

## ГЛАГОЛЫ ДВИЖЕНИЯ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А.П. ЧЕХОВА: ОРИГИНАЛ И РУМЫНСКИЙ ПЕРЕВОД

**Наталья Марковна Щаренская**

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: n-scharenskaja@yandex.ru

**Кристина Елена Василиу**

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: kristina\_vasiluu@yahoo.com

**Аннотация.** В статье показано эстетическое значение языковых единиц с семой 'движение' в «Вишневом саде» А.П. Чехова, утраченное в румынском переводе. Указанные единицы в оригинальном тексте выражают идею разрыва связи с домом и перехода к скитальческой жизни, к жизни в дороге. В переводе в результате разрушения системы семантических соответствий утрачивается развернутая метафорическая картина, представляющая жизнь главной героини пьесы Раневской.

**Ключевые слова:** Чехов, «Вишневый сад», метафора, глаголы движения, перевод, румынский язык.

Антон Павлович Чехов, бесспорно, является одним из самых известных и читаемых во всем мире русских классиков. Его пьесы ставят во всех театрах мира. Сам А.П. Чехов, однако, к переводам своих пьес относился с большим пессимизмом, считая, что нигде не будет понятной русская жизнь. 15 ноября 1901 г. он писал О.Л. Книппер: «Вообще к переводам этим я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас не переводили» (Чехов, П. X, с. 115). По этой же причине А.П. Чехов возражал и против перевода «Вишневого сада» на французский язык: «Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать» (Чехов, П. XI, с. 284). Однако, несмотря на нежелание Чехова, его произведения начали переводить еще при жизни писателя, и с течением времени этот процесс становился все более интенсивным. Неослабевающий интерес к русскому автору объясняется тем, что в его творчестве максимум общечеловеческого, того, что необходимо людям вне зависимости от их национально-культурной принадлежности. Исследователи проблем перевода творчества А.П. Чехова на другие языки отмечают упорное желание переводчиков донести всю глубину его текстов до своих соотечественников. Переводчики изучают Чехова-художника, Чехова-человека, изучают Россию, российский быт, тонкости

русского языка [Додонова, с. 185].

Сложности перевода произведений Чехова связаны не только со спецификой русской жизни, но и с особенностями идиостиля писателя. Язык Чехова кажется простым до такой степени, что его в свое время даже упрекали за «безжизненность», «бесцветность» и «безликость», и именно поэтому существовало мнение, что Чехов легко поддается переводу. Д.С. Святополк-Мирский писал: «...серьезный недостаток Чехова – его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых «словечек»). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков» [Святополк-Мирский]. Однако язык Чехова вызывал и другие определения и оценки. Так, П.П. Перцов писал о «нежном колорите», «изящном стиле» Чехова [Перцов]. Весьма примечательно, что тот же Святополк-Мирский, указав на «недостаток» Чехова, признал в нем писателя величайшего масштаба и отметил, что любое подражание ему обречено на провал [Святополк-Мирский]. Очевидно, что утверждение уникальности Чехова как писателя при критике его языка показывает, что именно в языке заключается тайна чеховского

художественного мира. В настоящее время стало хорошо понятно, что за ускользающим от однозначных определений чеховским языком стоит самый «непонятый» русский писатель [Сендерович, Т. 2, с. 35].

Изучение стиля А.П. Чехова показывает, что то, что представлялось Святополку-Мирскому «безличностью», связано с характерным для Чехова использованием языковых, но не речевых метафор [Гвоздей, Крылова] и что все языковые единицы, употребленные писателем, имеют очень важное значение в системе художественного целого его произведений. Речевые метафоры развертываются в тексте. Именно поэтому само прочтение оригинальных текстов А.П. Чехова представляет собой трудность. Переводчики же должны столкнуться не только с проблемой перевода отдельных слов (как, например, знаменитое «недотепа» в «Вишневом саде»), но и с необходимостью учитывать очень сложные системные отношения единиц в тексте.

С учетом сказанного, перед исследователями переводов чеховских текстов неизбежно должен возникнуть вопрос: какое эстетическое значение в оригинальных текстах имеют подобранные писателем языковые единицы и что остается в эквивалентах, найденных переводчиками? В настоящей статье с оригинальным текстом будет сопоставлен румынский перевод, сделанный М. Сорбул [A.P. Cehov 1967].

