

УДК 81'255.2:82-2

DOI: 10.18384/2310-712X-2015-5-14-23

Логинова Е.Г.*Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина***ПЕРЕВОД ДРАМЫ С ПОЗИЦИЙ КОДОВЫХ ПЕРЕХОДОВ**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности перевода драмы как коммуникативного единства, представляющего собой ряд соположенных коммуникативных ситуаций. На примере двух переводов пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад» автор статьи показывает функционирование интрасемиотических кодовых переходов, опирающихся на всю номенклатуру типов перевода при интерпретации замысла автора. Используя интрасемиотический кодовый переход как механизм упорядочивающего уподобления, переводчик может определить степень адекватности перевода, которая в данной статье трактуется как степень детализации развития разных знаковых систем в процессе упорядочения соположенных коммуникативных ситуаций в драме.

Ключевые слова: драма, перевод, интрасемиотические кодовые переходы, интерсемиотические кодовые переходы, упорядочение, уподобление, Чехов.

E. Loginova*Ryazan State University named after S. Esenin***CODE METAMORPHOSES IN THE TRANSLATION OF DRAMA**

Abstract. The paper discusses interlingual translation of drama viewed as a unity of related communicative situations. Being a multilevel dialogue drama is in need of means to ensure orderliness and analogy. Intrasemiotic and intersemiotic code metamorphoses may be regarded as instruments to achieve conceptual equivalence and adequacy. Analyzing the peculiarities of code metamorphoses in a dramatic text (exemplified by the translations of “The Cherry Orchard” by A. Chekhov) the paper shows how this approach makes it easier for the translator to justify the choice of a word or structure in the translation and helps to meet translation challenges.

Key words: drama, interlingual translation, intrasemiotic code metamorphoses, intersemiotic code metamorphoses, orderliness, analogy, Chekhov.

Драма как вид литературного творчества предназначена самой своей природой для устной коммуникации. Это диалог, но это не только диалог между персонажами. Драматическое произведение можно представить как ряд соположенных коммуникативных ситуаций, в которых происходит общение между автором пьесы, пьесой как литературным

произведением, читателем / зрителем при участии ряда посредников, которыми являются режиссёр, актёры, служащие театра.

Между всеми составляющими, способствующими реализации драмы, существуют интрасемиотические и интерсемиотические кодовые переходы, обусловленные спецификой драмы, традициями театра как синтетическо-

го вида искусства, а также реализацией коммуникативных стратегий и тактик каждой из составляющих драмы (в самом широком смысле этого термина).

Под **кодowymi переходами** мы понимаем иное знаковое и / или семиотическое обозначение одного и того же содержания. Это своего рода кодовые метаморфозы, которые осуществляются при непосредственном участии автора, режиссёра, читателя / зрителя в процессе упорядочения эксплицитной и имплицитной информации и её интерпретации.

Многослойный характер коммуникативной ситуации в драме определяет разные типы кодовых переходов. Это могут быть переходы в пределах единого семиотического кода. Однако речь идёт не только о парафразе или развитии семы в реплике. Это и перевод на другой язык как использование разных знаковых систем в рамках общего семиотического пространства – интрасемиотический перевод. Переход пьесы в спектакль – это интерсемиотический перевод, т.е. кодовый переход, который ведёт к иной семиотической означенности того же содержания.

Иногда необходимость в кодовых переходах связана с тем, что пьеса предполагает не только сценическое воплощение, но и чтение. В этом случае помимо сценических ремарок для режиссёра, в которых автор даёт указания по организации сценического пространства, комментарии касательно места и времени происходящего на сцене, особенностей речевого исполнения реплик героями, определённые ремарки предназначаются автором для читателя. Это ремарки, содержащие информацию, неизвестную зрителю (см., например, пьесы Б. Шоу,

А.П. Чехова, Т. Уильямса и др.). Режиссёр, имея дело с подобными ремарками, может «перевести» их для актёра, а актёр имеющимися у него средствами выразительности доводит эту информацию до зрителя.

Предпринимаемая в данной работе попытка описать драму с позиций кодовых переходов как результата взаимодействия разных знаков и знаковых / семиотических систем, предполагает использование лингвокогнитивного подхода, в рамках которого драма представляет собой коммуникацию как опыт. Это процесс, результат и интерпретация познания, репрезентируемые через реплики персонажей. Е.С. Кубрякова, рассматривая лингвокультурологические аспекты анализа драматургических произведений, характеризует драму как опыт, отмечая, что «каждая пьеса оказывается совокупностью знаний и мнений, суждений и оценок, относящихся к изображаемому на сцене событию, а значит, и к взаимодействию между людьми и отношениям между ними, и к осмыслению определённых сторон человеческого бытия – во всяком случае в том виде, в каком оно представляется действующим лицам самой пьесы и как оно ими “сконструировано”» [7, с. 133].

