

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 792.01

*Л.А. Ахмыловская***ФОРМИРОВАНИЕ ПАРТИТУРЫ ПЕРЕВОДНОЙ ПЬЕСЫ
В КРОССКУЛЬТУРНОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

Изучение процесса постановок переводных пьес методом включённого наблюдения позволяет сделать вывод об универсальности представленной модели переводческой деятельности и необходимости расширения функций переводчика драматургии в кросскультурном театральном взаимодействии. Изложены принципы деятельностного подхода к разрабатываемой проблеме, представлены фрагменты исследования её методологической структуры в театральном контексте США и России.

Ключевые слова: действенный анализ; метаязык кросскультурного проекта; театральный процесс.

Одной из наиболее важных проблем искусствоведения, которой в последнее десятилетие уделяется особое внимание, является постановка переводной драматургии. Искусствоведческое обобщение процесса формирования партитуры переводной пьесы предполагает широкое использование достижений науки (психологической, педагогической, исторической, лингвистической) и раскрытие внутреннего содержания профессиональной деятельности театрального переводчика. Формирование переводческой партитуры пьесы – неисчерпаемая тема, которая подразумевает множество подходов и направлений. Наиболее важным из них в русле настоящего исследования представляется работа над звучащим текстом будущего сценического произведения искусства. Необходимость целостного представления переводческой деятельности в мультикультурном и мультиэтническом театральном контексте закономерно предполагает перспективу исследования её методологической структуры. В настоящее время исследований, даже косвенно связанных с обозначенной проблемой, явно недостаточно, что обусловило выбор деятельностного подхода как одного из ведущих методов. В ходе исследования решаются следующие задачи:

– сбор и обработка искусствоведческой, культурологической, театроведческой, психологической, этнопсихологической, психолингвистической информации, имеющей отношение к созданию текста переводной пьесы в ходе репетиций;

– анализ материала, построение последовательности образования и раскрытие содержания способов формирования переводческой партитуры, доминирующих на разных этапах деятельности переводчика в кросскультурном театральном проекте в соответствии с концептуальной моделью переводческой деятельности, впервые предложенной автором в 1992 г., многократно апробированной в ходе международных постановок и обоснованной в кандидатской диссертации и ряде статей;

– построение общей структуры способов формирования переводческой партитуры и механизма воздействия её компонентов на эффективность постановки переводной пьесы.

Концептуально методология исследования определена герменевтическим и деятельностным подходами. Эти подходы предопределяют продуктивное использо-

вание ряда принципов, наиболее важными из которых являются принцип логического развития деятельности и принцип её уровневой организации.

Принцип логического развития деятельности переводчика драматургии в кросскультурном театральном процессе направляет исследование на выявление последовательности событий, элементы которой связаны обусловленностью последующего предыдущим. Деятельность переводчика драматургии в кросскультурном театральном процессе приобретает такую обусловленность благодаря превращению предмета деятельности в средство деятельности:

- текст пьесы на языке оригинала – предмет;
- текст пьесы на языке оригинала, дополненный комментарием и переводимый переводчиком, – средство, необходимое для постановки спектакля на языке перевода;
- процесс постановки спектакля на языке перевода – средство совершенствования (уточнения) текста пьесы на языке перевода;
- совершенствование текста пьесы на языке перевода – средство оптимизации постановки;
- эффективность постановки – средство, позволяющее вызвать активную реакцию критиков и зрителей;
- изучение переводчиком реакции критиков и зрителей – средство следующего уточнения перевода и подготовки текста к публикации.

Следовательно, то, что было предметом на предыдущем этапе (подготовительном), превращается в средство на последующем этапе (аналитическом) и направлено на новый предмет, а то, что было предметом на аналитическом этапе, становится средством на этапе постановочном, что было предметом на постановочном этапе, превращается в средство на постпостановочном этапе.