«Вишневый сад», как писал Дж.Д. Клэйтон, – это пьеса об утрате дома [Клэйтон, с. 535]. Это очевидно на уровне фабулы комедии: в ней нет ни одной полноценной семьи, живущей дома, в любви друг к другу и в хозяйственных заботах на благо близким. Из поколения в поколение передается странная человеческая «бессеме́йственность» и «бездомность»: на Ане, Варе, Пете и Лопухине словно лежит какое-то заклятие, не позволяющее им вступить в брак, основать семью, а значит, начать жить домом. Однако бездомность персонажей в чеховском тексте воплощается не только в фабульном ряде комедии, но также и на речевом уровне.

Жизнь героев «Вишневого сада» метафорически осмысливается как постоянное движение, скитальчество, и именно поэтому в пьесе во втором действии появляется образ Прохожего. Покажем это на примере образа Раневской.

Сюжет «дорожной» жизни Раневской складывается из того, что рассказывают о ней Гаев, Аня и что говорит она сама. Его фиксируют слова, в основном глаголы, с семой 'движение'. Гаев, рассуждая о том, что его сестра *порочна*, произносит: «Это чувствуется в ее малейшем движении» (Чехов, С. XIII, с. 212). Слово *движение* семантически связано с глаголами, которые воссоздают историю личной жизни героини: «Сестра, во-первых, вышла замуж за <...> не дворянина» (Чехов, С. XIII, с. 212); «Я <...> вышла за-

муж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, <...> утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня» (Чехов, С. XIII, с. 220). Лексемы, представляющие глаголы движения в приведенных контекстах, – *вышла, сошлась, уехала, бежала*. Существительное *движение*, по сути, представляет собой архисему, объединяющую все эти глаголы. Как элемент системы художественного целого оно становится обобщающим названием всех узловых точек жизни Раневской. Некоторые из этих точек представлены глаголами, которые в узусе теряют семантику движения: так, глагол *выйти* входит в состав фразеологизма *выйти замуж*, а глагол *сойтись* имеет значение ‘вступить в сожителство’. Однако в контексте очевидных повторов их стертый смысл оживляется. Заметим, что эти единицы так или иначе выделяются в тексте, причем обычно этому способствует повтор.

Так, глагол *вышла* дважды повторяется в реплике Гаева, причем при повторном употреблении фразеологизм сокращается до одного глагола, что вполне соответствует разговорному стилю русского языка: «Сестра, во-первых, вышла замуж за присяжного поверенного, не дворянина...

Вышла за не дворянина» (Чехов, С. XIII, с. 212). В повтор включен зависимый компонент – грамматически обязательная предложно-падежная форма управляемого существительного, выражающая объектные отношения и обозначающая конкретное лицо описываемого события. Имеет смысл выявить причину повтора Гаевым своих слов, проанализировать положение отрицательной частицы при зависимом компоненте, а также обратить внимание на существительное *дворянин*.

Очевидно, что Гаеву больше всего не нравится то, что замужество Раневской нарушило сословные нормы, «подпортило» высокий дворянский статус их родовитой семьи, и он с неприязнью говорит о социальном уровне мужа Раневской. Однако в грамматическом отношении и в отношении благозвучия, а также удобства артикуляции соответствующие слова Гаева лучше выглядели бы так: «Вышла не за дворянина». В таком случае подчеркивалось бы нарушение Раневской норм дворянских браков и не создавалось бы неудобство произношения, следующее от «спотыкающейся» артикуляции в связи с помещением частицы *не* с ее среднеязычной зоной в окружение переднеязычного начала слов *за* и *дворянин*. Весьма примечательно также, что эта часть фразы представляет собой повтор после ремарки, гласящей, что в дверях показалась Аня. В той фразе, которую Гаев произнес до

ремарки, нет нарушения ни грамматической, ни эвфонической нормы («...за присяжного поверенного, не дворянина...») и также подчеркивается статус мужа Раневской. Непонятно, зачем Гаеву понадобилось не только повторять фразу, но и повторять ее начало («вышла за»). Такое построение по типу парантезы показывает лишь одно: для Чехова важно заострить внимание на характеристике статуса мужа Раневской. При этом повтор слова *дворянин* с отрицанием привлекает внимание именно к этому слову. *Дворянин* – производное от слова *двор*: муж Раневской был *не дворянином* в том плане, что он не был привязан ко двору, к дому. А, как известно, «двор был “вместилищем” дома, поскольку имел ограду» [Колесов, с. 211].

