

Букач Ольга Владиславовна

ОРИГИНАЛЬНЫЕ И ПЕРЕВОДНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ПРОДУКТЫ ДВУХ РАЗНЫХ СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ Э. ОЛБИ "THE ZOO STORY" / "ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В ЗООПАРКЕ" И ЕЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК)

В рамках данной статьи оригинальные и переводные тексты пьес рассматриваются как продукты различных знаковых систем. В качестве примера анализируется фрагмент одной из пьес Э. Олби. Поскольку исследуемый перевод был создан в условиях отсутствия развитых традиций театра абсурда в принимающей (советской) культуре, а значит являлся продуктом иной знаковой системы, нежели текст оригинала, высказывается гипотеза о том, что полное и успешное декодирование произведения было значительно затруднено.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/9-2/10.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 45-50. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 81'38

Филологические науки

В рамках данной статьи оригинальные и переводные тексты пьес рассматриваются как продукты различных знаковых систем. В качестве примера анализируется фрагмент одной из пьес Э. Олби. Поскольку исследуемый перевод был создан в условиях отсутствия развитых традиций театра абсурда в принимающей (советской) культуре, а значит являлся продуктом иной знаковой системы, нежели текст оригинала, высказывается гипотеза о том, что полное и успешное декодирование произведения было значительно затруднено.

Ключевые слова и фразы: текст пьесы; оригинал и перевод; интерпретация; драма; театр абсурда; семиотические системы.

Букач Ольга Владиславовна*Дальневосточный федеральный университет**completelycrazy.bukach@gmail.com*

**ОРИГИНАЛЬНЫЕ И ПЕРЕВОДНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ПРОДУКТЫ ДВУХ РАЗНЫХ
СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ Э. ОЛБИ «THE ZOO STORY» /
«ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В ЗООПАРКЕ» И ЕЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК)[©]**

Современная семиотика предлагает рассматривать любое явление культуры, будь то предмет живописи или скульптуры, музыкальное или литературное произведение, кинофильм или спектакль, оперная или балетная постановка, как текст. Широкое понимание природы текста подразумевает, что текстом можно считать любой связный знаковый комплекс, с помощью которого автор – писатель-драматург, композитор, скульптор или художник – выражает свое уникальное восприятие мира [2; 3; 17]. При создании таких знаковых комплексов имеет место процесс сознательного авторского выбора художественно-выразительных средств, с помощью которых создается целостный текст в его широком понимании. Система данных средств, реализованная через избранную автором форму художественного произведения, трактуется как индивидуальный авторский стиль, или идиостиль [6; 8; 10; 27; 28].

Перевод любого художественного произведения с одного языка на другой может рассматриваться как его интерпретация, и наоборот: интерпретация художественного произведения может трактоваться как его перевод с языка искусства на язык восприятия конкретного человека [1; 2; 17; 20; 24]. Элементы, составляющие текст, низведены до уровня знака и несут определенный смысл лишь в сочетании с другими элементами текста в тех комбинациях, которые были изначально составлены автором. В процессе интерпретации текста реципиент обнаруживает характер и способы создания таких комбинаций, а также внутритекстовых связей, что ведет к пониманию авторского восприятия действительности, отраженного в тексте художественного произведения [4; 7; 15; 18; 21].

Системы кодов, которые использовались автором в процессе создания текста и реципиентом в процессе его интерпретации, никогда не совпадут полностью, однако для осуществления максимально точного декодирования авторского текста реципиенту необходимо найти и понять код прочтения, который, согласно мнению исследователей, заложен автором в тексте самого произведения [1; 5; 9; 18; 29].