В результате между изменяющимися предметами деятельности возникает взаимозависимость, выраженная в причинно-следственной связи, которая подразумевает овладение последующего предмета предыдущим и превращение его в средство. Все предметы, которыми деятельность уже овладела, образуют в ней целостную структуру средств.

Подготовительный этап. Средства: чтение переводчиком пьесы в оригинале, изучение истории создания пьесы и биографии драматурга; предмет: первый перевод для анализа пьесы.

Аналитический этап. Средства: литературоведческий, текстологический, лингвистический анализ оригинала пьесы; предмет: уточнение перевода для дальнейшего анализа пьесы и её постановки.

Постановочный этап. Средства: действенный анализ предлагаемых обстоятельств уточнённого текста переводимой пьесы; предмет: уточнение перевода в ходе общих репетиций и индивидуальной работы каждого актёра над ролью как фактор эффективности постановки и активной реакции критиков и зрителей.

Постпостановочный этап. Средства: изучение реакции критиков и зрителей; предмет: уточнение перевода и его подготовка к публикации.

Методологическая сущность вывода об уровне построения деятельности заключается в том, что он направляет исследование на выявление наиболее значимых этапов развития деятельности, переходы между которыми свидетельствуют о существенных изменениях, более того, о кардинальной смене способа её осуществления. Такие способы, присущие определённым этапам, и образуют структурные уровни профессиональной деятельности переводчика драматургии в кросскультурном театральном процессе.

Для реализации любой деятельности необходим внешний мотив. Необходимость деятельностного подхода к проблеме постановки переводной пьесы, а значит к деятельности переводчика в кросскультурном театральном процессе, продиктована рядом причин. Внешним мотивом для реализации профессиональной деятельности переводчика драматургии является общественная потребность в переводе зарубежной пьесы с целью её постановки в стране языка перевода. Именно в отношении к указанной общественной потребности предмет профессиональной деятельности театрального переводчика осознаётся как её цель, конкретизируется как идеальный план и идея будущего результата (пьесы и спектакль на языке перевода).

Идея спектакля на языке перевода предполагает наличие средств его осуществления. В соответствии с представленной нами моделью это действенный анализ пьесы и роли по системе К.С. Станиславского, проводимый актёрами и режиссёром через переводчика в процессе репетиций, либо становление и развитие профессиональных навыков и формирование модели переводческой деятельности в условиях учебной аудитории вуза искусств или языкового факультета университета (и в том и в другом случае терминологический глоссарий Станиславского является метаязыком, универсальным ключом постижения иноязычной пьесы). Указанные средства выступают посредниками во взаимодействии субъекта действия (переводчика драматургии) и его предмета (кросскультурный театральный проект постановки переводимой пьесы). Это значит, что непосредственно действие строится не по форме предмета и тем более не в соответствии с его сущностью, а по логике (в соответствии с сущностью, общественным значением) опосредующего инструментария. Мышление и толкование осуществляются не только и не столько в виде логических рассуждений, но прежде всего в чувственно-практическом действии. Этот вывод позволяет объяснить многое из того, что вызывало немало вопросов, касающихся форм профессиональной деятельно-

сти театрального переводчика. Исследуя развитие переводческой деятельности в ходе кросскультурного театрального проекта, мы рассматриваем её составляющие (уровни) и методологическое значение. Анализ категории деятельности и основных положений деятельностного подхода позволил выделить наиболее важные для данной работы требования:

1. Рассматривать переводческую партитуру пьесы не только как объект, в той или иной степени соответствующий объективным условиям и требованиям, но и как продукт деятельности переводчика в кросскультурном театральном проекте, реализующей определённую программу, обусловленную культурно-историческими традициями и этнопсихологическими особенностями участвующих сторон.