Все «ограды» для Раневской рухнули, когда в доме появился *не дворянин*, человек, не привязанный ко двору, а значит к дому. Движение Раневской начинается с того момента, когда она *вышла* за этого человека. А дальше движение продолжается, когда она *сошлась* с другим. Заметим, что этот глагол в информативном отношении избыточен – и это также привлекает к нему внимание. Раневская вполне могла ограничиться словами *полюбила другого*, без столь откровенного уточнения: ее история и так всем известна. Едва ли это уточнение можно объяснить особым «покаянным» настроением героини: так, она слегка «перепутала» время появления *другого* в своей жизни, намекнув на то, что он

появился после смерти мужа. Из слов Ани об отъезде матери становится понятно, что после смерти отца и гибели Гриши прошел всего месяц: «Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша <...> Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки...» (Чехов, С. XIII, с. 202). Сложно представить, что именно в этот промежуток времени Раневская сумела повстречать и полюбить *другого*, хотя, конечно, литература уже дала образ женщины, вступающей в предосудительную связь, «башмаков не износив, в которых шла за гробом». Логичнее всего в таком случае предположить, что почва для внезапно вспыхнувшей «любви» была по крайней мере хорошо подготовлена.

Все эти соображения приводят к такому выводу: за включением лексемы *сошлась* в речевую партию Раневской, как и за повтором глагольной формы *вышла* в словах Гаева, явно стоит образ автора, который видит всю историю разрыва Раневской с домом в пространственно-метафорических образах.

Движение Раневской несколько меняется после смерти Гриши: увеличивается скорость, движение переходит в бег, и Раневской, для того чтобы оказаться за пределами родины, необходимо ехать («и я уехала за границу, совсем уехала»). Разрыв с родиной и раньше требовал езды. Старый барин, очевидно, отец героини или даже дед, также ездили в Париж, однако на лошадях. Об этом вспоминает

престарелый Фирс: «И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (Смеется.)» (Чехов, С. XIII, с. 203). Смех Фирса может выражать его удовольствие при мысли о старом барине, но в подтексте – насмешку над старыми средствами передвижения. Лошадей давно уже сменил поезд. *На лошадях* – это намного медленнее, чем по современной железной дороге. Раневская приезжает из Парижа на поезде и уезжает таким же образом. Постоянно путешествует по железной дороге Лопухин. Движение, таким образом, из поколения в поколение ускоряется, оно становится все более быстрым, но дороги, ведущие из дома, были всегда. Образ вспомнившегося Фирсу старого барина, однако, показывает, что жизнь-скитальчество не начинается внезапно, например, с Раневской, а продолжается, передается «по наследству».

Последняя точка в любовных движениях Раневской, ведущих ее за пределы дома, обозначена в словах Ани: «Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки...» (Чехов, С. XIII, с. 202). Здесь контактный повтор глагола движения образует определенную стилистическую фигуру – геминацию. Глагол *уйти* всегда фиксирует в «Вишневом саде» переход от жизни дома к жизни в дороге. Так, Гаев рассказывал о Петрушке Косом: «Петрушка Косой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет» (Чехов, С. XIII, с. 205). Тему жизни-дороги, начавшейся для Петрушки Косого, вводит глагол

в форме совершенного вида прошедшего времени *ушел*, называя узловым момент, а затем глагол несовершенного вида *живет* указывает на наступившее и длящееся состояние качественно новой жизни. Глагол *уйти* в будущем времени означает перелом в жизни, который только предстоит сделать. Так, когда Петя убеждает Аню искупить грех крепостничества тем, чтобы оставить дом и хозяйство, Аня отвечает: «Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово» (Чехов, С. XIII, с. 228). Варя в сцене с Прохожим, бездомным скитальцем, к образу которого сходятся все персонажи пьесы, пугается и говорит: «Я уйду... я уйду» (Чехов, С. XIII, с. 226). Так она предчувствует, что ей придется покинуть дом. Примечательно, что выражение эмоций Вари в связи с предстоящим разрывом с домом порождает такую же фигуру, как и в словах Ани об уходе Раневской. Значение геминации в репликах Ани и Вари сложное: она выражает и нарастающую эмоцию ужаса от соприкосновения с жизнью-дорогой и одновременно неотвратимость ухода и его окончательность, бесповоротность.