Ю. Лотман считает: если принять во внимание «влияние культурной традиции (семиотической памяти культуры) и неизбежную индивидуальность, с которой эта традиция раскрывается тому или иному члену коллектива, <...> станет очевидно, что совпадение кодов передающего и принимающего в реальности возможно лишь в некой весьма относительной степени. Из этого неизбежно вытекает относительность идентичности исходного и полученного текстов» [18, с. 157]. К факторам, обуславливающим степень совпадения кодов автора и реципиента, также относятся временные различия между литературами и реализация различных литературных эпох в текстах художественных произведений; реципиент, воспринимающий текст, «всегда принадлежит к определенной исторической эпохе, которая и обуславливает границы понимания смыслов текста» [26, с. 31].

Под влиянием различных социальных и идеологических факторов развитие драматургии на Западе и в СССР шло различными путями; в результате нормы и традиции принимающей литературы значительно отличались от норм и традиций литературы-источника. Традиции, которые складывались в советской драматургии на протяжении большей части XX века, значительно отличались от традиций западноевропейской драмы; на наш взгляд, это значительно усложнило процесс декодирования, рецепции и интерпретации произведений зарубежных драматургов¹.

[©] Букач О. В., 2015

¹ Театральное искусство в СССР испытывало исключительное серьезное влияние нового политического строя и новой идеологии. «Театр развивался в том направлении, которое... получило поддержку в основных документах партии. Это направление – к реальному человеку социалистического общества, к его повседневным делам и заботам, героическому труду по перестройке мира и самого себя» [13, с.4]. Фундаментальные принципы советского театрального искусства формировали, в первую очередь, классовые ценности; ставка была сделана на «изначально жизнестойкое, активное отношение художника к миру, исключающее всякую половинчатость, рефлексивность, “комплексы” как нечто, несоответствующее духу

О субъективности восприятия, обусловленной принадлежностью реципиента к другой культуре, говорят также другие исследователи. Так, например, Л. Баткин пишет: «Мы не в силах, познавая чужую культуру, отрешиться от своей собственной, от своего исследовательского аппарата, набора современных понятий <...>. Между тем наша цель – не вносить в описание никакой своей субъективности <...>» [2, с. 44]. Ю. Лотман считает: «При изучении чуждых нашему непосредственному художественному чувству произведений искусства и культур мы почти всегда в качестве метаязыка описания используем *свои*, порожденные определенной эпохой и определенной культурной традицией, идеи и представления» [16, с. 766]. Таким образом, кажется естественным и логичным предположить, что, создавая переводы пьес англоязычных абсурдистов, советские переводчики руководствовались теми культурными традициями, идеями и представлениями – иначе говоря, той традицией, которую Л. Баткин понимает как «привычный семиотический фон» [2, с. 19], а Ю. Лотман – как «семиотическую память культуры» [18, с. 157], – которые существовали в советском обществе и развивались в условиях господства социалистического реализма.

Как указывает Ю. Лотман, «разница в толковании произведений искусства – явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству. По крайней мере, видимо, именно с этим свойством связана отмеченная выше способность искусства коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен» [17, с. 36]. Осмелимся предположить, что советские переводчики и театральные деятели видели в пьесах театра абсурда только ту информацию, к восприятию которой они были подготовлены; мы считаем возможным выдвинуть гипотезу о том, что, воспитанные в традициях социалистического реализма и вооруженные только его инструментарием, они считывали и воспринимали ту информацию, к восприятию которой были подготовлены, – фабулу, сюжет, событийную канву данных пьес. Это кажется тем более логичным, если рассматривать театр соцреализма¹ и театр абсурда² как семиотическую³ систему А и семиотическую систему В. Для удобства изложения представим основополагающие принципы и ключевые характеристики обеих систем в таблице (Таблица 1):