2. Исследовать формирование переводческой партитуры пьесы: а) как повторяющийся циклический процесс, структурно развёрнутый в границах отдельного цикла (чтение, перевод / анализ; перевод / постановка, завершение перевода / спектакль); б) непрерывный процесс совершенствования, идущий вслед за развитием всех структурных элементов практической (переводческой и постановочной) деятельности, регулируемой изменениями в кросскультурном театральном проекте. Отдельные реализованные объекты (спектакль на языке зрителя как произведение сценического искусства и перевод текста пьесы как произведения литературы) представляются в таком случае как проявленные в кросскультурном взаимодействии результаты непрерывного формирования, развития и совершенствования переводческой партитуры той или иной пьесы (как партитуры заложенной в ней реальности), по которой во всей полноте может быть воспроизведён этот процесс.

3. Изучать развивающуюся переводческую деятельность (в том числе и формирование переводческой партитуры пьесы) как процесс последовательной смены способов её осуществления, когда предшествующий способ переходит в состав нового способа как функционально подчинённая составляющая.

Данные положения являются главными организующими принципами, лежащими в основе разрабатываемой проблемы. Работа над переводом драматургического текста в процессе репетиций многонациональной труппы многократно подтвердила необходимость составления театральным переводчиком социокультурного комментария, который является важнейшим условием формирования единого кросскультурного пространства в ходе репетиций международной труппы, эффективным способом преодоления конфликта и трансформации его в диалог. Сложность формирования переводческой партитуры пьесы и воплощения её на сцене заключается в том, что даже работа с гражданами одной страны (США) неизбежно предполагает встречи с иммигрантами из Испании, Армении, Румынии, Чехии, Польши, Италии, Турции, Филиппин, Японии, Франции и т.д. («Melting pot» – идиома, которая часто используется для характеристики многонациональной Америки). Все они владеют английским языком и в спектакле произносят слова роли по-английски, но в репетициях нередко пользуются родным языком, особенно работая над важнейшими, наиболее трудными диалогами и монологами. Постановка, в которой заня-

ты актёры из нескольких стран, чаще предполагает работу на родных языках и во время спектакля. Когда это происходит на международных театральных фестивалях, перевод во время спектакля не требуется, ведь спектакль смотрят прежде всего профессионалы (театроведы и режиссёры), хорошо знающие текст пьесы. Если же такой полилингвальный спектакль представляют обычным зрителям, то в нужный момент переводчики (актёры-дублёры) осуществляют перевод на язык зрителей. Успех спектакля может состояться только при условии создания некоего универсального этно-психологического пространства, в котором чтение, анализ и перевод драматургического произведения, понимание его актёрами, режиссёром и всеми участниками кросскультурного репетиционного процесса возможны благодаря разработке социокультурного комментария, вместе с которым рождается в процессе репетиций и некий универсальный текст. Невербальные смыслы этого текста профессиональный театральный переводчик фиксирует в вербальном тексте переводческой партитуры.

Необходимо подчеркнуть, что процесс интерпретации текста на языке исполнителей и зрителей есть неотъемлемая часть звучащего репетиционного процесса, в котором каждый из актёров (включая всех дублёров, говорящих на разных языках) становится соавтором переводчика. Звучащее слово автора в момент актёрского проживания проявляет объём своего глубинного смысла.

В ходе исследования рассматривался перевод драматургического текста с английского языка на русский и с русского на английский. Ещё более продуктивным с точки зрения создания единого кросскультурного пространства спектакля и проявления неких универсальных смыслов может явиться процесс формирования несколькими переводчиками партитуры одной пьесы на нескольких языках с последующим обсуждением и коррекцией текстов на постпостановочном этапе. В поисках понимания между культурами, как между людьми, представителям разных этносов открываются новые грани собственного менталитета.