В своём исследовании мы попытались, с одной стороны, уточнить особенности драмы как процесса общения, происходящего на глазах у зрителей (здесь и сейчас). С другой – рассмотреть особенности реализации знаковых / семиотических систем в драме, которые определяют возможность разной интерпретации и разного означивания одного и того же экстралингвистического содержания, что

объясняет возможность разных переводов и разных театральных постановок по одной пьесе.

Драма более всех других родов литературы дидактична, поскольку предполагает воздействие сиюминутное. Это воздействие пьесы и театральной постановки на зрителя. И воздействие зрителя, как непосредственного участника, на сценическое действие.

В драме гораздо ярче, чем в любом другом роде литературы, происходит упорядочение информации, поскольку информация распределяется между персонажами, количество которых ограничено в соответствии с обычным амплуа каждого. Кроме того, всё происходящее в драме делится на эпизоды, называемые актами, сценами, действиями и др. Это так называемый «принцип кульминационных эпизодов» – итогов, выводов, результатов «скрытого под текстом движения мотивов» [9, с. 232].

Вместе с тем, драма, как это ни парадоксально, – наименее стабильный род литературы, так как даёт лишь отправные точки для восприятия и интерпретации содержания. Режиссёр может по своему усмотрению убрать из пьесы какие-то эпизоды, объединить реплики и т.д. Это трактовка, которая тут же воплощается на сцене и показывает отношение режиссёра к замыслу автора.

Ситуативная обусловленность – ещё одна особенность драмы. Воссоздаваемая актёрами коммуникативная ситуация подчёркивает условность прошедшего и будущего, которые на сцене выглядят как настоящее. Всё происходит перед зрителем и при его участии в режиме текущей коммуникации.

Восприятие времени и пространства также относительно. С одной стороны, это ограниченное сценой пространство и ограниченное время спектакля. С другой стороны, это неограниченное пространство / время, определяющее общечеловеческий характер коммуникативной ситуации, разыгрываемой перед зрителями.

В рамках одной статьи невозможно охватить все характеристики драмы, определяющие особенности интрасемиотических и интерсемиотических кодовых переходов и обеспечивающих, тем самым, единство драмы как коммуникативного целого. В данной статье мы намереваемся интерпретировать кодовые переходы, реализуемые при переводе пьесы на другой язык. Этот аспект, насколько нам известно, ещё не затрагивался в лингвистической литературе, хотя специфика перевода драмы как текста, предназначенного для сценического воплощения, рассматривалась в ряде работ отечественных и зарубежных переводоведов¹.

В качестве материала для сопоставительного анализа обратимся к пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад» (1903 г.) [1] и её переводам на английский язык, выполненным Дж. Уэстом (J. West, 1916 г. [3]) и Кэтрин Кук (Kathleen Cook, 1973 г. [2]).

Выбор автора и произведения обусловлен тем, что Чехов очень убедительно показывает роль слова в драме как наиболее значимого, наряду с действием, изобразительного средства. Чеховские герои в пьесе «Виш-

¹ См., например, обзор исследований, посвящённых переводу драмы, в работе Д.А. Олицкой «Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы» [8].

нёвый сад» говорят много и заинтересованно, но в их диалогах отсутствует взаимодействие (общение как таковое). Получается монолог в диалоге, когда каждый говорит о своём, не слушая собеседников, задаёт вопросы и не получает на них ответа. Реплики (высказывания) персонажей, адресованные одновременно разным слушателям, по-разному ими воспринимаются. При этом речь каждого персонажа характеризуется свойственными именно ему лексическими и стилистическими чертами, представляя собой нередко дословный повтор одних и тех же слов и выражений, носящих как индексальный, так и иконический характер. Так, например, символизирующим знаком для Гаева становится фраза «Режу в угол», которую он неоднократно повторяет в том или ином варианте:

Гаев (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю. <...> ... От двух бортов в середину! Кладу чистого ...<...> (в глубоком раздумье) Дуплет в угол... Круаза в середину... [1].