Семиотическая система А	Семиотическая система В
<ol style="list-style-type: none"> 1. формировалась под сильным влиянием советской идеологии 2. театр – проводник идей революции 3. активное участие театра в формировании идейно-морального облика советского гражданина 4. сюжеты драматических произведений воспевают победу революции, трудового народа, господство коллективного над личным 5. «производственные» и исторические сюжеты драматических произведений 6. в центре внимания – сюжет, событийная сторона 7. драматизация прозы приводит к тому, что язык драмы приобретает характеристики языка прозы; как следствие, драматурги используют правильный, литературный язык, для которого характерны отсутствие повторов, стилевое единообразие лексики и синтаксиса 	<ol style="list-style-type: none"> 1. формировалась после Второй мировой войны; разрушенная уверенность в завтрашнем дне, отсутствие фундаментальных представлений о жизни 2. антитезис классицистической драматургии 3. абсурдность человеческого существования – причина метафизических страданий 4. отрицание реалистического, повествовательного сюжета 5. драматические произведения не отражают реальность, а демонстрируют выражение некоего опыта 6. в центре внимания – внутренний мир человека, его переживания и попытки обрести себя в этом абсурдном, лишенном смысла внешнем мире 7. особую значимость приобретает произносимый героями текст, а не сюжетная основа 8. язык драмы абсурда иллюстрирует недостаток общения и/или нежелание общаться; используется минималистичный диалог, паузы, моменты полной тишины, бессмысленные, повторяющиеся слова и фразы

Представляется логичным говорить о том, что нетождественность двух семиотических систем повлекла за собой использование нетождественных кодов, которыми пользовались авторы пьес (драматурги-абсурдисты) и их реципиенты первого уровня (советские переводчики); именно этим обусловлена нетождественность созданных в этих системах оригинальных и переводных текстов анализируемых в работе пьес.

Ю. Лотман утверждает, что «художественное произведение, являющееся определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка, равно как и вне всех других языков общественных коммуникаций. Для читателя, стремящегося дешифровать его при помощи производных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится» [Там же, с. 37]. Неудивительно,

и стило эпохи [12]. Традиции социалистического реализма, провозглашенного единственной формой художественного выражения, предполагали использование максимально реалистичных сюжетов; традиции драматизации диалогов романов, которые перерабатывались – зачастую самими авторами – для постановки на театральной сцене, приводили к формированию особого драматического языка, значительно отличающегося от языка театра абсурда, для которого характерно использование значительного числа повторов, коротких, односложных предложений, контрастных по длине, сложности и грамматическому составу конструкций, передающих «кризисное состояние современного человека, потерявшего метафизическую опору, чувство абсолюта, отношение к вечности, смысл всего» [23, с. 196-197].

¹ Под словосочетанием «театр соцреализма» здесь будем понимать совокупность драматических произведений, написанных советскими драматургами в данном жанре, и постановочных приемов, соответствующих данному жанру.

² Под словосочетанием «театр абсурда» здесь будем понимать совокупность произведений драматургов-абсурдистов и постановочных приемов.

³ Рассматривая театр как семиотическую систему, мы основываемся на трудах таких исследователей как П. Пави, Ю. Лотман, J. Alter, E. Aston и G. Savona, M. Kobernick, F. de Toro and C. Hubbard [18; 19; 31; 32; 35; 38].

что в том случае, когда декодирование произведений театра абсурда производилось с помощью «субъективно подобранных кодов» (тех кодов, которые были доступны интерпретаторам в тот период времени), значение этих произведений резко искажалось. В результате такой интерпретации основные характеристики языка абсурдистов отражались с помощью иных, нетождественных художественно-выразительных средств. Поскольку «текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общезыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака» [Там же, с. 32-33], получается, что нетождественность отдельных элементов знака ведет к нетождественности целостного знака/текста. Таким образом, нетождественность текстовых элементов на одном или нескольких уровнях (лексическом, фонетико-графическом, синтаксическом) ведет к нетождественности целых текстов; переводной текст уже не является текстом театра абсурда, т.к. составляющие его элементы утратили характеристики составляющих театра абсурда.