Возвращаясь к истории «движений» жизни Раневской, заметим, что ее ключевые моменты создают слова одного корня: *вышла* – *сошлась* – *ушла*. То, что последний глагол включен в речевую партию Ани, но не Раневской, объясняется тем, что именно с точки зрения Ани, остающейся дома



и не потерявшей тогда еще чувство дома, бегство Раневской выглядит как почти внезапно наступившая точка перелома. Аня, маленькая девочка, не могла еще судить о предварительных «движениях» Раневской, связанных с замужеством и историей с *ним*. Для самой же Раневской ее собственные движения ощутимы в их нарастающей последовательности, постепенного обрыва связи с домом. Именно поэтому в рассказе Раневской показано увеличение скорости движения (*вышла – сошла – бежала*), а ключевой момент, то есть окончательный разрыв, фиксируется глагольной формой *уехала*.

Указанные единицы с семьей 'движение' в системе называют то действие, которое не происходит на сцене, но совершилось в жизни Раневской раньше. В совокупности они воплощают сюжет разрыва с домом, переход к жизни в дороге. Здесь дело не в конкретных событиях жизни Раневской, а в том, что создается метафорическая картина, рисующая все большее удаление героини от дома: оно началось еще тогда, когда Раневская внешне находилась в доме. Замужество и второй роман до гибели Гриши уже были тем самым движением, которое ослабляло в Раневской чувство дома, ответственности за него. Особенности внутреннего мира героини, ее «предрасположенность» к неразумным, бездумным поступкам выражаются

в чеховском тексте именно с помощью слов с семьей 'движение'.

Через шесть лет отсутствия Раневской Аня едет в Париж, чтобы привезти мать домой: дом предполагает семью, в доме должна быть мать, и Аня, которую еще не научил «истинной» жизни Петя, чувствует это. Для того чтобы Раневская вернулась к жизни дома, ей нужно возвратиться к точке ухода, то есть к гибели Гриши, к тому моменту, когда Раневская «ушла без оглядки». И именно поэтому Аня думает о том, что Петя Трофимов, учитель Гриши, «мог бы напомнить...» (Чехов, С. XIII, с. 212). Что напомнить, она не договаривает, но мы понимаем: о смерти Гриши. Раневская, однако, прошлое вспоминать не хочет. Она представляет себе райский сад – сад ее детства, но в этот момент ее окликает Петя:

«Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое! <...> Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) <...>

Трофимов. Любовь Андреевна!» (Чехов, С. XIII, с. 210).

Здесь следует ремарка, продолжающая сюжет движений Раневской: «Она оглянулась на него» (Чехов, С. XIII, с. 210). Ю.В. Доманский указывает, что это особая ремарка, так как в ней используется глагол совершенного вида, что совсем не характерно для драматического паратекста. Это объясняется тем, что ремарка продолжает сюжет жизни Раневской. Глагольная форма *оглянулась* соответствует словам Ани «мама ушла без оглядки». Оглянуться для Раневской – значит вспомнить, что послужило причиной ухода из дома. Петя действительно напоминает Раневской о Грише, но она очень быстро уходит от трагических событий своей жизни. Аня, по своей наивности, воссоздала только внешнюю историю бегства матери, поэтому то, что Раневская *оглянулась*, спасти ситуацию не может. Раневская не может изменить свою внутреннюю организацию: не может перестает сорить деньгами и не может прекратить движение. Так, она, хоть и недовольна этим, но все же зачем-то едет в город завтракать. Хозяйка имения не может серьезно заняться своим домом. Ее тянет в Париж. Итог – окончательная утрата дома.

Таким образом, в тексте-оригинале отчетливо просматривается система единиц с семьей 'движение', которые воссоздают метафорическую картину жизни Раневской – постоянного движения, скитальчества.

Какая картина получается в румынском переводе? В переводе М. Сорбул несколько нарушается система повторов глагольной лексемы, которая в оригинале последовательно употребляется там, где речь идет об уходе из дома. В реплике Гаева о Петрушке Косом, в призыве Трофимова к Ане и в ее ответе, а также в рассказе Ане об уходе матери из дома используется один глагол – *a pleca* ('уйти'), в то время как в реплике испуганной Вари повтор заменен синонимией:

«Gaev: Și Anastasi a murit. Petrușca Chiorul a plecat de la mine și acum stă la un comisar de poliție» (p. 379);

«Ania: Casa în care trăim nu mai e de mult a noastră și eu am să plec din ea, îți dau cuvântul meu!» (p. 405);

«Trofimov: Dacă ai cheile casei, aruncă-le în fântână și pleacă. Fii liberă ca vântul!» (p. 406);

«Varia (speriată): Eu mă duc, plec! Ah, mamă! Acasă oamenii n-au ce să mănânce și dumneata îi dai o monedă de aur» (p. 404).