Данные речевые клише можно отнести к «семиотическим гибридам»¹, сочетающим в себе свойства индексальности, иконичности и символичности и являющимся образформирующими знаками, имеющими принципиальное значение при переводе.

Особенности сценического диалога, который становится у Чехова основой возникновения коммуникативной ситуации и характеристикой её участников, определяют стратегию перевода драматургического текста, ориентирующуюся не только на ком-

муникативную и функциональную эквивалентность текста перевода тексту оригинала, но и учитывающую возможность дальнейшего «перевода» пьесы в спектакль. Исходным положением является то, что всякий перевод – это уподобление означаемого (формы). Означаемое (содержание) должно быть одинаковым. Безусловно, можно говорить и о подобии в переводе. Например, прозвище Епиходова – «двадцать два несчастья» – переводится как “twenty two misfortunes”. Это тождество, но гораздо чаще в переводе мы имеем дело не с тождеством, а с уподоблением – одной из универсалий процесса познания.

Упорядочение эксплицитной и имплицитной информации через уподобление, как универсальная функция знака, лежит в основе технологии создания образной системы в драматургическом тексте, являясь предпосылкой последующей интерпретации формы и содержания коммуникации средствами той же или иной знаковой системы (т. е. делая возможным интра-семиотический и интерсемиотический перевод).

Рассмотрим сцену разговора Ани и Дуняши по возвращении Ани из-за границы и перевод этой сцены, выполненный Кэтлин Кук:

Дуняша. Заждались мы... (Снимает с Ани пальто, шляпу.) <...> Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя! (Смеется, целует ее.) Заждалась вас, радость моя, светик... [1].

DUNYASHA. At last you're back! (She takes off Anya's hat and overcoat.) <...> It was Lent when you went away. There was snow and it was freezing. But now – look! My darling! (Laughing and kissing her.) I

¹ Термин заимствован из работы О.К. Ирихановой «Семиотические гибриды как способ репрезентации знаний в дискурсе» [6].

have missed you so, my joy, my precious!
[2]

Глагол «заждаться», согласно Толковому словарю русского языка под ред. Т.Ф. Ефремовой, имеет значение «очень долго ждать; устать, утомиться от долгого ожидания» [5]. В переводе Кэтлин Кук сема «утомиться от ожидания» реализуется с помощью наречия “at last”.

При повторе фразы в тексте оригинала происходит смещение акцентов: с описания состояния ожидающих («мы») на того, кого ждали («вас»). В переводе используется глагол “to miss” и наречие “so”, что, с одной стороны, демонстрирует парафраз как пример интрасемиотического перехода в тексте перевода, а с другой, позволяет воссоздать семный состав исходного слова («заждались») и приблизиться, тем самым, к прагматике оригинала.

В переводе Дж. Уэста дважды повторяется фраза “We did have to wait for you”. Однако инверсивная конструкция, используемая переводчиком, имеет иную модальность по сравнению с пьесой Чехова. Это уже не радость встречи после томительного ожидания близкого человека, а констатация с оттенком раздражения, что пришлось долго ждать:

DUNYASHA. We did have to wait for you!

[Takes off ANYA'S cloak and hat.]
<...> You went away during Lent, when it was snowing and frosty, but now? Darling! [Laughs and kisses her] We did have to wait for you, my joy, my pet [3].

Приведённые примеры иллюстрируют функционирование кодовых переходов в процессе развития семы при уподоблении соположенных единиц значения и смысла. Иногда в этом

случае переводчику приходится эксплицитно выразить информацию, как, например, при переводе ответной реплики Дуняши на просьбу Епиходова поговорить наедине:

Дуняша (смущённо). Хорошо... только сначала принесите мне мою тальмочку... Она около шкапа... тут немножко сыро... [1].

Существенное «шкап» в Толковом словаре В. Даля объясняется как «род ящика стойком, с затворами, с полками или вешалками и пр.» [4]. По функциональности различались «платяной шкаф, для одёжи», «посудный, судник, посудник», «буфетный», «книжный шкаф» и др. [4].

Кэтлин Кук использует при переводе существительное “wardrobe” (*платяной шкафа*), что абсолютно оправдано, на наш взгляд, так как наиболее точно соответствует траектории упорядочивающего уподобления: сема – значение слова – смысл высказывания.

DUNYASHA. (*embarrassed*) Very well, only first please fetch me my cloak. It's by the wardrobe. It's rather damp here [2].