В процессе восприятия текста возможны следующие сценарии: «а) Воспринимающий навязывает тексту свой художественный язык. При этом текст подвергается перекодировке (иногда даже разрушению структуры передающего). <...> б) Воспринимающий пытается воспринять текст по уже знакомым ему канонам, но методом проб и ошибок убеждается в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода. При этом происходит ряд интересных процессов. Воспринимающий вступает в борьбу с языком передающего и может быть в этой борьбе побежден: писатель навязывает свой язык читателю, который усваивает его себе, делает его своим средством моделирования жизни. Однако, практически, видимо, чаще в процессе усвоения язык писателя деформируется, подвергается креолизации с языками, уже имеющимися в арсенале сознания читателя» [Там же, с. 37]. Интерпретация пьес абсурдистов в процессе создания переводных текстов их пьес в 70-е, 80-е и 90-е годы XX века происходила с использованием другого художественного языка, а именно – языка соцреализма. Воспринимающий – в данном случае переводчик – невольно навязывал «тексту свой художественный язык», делая его похожим на драматическое произведение жанра соцреализма, поскольку именно художественно-выразительные средства этого жанра были ему хорошо знакомы и доступны. Происходила «креолизация с языком, уже имеющимся в арсенале сознания читателя»: язык театра абсурда креолизовался, смешивался с языком советской драмы. В этой связи кажется вполне естественным тот факт, что художественно-выразительные средства различных уровней (фонографического, лексического и синтаксического), использованные в оригинальных текстах пьес, не были полностью отражены в текстах переводов.

Эдвард Олби – яркий представитель американского театра абсурда; считается, что он стоял у истоков т.н. внебродвейских театров («off-Broadway theatres») – малобюджетных и не таких популярных (по сравнению с Бродвеем) театров, которые стали развиваться в начале 1960-х годов и привлекали т.н. «intellectually curious audiences» – «интеллектуально любопытствующих зрителей». Олби называли лидером нового театрального движения, которое шло вразрез с традиционными убеждениями о том, что есть драма. Последователь абсурдистских традиций Бекетта, Ионеско и раннего Пинтера, он относится к искусству драмы столь же серьезно, как Миллер, Уильямс и О'Нил. Драматург декларирует принцип «Необычное. Невероятное. Неожиданное – вот природа театра» и создает пьесы, которые будоражат интеллектуальное любопытство, поражая неожиданными сочетаниями, «стилистическим полифонизмом», неожиданными переходами от одного ритма, стиля и настроения к другому [14; 22; 30; 33].

Драматические диалоги в пьесах Олби характеризуются как минималистские, являются «саркастически оригинальными» [30, р. 148] и строятся с осторожностью и изяществом; так же, как и Гарольд Пинтер, он рассматривает вербальный язык как нестабильное, ненадежное и не всегда адекватное средство коммуникации. Статика его пьес, застывшие мизансцены отражают идею о том, что истинная драма – в мыслях его героев, где происходят переосмысление полученного опыта и отрицание смерти. Скучные декорации подчеркивают деконструктивный лейтмотив, основную идею пьесы, в которой герои, сюжет и язык постепенно отделяются друг от друга. Обладатель поэтического чутья в области формы, цвета и ритма слов, Олби создает свои произведения в экономайной и точной манере, виртуозно используя эстетику контрапункта и сочетая ее с такими абсурдистскими приемами как аллолизм, парадокс, повтор ключевых слов и реплик, игра слов и их значений [11; 14; 22; 33; 37].

Олби пошатнул самые основы американского идеализма своей первой пьесой «Что случилось в зоопарке» (1958), в которой нашли отражение такие проблемы американского общества середины XX века как одиночество, неспособность войти в контакт с другими людьми и невозможность осознать свою принадлежность в обществе.