Не беремся судить о мотивах переводчика, которые заставили его «подправить» чеховский текст более разнообразной лексикой, включив глагол *a se duce* (букв. 'унести себя') в качестве синонима *a pleca*. Однако в результате замены стилистической фигуры (геминации «Я уйду... я уйду») синонимией слова Вари приобретают смысл, передающий скорее ее желание уйти, чтобы не видеть больше



поведение Раневской, стремительно ведущее к катастрофе. Между тем такая же фигура двукратного повтора этого же глагола, как мы уже заметили, использовалась Чеховым и в реплике Ани об уходе Раневской, что сохраняется в румынском тексте: «Ania <...> Mama n-a mai putut îndura și atunci a plecat, a plecat fără să mai privească înapoi» (р. 376). Сама стилистическая однотипность двух реплик вкупе с лексическим наполнением в оригинале помогает сделать более выразительным смысл, связанный именно с утратой дома. Румынский текст, вне всякого сомнения, теряет ту информацию, которая у Чехова передается лексическими и стилистическими средствами: идея ухода из дому и «бесповоротность» скитальчества утрачивается.

В румынском «Вишневом саде», кроме указанного несоответствия, «укорачивается» сюжет движения Раневской. Естественно, при переводе многое невозможно передать по объективным причинам. Так, абсолютно невозможно сохранить тончайший чеховский нюанс, показывающий натуру мужа Раневской, с характерным отсутствием чувства «дома – двора». В романских языках дворянин – *nobil* (рум.), *noble* (франц.) – восходит к латинскому *nobilis* ('известный', 'заметный'). Лексическая система румынского языка не позволяет также сохранить метафорические «первые шаги» движения Раневской: русскому фразеологизму *выйти*

*замуж* соответствует румынский эквивалент *a se căsători* (буквально 'объединиться с кем-либо посредством свадьбы'). Здесь нет глагола движения. Рассказ-исповедь Раневской о ее второй любви («полюбила другого, сошлась») в румынском тексте выглядит как «m-am îndrăgostit de un altul și m-amdat lui» (буквально 'влюбилась в другого и отдала себя ему'). Глагол движения также отсутствует по объективным причинам: в румынском языке обычно идея соединения людей не выражается пространственной метафорой. Но нам представляется, что целесообразней было бы использовать глагол *a se apropia* ('сблизиться'), чтобы перевести отношения героев на пространственный язык. Чеховский корневой повтор *вышла – сошлась – ушла*, по всей вероятности, можно увидеть только в оригинальном тексте, созданном «простым» языком русского писателя.

Сюжет жизни Раневской в румынском тексте разрушается также в связи с тем, что реплика Ани об уходе матери никак семантически не связана с ремаркой «Она оглянулась на него». В переводе ремарка выглядит так: «Ea se întoarce spre el» (дословно 'она поворачивается к нему'). Тем самым эта ремарка не становится продолжением сюжета жизни Раневской. Она обозначает только сценическое действие, происходящее здесь и сейчас. Заметим, что переводчик все же мог связать ремарку с репликой Ани («plecat fără să mai privească înapoi»), используя

глагол *a privi* ('оглядываться'), то есть тот же глагол, который употребил в словах Ани: *il privea*. В таком случае для читателя было бы возможным увидеть в сценическом действии Раневской намек на ее прошлую жизнь.

Таким образом, в румынском переводе обозначен как движение только уход Раневской из дому. Но в связи с тем, что соответствующий румынский глагол не входит в систему с другими глаголами, как это было в русском тексте, пространственно-метафорический, эпический сюжет жизни героини стирается. В истории Раневской невозможно увидеть развернутую пространственную метафору, рисующую ее «дорожную» жизнь. Текст на румынском языке не передает все те начавшиеся с обыкновенных «житейских» историй «движения» в жизни героини, которые привели к жизненной драме – утрате дома и вечному скитальчеству.

#### Литература и источники

Гвоздей В.Н. Секреты чеховского художественного текста. Астрахань, 1999.

Додонова Н.Э. Перевод А.П. Чехова: универсальное и национальное // Материалы II Международной научно-практической конференции «Русский язык и культура в зеркале перевода», 28-30 апреля 2010 года. Салоники, 2010.

Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М., 2014.