В переводе данной реплики, выполненном Дж. Уэстом, используется существительное “cupboard” (*буфет, сервант, шкафа для посуды*), что едва ли можно считать адекватным с точки зрения кодовых переходов, поскольку в этом случае не объективируется необходимый компонент значения, а именно компонент ‘верхняя одежда’, представленный в структуре существительных «тальмочка» (‘старинная длинная женская накидка без рукавов’) и «шкап».

Сопоставляя переводы данной реплики, следует отметить, что коннотативно окрашенное «тальмочка» в пе-

реводе К. Кук переходит в нейтральное “cloak”. Происходит переход не только на уровне формы, но и на уровне содержания. Кроме того, утрачивается значение уменьшительно-ласкательного суффикса –*очк*.

Дж. Уэст предпринимает попытку, хотя и не очень удачную, на наш взгляд, компенсировать уменьшительно-ласкательное значение суффикса, используя определение “little”:

DUNYASHA. [Shy] Very well, only first bring me my little cloak. It's by the cupboard. It's a little damp here [3].

Другим примером кодового перехода, эксплицирующего имплицитный смысл фразы, является обращение Гаева к книжному шкафу. О том, что Гаев обращается именно к книжному шкафу, Чехов указывает в реплике персонажа, предшествующей его драматическому монологу:

Гаев: <...> *Предмет неодушевлённый, а всё-таки как-никак книжный шкаф* [1].

Затем, в своём монологе, Гаев обращается к шкафу, не упоминая его функциональное назначение эксплицитно. Однако имплицитно это «высветляется» за счёт образа шкафа как носителя духовной культуры:

Гаев. Да... Это вещь... (Ощупав шкаф.) *Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слёзы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.* (Пауза.) [1].

В переводе Кэтлин Кук, рассчитанном на театральную постановку пьесы, указание на то, что перед нами книжный шкаф, повторяется и в тексте монолога Гаева, и в ремарке, предваряющей слова героя. Переводчик конкретизирует, какой именно шкаф должен стоять на сцене, адресуя ремарку непосредственно режиссёру:

GAYEV (*feeling the bookcase*). Yes, it's a wonderful thing. Dear and much respected bookcase! <...> [Pause.] [2].

В ответ на обращение Гаева к шкафу – ситуация, которая на первый взгляд может показаться странной и нелогичной, – Лопахин произносит многозначительное «да», которое Чехов усиливает паузой, обозначенной многоточием:

Лопахин. Да... [1].

К. Кук использует вариант “Ahem!”, что позволяет с достаточной степенью точности воссоздать прагматику оригинала и компенсировать игру слов. В дословном переводе Дж. Уэста, не учитывающем уподобление соположенных единиц значения и смысла, кодового перехода не происходит:

Lopakhin: Yes... [3].

Ещё одним примером перевода, когда кодовый переход не состоялся, служат реплики Лопахина, цитирующего строки из «Гамлета», но намеренно искажающего имя героини Шекспира – Офелия:

– Лопахин. *Охмелия, иди в монастырь...* [1];

– Лопахин. *Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!* [1].

Дж. Уэст в своём переводе не упоминает имени девушки (*Ophelia*), однако фонетически оно прочитывается в сочетании слов “Oh, feel me”:

– Lopakhin. Oh, feel me, get thee to a nunnery [3];

– Lopakhin. Oh, feel me, nymph, remember me in thine orisons [3].

К. Кук использует в переводе цитату из трагедии Шекспира, но не сохраняет обращение «Охмелия», которое есть в пьесе Чехова. К. Кук оставляет имя так, как оно дано в «Гамлете» – *Ophelia*. При таком переводе теряется ироничность сравнения Вари с шекспировской героиней и ревностное отношение Лопухина к Варе как своего рода противнику – единственному человеку, который пытается сохранить имя:

– Lopakhin. Ophelia, get thee to a nunnery! [2];

– Lopakhin. Ophelia, nymph, in thine orisons be all my sins remember'd [2].

Интерес с позиций адекватности кодовых переходов представляет перевод одной из реплик Лопухина в разговоре с Раневской:

Лопухин. Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак [1].

Существительное «кулак» относится к словам-реалиям, представляющим определённую сложность для переводчика, поскольку требуют поиска эквивалента, наиболее точного в плане передачи семантики реалии, коннотативного значения, культуры и исторического колорита.