Процесс многолетнего изучения кросскультурных постановок методом включенного наблюдения позволяет с полной уверенностью заявить, что социокультурный комментарий складывается из режиссёрских объяснений в части, касающейся режиссёрского замысла и консультаций переводчика по всем другим вопросам, возникающим у актёров во время самостоятельной (домашней) работы над ролью. Эти вопросы могут быть связаны с биографией драматурга, историей постановок, особенностями культурных традиций и уклада, непосредственно выраженными в тексте и косвенно связанными с ним. Уже на первых репетициях переводчик стремится выступать в роли как можно более совершенного толкователя и справляется с этой задачей тем успешнее, чем больше внимания он посвятил пьесе на подготовительном и аналитическом этапах, предшествующих постановочному. Расширение функций театрального переводчика предполагает его компетентность как «полноценного драматурга», который способен анализировать, переводить, адаптировать, комментировать, рецензировать текст пьесы [1. С. 115]. Такой переводчик помогает сделать текст пьесы

максимально доступным и притягательным, манким для всех участников, «как бойкий, умелый, понимающий чтец помогает получить удовольствие от читаемого» [2. С. 209].

Комментарий порой необходим для понимания как классической, так и современной пьесы на родном языке. Безусловно, он является неотъемлемой частью репетиций переводной пьесы или пьесы об иной культуре, пространство которой актёры воплощают на родном языке. Атмосферу формирования иной реальности помогает создавать консультант (cultural liaison), в роли которого выступает компетентный театральный переводчик. Наиболее полную, последовательную картину процесса позволяют восстановить дневник репетиций и содержащийся в нём анализ неформальных диалогов с актёрами и режиссёром.

Пространство стремительных перемен: американская драматургия о российском театре

Участие автора статьи в качестве консультанта в репетициях пьесы Н. Джексона «Пространство перемен» [3] и сравнительный анализ нескольких премьерных спектаклей в очередной раз подтверждают: российский театр с его внутренней жизнью, а с нею и вместилившая весь универсум русская душа остаются американской мечтой в самом позитивном для живого сознания смысле. «Русские вновь соединят прошлое, настоящее и будущее» [4. С. 450]. «Пространство стремительных перемен» – фраза, которая говорит далеко не всё о российском театре. Этот постпремьерный каламбур мог бы стать эпиграфом к собранию документов, отражающих историю создания пьесы и связанных с нею внутренних театральных парадоксов, проникая в суть которых американские актёры приближались не столько к стремлению драматурга показать российскую реальность, сколько к собственному вчувствованию в неё.

Выдающийся драматург и актёр Нэйджл Джексон был первым американским режиссёром, приглашённым в Советский Союз для постановки пьесы Т. Уильямса «Стеклянный зверинец» в ленинградском БДТ (1988). В связи этим в 2008 г. в Университете штата Вашингтон должное внимание на репетициях пьесы Джексона было уделено истории постановок пьесы «Стеклянный зверинец», в частности эксперименту режиссёра Брайена Мида в Приморском краевом камерном театре драмы, который в 1990-е гг. был местом апробации представленной модели переводческой деятельности.

Записки Н. Джексона о пространстве перестроенного театра и события 1991 г. – года рождения новой России, легли позднее в основу пьесы. «The Quick Change Room» – буквально: «Комната быстрых переодеваний». Название содержит словесную игру, всю полноту которой нелегко сохранить в литературном переводе. В терминологии американского театра – это костюмерная, где актёры помогают стремительно поменять костюм для новой сцены; но много больше доньев имеют метафорические объёмы, заключённые в каждом из слов названия (room – это и комната, и пространство; change – и переодевание, и перемена). Пьеса, отражающая процесс постановки «Трёх сестёр» (пьеса в

пьесе) – личное знание, часть биографии драматурга, непересказанная правда о российском театре. Постановщик пьесы М. Дженкинс также имел личный опыт работы с российскими актерами и «вспомогательным персоналом», включая костюмерный цех, бухгалтерию и прочие службы, с которыми всегда имеет дело приглашённый режиссёр. М. Дженкинс знакомился с деятельностью театральных школ Москвы, сотрудничал с театром «Ильком», выступил главным инициатором гастролей Ташкентской труппы в США в 2008 г.; поставил пьесу Ю. О’Нила «Долгий день уходит в ночь» во Владивостоке в 1999 г. [5].