На начальном этапе анализа текста использовались антропоцентрический и культурологический подходы. Первый позволяет рассматривать речь героев пьесы как их важнейшую характеристику, которая служит проявлением их неуверенности в окружающем мире и выражением внутренних конфликтов; использование второго позволяет увидеть, как особенности драматического языка, характерные для произведений всех драматургов-абсурдистов, проявляются в данной пьесе, где, как считают, J. R. Bryer и M. C. Hartig, воплощены многие черты, которые позже назовут характерными особенностями стиля Олби: главенствующую роль играет общение или попытка общения, любовь и ненависть причудливо переплетаются между собой, диалоги состоят из резких фраз [34]. Реплики героев богаты постоянными резкими переходами от коротких, немногословных, словно рубленых фраз и реплик к длинным предложениям, построенным с использованием сложных, нетипичных для разговорной речи грамматических конструкций. Именно этот синтез разговорного и книжного стилей создает неповторимый ровный, синкопированный ритм пьесы, который держит читателя и зрителя в постоянном напряжении, заставляет внимательно следить за развитием действия, вслушиваться в каждую реплику героев. Это тем более важно, поскольку как такового сценического действия в одноактной пьесе для двух актеров, которые все время находятся на сцене в одной и той же – весьма скудной –

декорации, практически нет. Все действие – в тексте; постоянные скачки от одного ритма к другому создают напряжение, которое не отпускает зрителя на протяжении всего спектакля и заставляет внимательно вслушиваться в диалоги и монологи героев, а также обуславливает необычайную поэтику, красоту и сложность интонационного и ритмического рисунков.

На втором этапе анализа текста с помощью филологического подхода был выявлен код прочтения пьесы, который реализуется на лексическом и синтаксическом уровнях: это разнообразные грамматические и синтаксические конструкции (использование простых и сложных временных форм глагола, а также контрастных – то коротких, то длинных, то простых, то сложных – предложений) и смешанная лексика (слова, принадлежащие книжному и разговорному стилям речи). Разнообразные языковые средства также создают темп происходящего на сцене действия – текст оригинала физически невозможно произносить слишком быстро. Таким образом, получается, что темп развития действия изначально уже заложен автором в самом тексте; он ограничен лексическими и грамматическими конструкциями, отобранными автором для речи героев. Следовательно, при переводе пьесы основной переводческой задачей является сохранить авторское разнообразие конструкций и лексических средств.

На третьем этапе анализа был использован метод сопоставительного анализа, с помощью которого проводился сравнительный стилистический анализ выразительных средств, использованных в текстах оригинала и перевода. В процессе работы было отобрано 40 примеров использования разнообразных по длине и сложности грамматических и синтаксических конструкций в тексте оригинала, которые отображены в тексте перевода с различной степенью точности. В рамках данной статьи мы приводим несколько наиболее показательных примеров (Таблицы 2, 3):

Таблица 2

Текст оригинала	Текст перевода
Jerry: What were you trying to do? Make sense out of things? Bring order? The old pigeon-hole bit? Well , that's easy; I'll tell you. I live in a four-storey brown-stone rooming house on the upper West Side between Columbus avenue and Central Park West. I live on the top floor; rear; west . It's a laughably small room , and one of my walls is made of beaverboard; this beaverboard separates my room from another laughably small room , so I assume that the two rooms were once one room, a small room , but not necessarily laughable [36, с. 23].	Джерри: Вы что хотите? Сделать все на свете удобопонятным? Навести порядок? Разложить все по полочкам? Ну что ж , могу вам рассказать. Я живу в старом четырехэтажном доме, где сдаются комнаты. Я живу на последнем этаже, мое окно выходит во двор, на западную сторону . Это смехотворная каморка , вместо одной стены там дощатая перегородка, эта перегородка отделяет мою каморку от другой смехотворно маленькой каморки ; наверное, когда-то вместо этих двух была одна комнатенка, маленькая , но не настолько смехотворно [25, с. 5].