В пьесе существительное «кулак» обладает не только прямым («богатый крестьянин-собственник, постоянно использующий батраков как наёмную рабочую силу»), но и переносным значением («скупой и корыстолюбивый человек»). Негативная коннотация существительного делает его синонимичным слову «хам» («бессовестный, на-

глый человек»), как в России до 1917 г. презрительно называли крестьянина или простолюдина.

Кэтлин Кук использует в переводе реплики устаревшее существительное «cad» («a man who behaves in a dishonest or unfair way») и существительное «money-grubber», имеющее негативную коннотацию («one who tries to get a lot of money»). В русском языке ему соответствуют слова «рвач», «хапуга»:

ЛОПАХИН. Your brother here says I'm a cad and a money-grubber... [2].

Дж. Уэст задействует в своём переводе слова «snob» и «usurer», но хотя оба слова имеют негативный оттенок значения, они не соотносятся по семантике с оригиналом. Так, согласно Словарю современного английского языка, «snob» – a person who pays too much attention to social class, and dislikes or keeps away from people of a lower class [10]; «usurer» – a person who lends money which must be paid back at unfairly high rate of interest (*ростовщик*) [10]. Таким образом, смысловой потенциал существительного «кулак» не получает своего развития в тексте перевода Дж. Уэста, делая непонятным для читателя и зрителя последующее сравнение Лопухина с хищником, объективирующее «хищнический рефлекс» Лопухина-кулака. Сравним:

Петя Трофимов: ... вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает всё, что попадает к нему на пути, так и ты нужен [1].

TROFIMOV. I think, Ermolai Alexeyevitch, that you're a rich man, and you'll soon be a millionaire. Just as the wild beast which eats everything it finds is

needed for changes to take place in matter, so you are needed too [3].

Приведём примеры прагматической адаптации пьесы с учётом культурных и исторических контекстов, что наряду с требованием сохранения театрального потенциала драматургического произведения является одним из критериев адекватности кодовых переходов.

Так, Яша, встретив Дуняшу после своего возвращения в имение, произносит:

Яша. Гм... Огурчик! [1].

Кэтлин Кук, учитывая при переводе уровень культурной компетенции читателя / зрителя, использует эпитет "peach":

YASHA. Ahem! What a peach! [2].

Такое решение, как представляется, прагматически оправдано, так как образ персика в англоязычной культуре – это юная нежная девушка. При переводе на китайский язык, например, это было бы недопустимо, поскольку в китайской культуре персик ассоциируется с образом старухи.

Дж. Уэст переводит слова Яши дословно, не прибегая к доместикации. В этом случае, как нам представляется, едва ли можно говорить об адекватности перевода и полном соответствии его оригиналу:

YASHA. Oh, you little cucumber! [3].

Ещё один пример – перевод реплики Пети Трофимова в ответ на замечание Раневской о том, что ему следует за собой следить:

Любовь Андреевна. <...> И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (Смеётся.) Смешной вы!

Трофимов (поднимает телеграмму). Я не желаю быть красавцем [1].

Стремясь понять эмоции персонажа и найти им адекватное выражение в языке перевода, Кэтлин Кук в своей интерпретации задействует образ Адониса – удивительной красоты юноши, которого любили Афродита и Персефона и которые ни за что не хотели расставаться с ним:

RANEVSKAYA. <...> And you must do something to your beard to make it grow nicer. (Laughing.) How funny you look!

TROFIMOV. (picking up the telegram) I don't wish to be an Adonis [2].

Выражая нежелание быть Адонисом, Трофимов тем самым имплицитно подтверждает своё отношение к любви как к пошлости, чувству, порабащающему человека, о чём он говорит ранее по ходу пьесы, подчёркивая, что надо быть выше любви, ведь любовь – это «то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым»:

TROFIMOV. <...> we are above love. To avoid everything petty, everything illusory, everything that prevents us from being free and happy, that is the whole meaning and purpose of our life [2].

Перевод слова «красавец» с использованием образа Адониса убедительно иллюстрирует уподобление соположенных инструментов, определяющих степень обобщения смыслов, в самом тексте перевода. Это, в первую очередь, поношенный студенческий мундир и очки как художественная деталь ("Trofimov, in a shabby student uniform and spectacles, comes in"). Это образ «вечного студента», характеристиками которого становятся выраженные в репликах других персонажей пьесы, а также в репликах самого Трофимова описания его внешности и поведения ("a moth-eaten gentleman", "look so bad",

“aged so”, “the perpetual student’s always with the girls”, “nearly fifty and still a student” и др.). И это Адонис как символ мужской красоты и любви – символ мифологический, понятный представителям разных культур, в том числе русской и английской.