Клэйтон Дж.Д. «Deux Solitudes» («Два Одиночества»): Франция и Россия в «Вишневом саде» // Чеховиана «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / отв. ред. В.В. Гульченко. М.: Наука, 2005. С. 528-535.

Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. СПб., 2000.

Крылова Е.О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А.П. Чехова: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.

Мирский Д.С. Чехов // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992.

Перцов П.П. Изъяны творчества (рассказы и повести А.П. Чехова) // А.П. Чехов. Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887-1914). Антология. СПб., 2002.

Сендерович С. Фигура сокрытия. Избранные работы в 2-х томах. М., 2012.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974-1982.

Cehov, A.P. (1967). Pescăruşul, Teatru, Editura pentru Literatură. Bucureşti.

#### References

Cehov, A.P. (1967). Pescăruşul, Teatru, Editura pentru Literatură. Bucureşti.

Chekhov, A.P. (1982). Polnoye sobraniye. sochineniy i pisem: v 30 tomakh. [Complete set

of works and letters in 30 volumes]. Moscow: Nauka.

*Clayton, J.D.* (2005). «Deux Solitudes»: Frantsiya i Rossiya v «Vishnevom sade» [«Deux Solitudes»: France and Russia in the Cherry Orchard] In: V.V. Gul'chenko (Ed.), Chekhoviana «Zvuk lopnuvshey struny»: k 100-letiyu p'yesy «Vishnevyy sad». Moscow: Nauka, pp. 528-535.

*Dodonova, N.E.* (2010). Perevod A.P. Chekhova: universal'noye i natsional'noye [Chekhov translation: universal and national]. Proceedings of the conference Russkiy yazyk i kul'tura v zerkale perevoda, pp. 78-89.

*Domanskiy, Yu.V.* (2014). Chekhovskaya remarka: nekotoryye nablyudeniya [Chekhov remark: some observations]. Moscow: Teatral'nyy muzey im. A.A. Bakhrushina Publ.

*Gvozdey, V.N.* (1999). Sekrety chekhovskogo khudozhestvennogo teksta [Secrets of Chekhov literary text]. Astrakhan: Astrakhan State Pedagogical University Publ.

*Kolesov, V.V.* (2000). Drevnyaya Rus': naslediye v slove. Mir cheloveka [Ancient Rus: word heritage. The world of the human being]. St.

Petersburg: Philological Dpt. of St. Petersburg State University Publ.

*Krylova, E.O.* (2009). Metafora kak smysloporozhdayushchiy mekhanizm v khudozhestvennom mire A.P. Chekhova [Metaphor as a meaning-generating mechanism in the literary world of A.P. Chekhov]. PhD thesis. St. Petersburg State University.

*Mirskiy, D.S.* (1992). Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen do 1925 goda [The history of Russian literature from ancient times to 1925] (R. Zernovoy Trans.). London: Overseas Publications Interchange Ltd, pp. 551-570.

*Pertsov, P.P.* (2002). Iz'yany tvorchestva (rasskazy i povesti A.P. Chekhova) [The flaws of creative work (stories by A.P. Chekhov)]. In: P.P. Pertsov (Ed.), A.P. Chekhov. Pro et contra. Tvorchestvo A.P. Chekhova v russkoy mysli kontsa XIX – nachala XX veka (1887-1914). Antologiya. St. Petersburg: Russkiy Khristianskiy gumanitarny institut Publ., pp. 180-215.

*Senderovich, S.* (2012). Figura sokrytiya. Izbrannyye raboty v 2-kh tomakh. [The figure of concealment. Selected works in 2 volumes]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

**VERBS OF MOTION IN *THE CHERRY ORCHARD* BY A.P. CHEKHOV:  
THE ORIGINAL AND THE ROMANIAN TRANSLATION**

Natalya M. Shcharenskaya - PhD, Associate Professor at Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; email: n-scharenskaja@yandex.ru

Christina Elena Vasiliou – 2nd year Master’s student at the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Rostov-on-Don, Russia.

**Abstract.** The article contends that there is aesthetic meaning of linguistic units with a seme “motion” in *The Cherry Orchard* by A. Chekhov and attracts attention to their absence in the Romanian translation. The above mentioned units in the original text express the idea of losing home and going on to a wandering way of life on the road. The translation results in destroying the system of semantic correlations, and the loss of wide scale metaphorical depiction of the main character Ranevskaya.

**Key words:** Chekhov, *The Cherry Orchard*, metaphor, verbs of motion, translation, Romanian language