Это – первая обширная реплика Джерри в пьесе (Таблица 2); он будет говорить гораздо больше Питера и, возможно, гораздо больше, чем нужно – о самых разных вещах, о родителях, месте, где теперь живет, хозяйской собаке и своих мыслях об отношении человека к другим и к самому себе. Значительный процент предложений в его репликах составляют весьма длинные конструкции, обладающие сложной синтаксической структурой; подобная организация речи создает для читателя и зрителя эффект потока сознания. Возможно, драматург использует подобные сложные структуры в разговоре о довольно простых вещах для того, чтобы подчеркнуть абсурдность всей ситуации для Питера, который, кажется, не понимает и половины того, о чем говорит его случайный знакомый.

На фоне подобных распространенных, грамматически и синтаксически сложных конструкций простые и короткие предложения выглядят еще более обрывистыми; это не только создает рваный, «синкопированный» ритм речи Джерри, но и держит публику в постоянном напряжении, заставляя по-настоящему вслушиваться в текст, который, как и в других пьесах Олби, является гораздо более наполненным и насыщенным, чем сценическое действие.

В данном примере неровный речевой ритм создается за счет использования контрастных по длине и синтаксическому составу предложений, а также повторов. «**I live in a four-storey brown-stone rooming house on the upper West Side between Columbus avenue and Central Park West**». «**I live on the top floor; rear; west**» – за длинным предложением, распространенным цепочкой однородных определений и «утяжеленным» многочисленными названиями улиц, следует более короткое, в котором присутствуют обстоятельство места и два определения, выраженных существительным и прилагательным, прилагательным и наречием без глагольной формы. Это предложение является неполным; можно предположить, что его полный вариант выглядел бы таким образом: «I live on the top floor; my room is overlooking the rear of the house and the window is facing west». Однако у Олби – именно так, и на сцене второе неполное предложение будет звучать более отрывисто, создавая неровный ритмический рисунок произносимого текста.

В тексте перевода эта пара выглядит так: «**Я живу в старом четырехэтажном доме, где сдаются комнаты. Я живу на последнем этаже, мое окно выходит во двор, на западную сторону**». Первое предложение короче оригинального за счет того, что в нем отсутствуют названия улиц; возможно, это объясняется тем, что в 1976 году эти названия вряд ли бы что-нибудь сказали среднестатистическому читателю и зрителю, поэтому переводчик посчитал возможным их опустить. Однако второе предложение является полным; в переводе утрачена фрагментарность и обрывистость оригинала, что вместе с нарушением соотношения длин первого и второго предложений приводит к искажению ритмического рисунка текста.

Повторы, которые являются характерными для писательской манеры Олби приемами, также играют важную роль в создании ритмического рисунка. В тексте оригинала два повторяющихся элемента: «**laughably small**» (повторяется 3 раза) и «**groom**» (повторяется 6 раз). На наш взгляд, такое значительное количество повторов в сравнительно небольшом фрагменте текста создает эффект спонтанной, неподготовленной, сбивчивой речи, как будто Джерри, которому долгое время не с кем было поговорить, так рад, что нашел собеседника, что говорит и говорит без остановки, не оставляя себе времени на то, чтобы сформулировать мысль более гладко.

В тексте перевода первый элемент повторяется дважды, в то время как второй – всего лишь три раза, т.е. в два раза меньше по сравнению с текстом оригинала. Слово «groom» передается с помощью синонимов – «каморка», «комнатенка» – или вовсе опускается. В результате речь Джерри в тексте перевода становится более спокойной и менее эмоциональной.