Дж. Уэст переводит реплику, используя образ Г.Р. Брумеля, лондонского модельера первой половины XIX в., носившего прозвище «Красавец Брумбель»:

TROFIMOV. [Picking up telegram] I don’t want to be a Beau Brummel [3].

Данное переводческое решение, на наш взгляд, нарушает национально-культурную специфику пьесы. Имя Г.Р. Брумеля, обозначая щеголей, денди, ценителей изящного и аристократичного, стало нарицательным. Однако оно едва ли «скажет» что-то людям, далёким от мира моды. И, кроме того, жизнь Г.Р. Брумеля не отражает то отношение к красоте и любви, которое репрезентирует в пьесе А.П. Чехова Петя Трофимов. Принимая во внимание его равнодушие к внешнему виду и стремление к труду, едва ли можно предположить, что он интересовался модой и знал первого лондонского денди.

Рассмотренные в статье особенности драмы и примеры кодовых переходов при переводе пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад» на английский язык показывают, что при переводе драматургического текста с одного языка на другой необходимо учитывать прежде всего то, что драма – это диалог, смысл которого определяется самим диалогом без каких-либо авторских интерпретаций и объяснений (если не принимать во внимание авторские ремарки).

Этот диалог как реализация авторского замысла может получить любую трактовку. Всё, что делает переводчик, – стремится к идентичности, которая в данном случае является синонимом полного уподобления. В этом смысле драматический перевод – это особая разновидность перевода, использующая более, чем все остальные, всю номенклатуру типов перевода: пословный, дословный, построчный, подстрочный, эквивалентный, адекватный, свободный и др.

Цель, которую ставит перед собой переводчик, является стержнем интра семиотических кодовых переходов. Кэтлин Кук видит цель в том, чтобы воссоздать уже однажды переданный опыт новой системой выразительных средств на языке своей культуры, максимально приближая текст пьесы к переходу в спектакль и учитывая культурологическую компетенцию читателя / зрителя. Дж. Уэст не учёл весь спектр знаковых / семиотических систем, существующих в драме. В своём переводе он лишь приблизительно следует тому, что было в оригинале, не используя кодовые переходы как механизм упорядочивающего уподобления.

У Давида Самойлова есть стихотворение, где он пишет о слове как о пуле, которая, зажатая со всех сторон в стволе, знает лишь одно – «ощущенье цели». При переводе драматургического текста критерием адекватности перевода становится именно «ощущенье цели» как степень упорядочивающего уподобления – степень детализации развития знаковых систем в процессе упорядочения соположенных коммуникативных ситуаций при интерпретации замысла автора.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

Источники:

1. Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Избранные сочинения. / Сост., вступ. статья З. Паперного. М.: Худож. лит., 1988. С. 531–574.
2. Chekhov A. The Cherry Orchard // A. Chekhov. Selected Works in Two Volumes. Volume 2. Plays. Tr. from Russian by Kathleen Cook. Moscow: Progress Publishers, 1973. P. 159–213.
3. Chekhov A. The Cherry Orchard // Plays, by Anton Chekhov. 2d series. Tr. with an introduction by Julius West. New York, Scribner's, 1917. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ibiblio.org/el-dritch/ac/chorch.htm> (дата обращения 10.07.2014).

Литература:

4. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1981. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.вокабула.рф/словари/толковый-словарь-даля/шкап> (дата обращения: 05.08.2015).
5. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. М.: Русский язык, 2000. [Электронный ресурс].

URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/252708/гальма> (дата обращения: 05.08.2015).

6. Ирисханова О.К. Семиотические гибриды как способ репрезентации знаний в дискурсе // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний: Сб. науч. трудов / РАН. Ин-т языкознания. ТГУ им. Г.Р. Державина. М.; Калуга: Изд-во «Эйдос», 2007. С. 271–278.
7. Кубрякова Е.С. Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес) [Текст] // Кубрякова Е.С. . В поисках сущности языка: Когнитивные исследования / Ин-т языкознания РАН. М.: Знак, 2012. С. 128–146.
8. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. Выпуск № 357. С. 9–24.
9. Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. М.: Совет. писатель, 1983. 367 с.
10. Словарь современного английского языка: В 2-х т. / Т. 2. М-Z. М.: Рус. яз., 1992. 1229 с.