Репетируя пьесу Н. Джексона в Круглом театре Ситла (США, 2008), режиссёр делился с актёрами, выпускниками факультета драмы, всем, что знал о России из личных встреч и из диалогов с драматургом. Правдоподобие чувств и многомерных картин жизни в театре Кузлова усиливают чеховские аллюзии. Русскую реальность в пространстве малой сцены с кинематографической точностью создают театральные костюмы разных эпох, свисающие с потолка; трогательные мужские шапки-«треухи» на женских головках; манеры добрейших «одевальщиц»; уменьшительно-ласкательная грубость обращений, многократно акцентируемых в контексте иной ментальности («Серёжка»). Непреходящее удивление вызывает парадоксальное сочетание режиссерского отеческого тона («ангел мой», «звезда моя»), его же режиссерского диктата и «пошляческой философии».

Перед изумлённой американской публикой предстали и всеми любимый, и за все прощаемый главный режиссёр Сергей Сергеевич (арт. Карл Кеннеди), которому очередная юная актриса Ниночка (арт. Николь Букенмайер) подробно объясняет, что она «чайка»; и капризная прима Людмила Невченка, которая более тридцати лет с непреходящим успехом играет свою первую роль... (арт. Гвен Мортон). В продолжение хрестоматийных традиций звучат в странной полифонии (или какофонии?) тема актёрской зависти (или ревности?) и тема труб, нет, не музыкальных, а труб системы водоснабжения и отопления; художественный руководитель лично проверяет состояние туалетных комнат в театральном здании. С началом строительства капитализма театр, точнее бывший кассир Борис, а теперь «худрук» (арт. Патрик Д. Кален), ищет пути выживания и «новые формы». Ищет не как Треплев, скорее как Лопухин. Ищет и находит: легендарная чеховская пьеса о трех сестрах в мгновение ока превращается в мюзикл «О, сестра моя!». Именно так завершается спектакль, исполненный хореографического и вокального изящества, в чём особая заслуга принадлежит нескольким членам постановочной группы: К. Мэдден, педагогу по движению (перед каждой репетицией она полчаса «разогревает» актеров по методу Александра); Д. Шан, педагогу по сценической речи (она занимается, в частности, постановкой акцентов, диалектов и идиомов), и Д. Фрасе, педагогу по методу Судзуки, он учит актеров «растворяться в пространстве, не потревожив его»).

Дискуссии актёров Метода (так в США традиционно называют актёров, изучавших систему Станиславского) на репетициях и в перерывах, как и в России,

подчинены выращиванию роли, включают цитирование новых работ Кацеласа [6], Карнике [7], хотя могут носить и самый неформальный характер. Актёр Вэс Хёрли, исполнитель роли «зав. поста» Тимофея, много лет назад приехал из Владивостока. Вэс (Василий) в перерыве расспрашивает о новостях приморских театров и делится впечатлениями о своем коротком опыте работы с русским режиссёром в США в 2005 г. Исполнительница роли средней сестры и средней «пассии» режиссёра арт. Эми Д. Руфино искренне сожалеет, обсуждая ситуацию в пьесе как объективную реальность: «Почему у Вас в России актрисы до такой степени не уважают и не ценят себя и готовы мириться с положением невольниц в гареме этого Сергея Сергеевича. “Будем жить, милые сестры! – они это понимают, как “будем мириться с унижением?””. Её поддерживает ассистент режиссёра Пола Беннетт: “У нас в Америке женщина этого не допустит”. Во избежание дальнейшей генерализации кто-то из актёров шутит: “А у нас в Палермо она забудет несчастного и полюбит достойного! Стремительно, как говорят сицилийцы – precipitevolissimamente!»