Перевод данной пьесы был осуществлен в то время, когда период т.н. «оттепели» в Советском Союзе закончился и эпоха застоя была в разгаре. Возьмем на себя смелость предположить, что искажение авторского индивидуального стиля в тексте перевода было обусловлено отсутствием абсурдистских традиций в советской драматургии и господством совершенно иной театральной эстетики на сцене советского театра. Наличие определенных эстетических канонов, сформировавшихся под влиянием традиций драматизации романов и повестей, которые царили в советском театре на протяжении большей части XX века, объясняет стремление переводчика сгладить алогизмы, которые в изобилии присутствуют в тексте Олби, и сделать оригинальный текст более «ровным» с точки зрения использованных синтаксических и грамматических конструкций. На наш взгляд, это обусловлено тем, что на момент создания перевода особенности идиостиля драматурга не совпадали с установившимися к тому времени стилистическими особенностями общественного сознания и литературной нормой, вследствие чего в процессе перевода была произведена попытка максимально приблизить текст оригинала к эстетическим установкам того литературного периода, во время которого производился перевод пьесы.

Список литературы

1. **Арнольд И. В.** Стилистика декодирования: курс лекций. Л.: Ленинградский государственный педагогический институт, 1974. 78 с.
2. **Баткин Л.** Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. М.: ТОО «Курсив-А», 1994. 288 с.
3. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
4. **Белоусов К. И.** Синергетика текста. От структуры к форме. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 248 с.
5. **Бентли Э.** Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 367 с.
6. **Виноградов В. В.** О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 656 с.
7. **Воробитова А. А.** Теория текста: антропоцентрическое направление. М.: Высшая школа, 2005. 368 с.
8. **Гончарова Е. А.** Категории автор-персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста: на материале немецкоязычной прозы: автореф. дисс. ... д. филол. н. Л., 1989. 32 с.
9. **Долинин К. А.** Интерпретация текста. Французский язык. М.: Комкнига, 2010. 304 с.
10. **Ефимов А. И.** О языке художественных произведений. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин. прос. РСФСР, 1954. 288 с.
11. **Злобин Г. П.** Современная драматургия США. М.: Высшая школа, 1968. 148 с.
12. **История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века:** учебник. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. 736 с.
13. **История русского советского драматического театра:** учеб. пособие для студентов театр. вузов и ин-тов культуры: в 2-х кн. 1945-1980-е годы / К. Л. Рудницкий, А. М. Смелянский, М. Н. Строева и др.; под общей ред. Ю. А. Дмитриева. М.: Просвещение, 1987. Кн. 2. 272 с.
14. **Котлярова В. В.** Полистилистика экспериментальной драмы США XX века в культурологической парадигме современной эпохи // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы: актуальные проблемы методологии исследования» (12 апр. 2007 г.) / под ред. Н. С. Бочкаревой. Пермь, 2007. С. 67-74.
15. **Кухаренко В. А.** Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
16. **Лотман Ю. М.** О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. 848 с.
17. **Лотман Ю. М.** Об искусстве: структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления 1962-1993 гг. СПб., 1998. 704 с.
18. **Лотман Ю. М.** Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 704 с.
19. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
20. **Псурцев Д. В.** К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2002. Вып. 463. С. 16-26.
21. **Рикер П.** Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический проект, 2008. 697 с.
22. **Ступников И. В.** Английский театр. Конец XVII – начало XVIII века. Л.: Искусство, 1986. 350 с.
23. **Театр абсурда:** сборник статей и публикаций / ред. Т. Б. Проскурникова, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. 211 с.
24. **Томахин Г. Д.** Перевод как межкультурная коммуникация // Перевод и коммуникация. М.: ИЯз РАН, 1996. С. 129-137.
25. **Тренева Н.** Что случилось в зоопарке [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/o/olby> (дата обращения: 07.07.2015).
26. **Фазыльязнова Г. И.** Специфика культурологической интерпретации художественного текста // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2 (27). С. 30-31.
27. **Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
28. **Чичерин А. В.** Ритм образа. М., 1980. 396 с.

