языка эмигрировало в Германию [6, с. 115–117]. Такое количество переселенцев в этой стране привело к возникновению ряда научных вопросов, связанных с интеграционными процессами в сфере образования, науки и культуры.

Языковую ситуацию, в которой оказываются русскоговорящие переселенцы в Германии, можно охарактеризовать как диглосную и билингвистическую (двуязычную) одновременно. С одной стороны, коммуникация внутри группы русскоговорящих переселенцев осуществляется на русском языке или на русско-немецком диалекте. Как отмечает К.Менг, после многолетнего пребывания в Германии у большинства переселенцев тесно переплетаются русский и немецкий языки. Говорящие «двигаются внутри речевой шкалы, полюсами которой являются русский язык, с одной стороны, и немецкий язык, с другой» [2, с. 34]. В этом новом языковом явлении сами переселенцы видят свой собственный язык, который называют «Aussiedlerisch» [2, с. 35]. С другой стороны, эмигранты сталкиваются и с двуязычной ситуацией в тех случаях, когда они вынуждены общаться с коренными носителями немецкого языка. В данном случае можно говорить о возникновении языковой адаптации и интеграции. Как отмечает Е.Пыж, данная языковая ситуация парадоксальна: «для того, чтобы общаться переселенцам необходимо знание языка, при этом владеть языком невозможно, не вступая в повседневное общение с его носителем» [5, с. 75].

Е.Пыж отмечает, что русскоговорящие переселенцы «заинтересованы в коммуникативном успехе, а не в формальной правильности языка» [5, с. 75]. Они, в первую очередь, развивают свой активный словарный запас, пытаются использовать в речи устойчивые грамматические конструкции, мало обращая внимание на произношение [5, с. 75]. Необходимо отметить, что наиболее тяжело правильная артикуляция вырабатывается у взрослых переселенцев, т.к. в памяти взрослых уже закреплены моторные навыки артикуляции родного языка. Младшее поколение, ввиду более активного общения со сверстниками, быстрее усваивает особенности немецкого языка и не испытывает особых трудностей в произношении [5, с. 76–77].

В немецком языке эмигрантов отмечают следующие языковые явления: неправильное произношение и написание немецких слов, ошибки в грамматике и синтаксисе, трудности в сфере морфологии и лексики.

1. **Ошибки в произношении и написании.** Влияние родного языка на произношение особенно велико. Как упоминалось выше, люди, изучающие иностранные языки, часто перекладывают на изучаемый язык уже усвоенные в родном языке навыки по произношению. Таким образом, они испытывают трудности в восприятии и воспроизведении звуков, не встречающихся в родном языке, или пытаются