Текст пьесы, переходящей из фарса в драму, а из драмы в мюзикл, свидетельствует, несмотря на акцентированную правду перестройки, о добром понимании русскости, о преклонении автора, режиссёра, актёров перед уникальной культурой. То нелепые, то трогательные портреты персонажей – и нежных идеалистов, и обывателей от театра – не заслоняют, а обостряют чувство восхищения автора по отношению к России. Утончённый авторский и режиссёрский анализ русской истории и жизни привносит в восприятие зрителя бесконечные ассоциации. Мягкая ирония драматурга, вдруг превращаясь в едкий сарказм, заставляет то плакать, то смеяться, то гневаться, то прощать всех и вся. Восхитительный профессионализм театра представления вдруг дарит моменты истинного переживания. «Moments!» – американцы так и говорят о чуде воздействия театра на зрителя, когда словно и нет игры, есть только «крупный план» и тембр голоса.

Официальный статус консультанта в проекте «Пространство перемен» позволил автору статьи ежедневно встречаться с ведущими специалистами, посещать лекционные и практические занятия по нескольким направлениям программы профессиональной подготовки актёра на факультете драмы университета штата Вашингтон: «Система Станиславского» (класс М. Дженкинса); «Прослушивание» (класс Э. Цзао); «Сценическая речь» (класс Д. Шан); «Метод Тадаши Судзуки» (класс Д. Фрасе); «Метод Александра» (класс К. Мадден и др.). Безусловно, заслуживает внимания мастер-класс театра «Ильком» (Ташкент, Узбекистан) для студентов и профессорско-преподавательского состава факультета драмы и фильм о пребывании театра «Ильком» в США (Ilkhom Theatre Company, Sharing a vision: Tashkent to Seattle, UWTV production.10/20/2008), в полной мере отразивший значимость состоявшегося кросскультурного взаимодействия в образовательном поле.

Американские режиссёры-педагоги говорят о необходимости обращения к русскоязычным практикам театра как к носителям языка К.С. Станиславского, владея которым исполнитель достигает абсолютной

чистоты, прежде чем создаёт какой бы то ни было образ. Театр «Ильком» был основан американским режиссёром, актёром и педагогом Марком Уайлем в середине 70-х гг. XX в. как независимый творческий коллектив. После трагической гибели М. Уайля (2007) труппу возглавляет Борис Гафуров. Особая роль в ведении мастер-классов принадлежит превосходному переводчику, актёру и театральному педагогу Тайлеру Полумски (Tyler Polumski).

Программа индивидуальной стажировки имела целью продолжение исследования, начатого в 1992 г., т.е. дальнейшее изучение деятельности театрального переводчика и процесса формирования партитуры пьесы методом включённого наблюдения. Наряду с консультированием в области терминологии Станиславского и перевода драматургии в процессе постановки предполагалась широчайшая исследовательская и продюсерская деятельность. Плодотворно прошло обсуждение с редакторами английских версий киносценариев «Драма» и «Первый посетитель», подготовленных по просьбе продюсеров проекта «Неизвестная Раневская». Состоялось участие в кросскультурном проекте «Моя Антония» в театре Бук Ит (Book It Theatre) – своеобразной текстологической лаборатории, цель которой – литературоведческий анализ, коррекция переводов и адаптация романов мировой классики. Чрезвычайно полезным было участие в первых репетициях пьесы А.П. Чехова «На большой дороге» [8]. Независимый проект театра «Артс он Бикон Хилл» (Arts on Beakon Hill) – очередная постановка чеховской драматургии с участием актёров нескольких театров Сизтла, представителей многих этносов (М. Перроне, Р. Бертуккини, Ч. Тогаси и др.)