29. **Шакиров С. М.** Текст и его интерпретация [Электронный ресурс]. URL: http://un.csu.ru/gazeta/74/1227_1.html (дата обращения: 07.07.2015).
30. **Abbotson S. C. W.** Masterpieces of 20th-Century American Drama. Greenwood: Publishing Group, 2005. 227 p.
31. **Alter J.** A Sociosemiotic Theory of Theatre. University of Pennsylvania Press, 1990. 281 p.
32. **Aston E., Savona G.** Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance. Routledge, 2013. 224 p.
33. **Biggsby C. W. E.** A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Cambridge University Press, 1984. Vol. 2. Williams, Miller, Albee. 364 p.
34. **Bryer J. R., Hartig M. C.** The Facts on File Companion to American Drama. Infobase Publishing, 2010. 642 p.
35. **Kobernick M.** Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill. John Benjamins Publishing, 1989. 162 p.
36. **Plays of the Modern Theatre.** Великобритания, Ирландия, США / коммент. И. Ступникова. Л.: Просвещение, 1970. 204 с.
37. **Saddik A. J.** Contemporary American Drama. Edinburgh University Press, 2007. 227 p.
38. **Toro F., Hubbard C.** Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre. University of Toronto Press, 1995. 201 p.

ORIGINAL AND TRANSLATED TEXTS AS THE PRODUCTS OF THE TWO DIFFERENT SEMIOTIC SYSTEMS (BY THE MATERIAL OF THE PLAY BY E. ALBEE "THE ZOO STORY" AND ITS TRANSLATION INTO RUSSIAN)

Bukach Ol'ga Vladislavovna
Far Eastern Federal University
completelycrazy.bukach@gmail.com

Within the framework of the article the original and translated texts of the plays are examined as the products of the different sign systems. As an example the author analyzes the fragment of one of the plays by E. Albee. Since the analyzed translation was created under the absence of the developed traditions of the theatre of absurdity in the receiving (Soviet) culture and, consequently, was a product of a different sign system than the original text, the researcher proposes a hypothesis that the complete and successful decoding of a literary work was greatly complicated.

Key words and phrases: text of a play; the original and the translation; interpretation; drama; theatre of absurdity; semiotic systems.

УДК 811.111

Филологические науки

Изложены результаты исследования концепта CLASS на материале романа британской писательницы Сью Таунсенд «Мы с королевой». Выявлены культурно значимые характеристики концепта, иллюстрирующие особенности ценностных ориентаций лингвокультурного сообщества: класс – социальная иерархия; высшие классы – паразиты и причина господства классовой системы, страха, стагнации; речь, манера одеваться – индикаторы социального класса; высшие классы – снобизм, самообладание и безэмоциональность.

Ключевые слова и фразы: концепт CLASS; социальная иерархия; лингвокультурная специфика; ноэматические характеристики; художественная литература.

Бутенко Елена Юрьевна, к. филол. н., доцент
Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации
alionab@yandex.ru

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА CLASS НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА СЮ ТАУНСЕНД «МЫ С КОРОЛЕВОЙ»[©]

Отличительной чертой менталитета англичан является обостренное чувство классовой принадлежности, что признается большинством исследователей, насколько мы можем судить. Наша работа посвящена исследованию концепта CLASS, его лингвокультурной специфики в английской художественной литературе, в данном случае на примере романа Сью Таунсенд «Мы с королевой».

Проблема осмысления национальной ментальности через языковой материал и способы актуализации культурных концептов является одной из интереснейших на сегодняшний день.

Область художественной литературы представляется нам релевантной для лингвокультурологического анализа концептов, так как в содержательную структуру концепта входят ассоциативно-образные представления о данном феномене известных писателей – элитарных носителей лингвокультуры.

Сью Таунсенд (англ. *Susan Lillian «Sue» Townsend*) – британская писательница, которую в 1991 году объявили классиком английской литературы. В романе «Мы с королевой» («The Queen and I»), вышедшем в Англии в 1992 году (в России – в 2002 г.), она остроумно, иронично и сочувственно описывает вымышленные злоключения королевской семьи, когда после победы Народной республиканской партии Джек Баркер как новый премьер-министр превращает Великобританию в республику и демонтирует монархию. Дом Виндзоров