Обогатили переводческий и театроведческий опыт посещение учебного кино клуба Института славянских языков и литератур в рамках уникального курса профессора Колумбийского Университета В.А. Зайцевой и обсуждение участия американских коллег в проектах «Пэсифик Меридиан» и «Волшебная флейта» с учётом опыта гастролей Катрионы Смит (солистки Штутгартской оперы) во Владивостоке и Сизтле. Полезным с точки зрения театрального менеджмента было изучение деятельности просветительских фондов и ассоциаций (опыт проф. М. Рэнкин и Seattle Arts and Lecturing Non-Profit Organization). Русскоязычный театр «Хамелон» и Центр русской культуры явили примеры межкультурной коммуникации представителей бывших республик Советского Союза в контексте американской культуры. Участие в семинарах критиков и поэтических объединений штата Вашингтон (Poetry Reading Group, Open Page) позволило представить разрабатываемую модель в процессе толкования поэтических текстов, а затем применить её в ходе обсуждения и перевода поэтических сборников К. Левин и М. Эйдуса.

Все перечисленные виды деятельности, прямо или косвенно связанные с постановочными процессами, безусловно, способствовали созданию атмосферы всё большего понимания американскими актёрами российской действительности. Особое восприятие России появилось в процессе репетиций и у автора статьи, о чём участники постановки также задавали вопросы, затеявая дискуссии с активным цитированием класси-

ков: «сотри случайные черты», «большое видится на расстоянии» и т.д. Среди прочих аллюзий и ассоциаций звучало и восклицание из недетской сказки А.П. Гайдара «Что же это за такая удивительная страна!» с альтернативным продолжением: «комната стремительных переодеваний или пространство позитивных перемен?». В какой степени состоялся в пьесе «Пространство перемен» перевод (перенос) российской реальности на американскую сцену? Вопрос остаётся открытым и предполагает дальнейшее изучение текста, реакций зрителей и театроведов (постпостановочный этап).

Попытка анализа пьесы вместе со зрителями, театроведами, владеющими языком оригинала, режиссёрами – носителями языка оригинала на постановочном этапе (открытая репетиция) – также весьма полезный опыт в русле исследования деятельности переводчика и процесса формирования либо уточнения партитуры переводной пьесы.

«Сиротливый запад» Мартина Макдонаха на российском Дальнем Востоке

«Ну и городок!» – восклицает пастор Уэлш. «Ну и пьеса!» – восклицают зрители. Пьеса ирландского драматурга М. Макдонаха «Сиротливый запад», впервые показанная зрителям Владивостока 27 марта 2008 г. труппой под руководством С.В. Мальцева, безусловно, есть акт взаимного доверия прогрессивных зрителей и прогрессивного театра, миссия которого подразумевает не только сценическое, но и текстологическое, а значит, герменевтическое исследование, которое в соответствии с представленной моделью проводится на втором (аналитическом) этапе формирования партитуры переводной пьесы.

Когда актёры берутся за такой сложный словесный материал, насыщенный отрицанием жизни, они взваливают на себя ношу, которую по силам донести и принять лишь неординарным личностям. Велика ответственность. Реален риск превращения притчи библейского масштаба в заурядный триллер. Такой риск оправдан абсолютно, если зрительскому сознанию этот неоднозначный материал приносит очищение. «Жизнь надо любить прежде логики» – этот тезис из романа Достоевского «Братья Карамазовы» актёрская профессия подтверждает напрямую и каждый день. Актёры выбирают «любить жизнь», ибо если ты не выбираешь Эрос, то тебя выбирает Танатос. Сам выбор актёрской профессии означает стремление очищать зёрна от плевел, останавливать хаос, служить гармонии. Слова «служить в театре» российские актёры и в двадцать первом веке произносят едва ли не чаще, чем «работать в театре», что наряду с закулисными поговорками «актёр – это диагноз» или «полработы дураку не показывают» проявляет театральную реальность России и имеет колоссальное значение для зарубежных коллег.

Показ пьесы Мартина Макдонаха – акт личностной и творческой отваги по двум причинам: а) во Владивостоке это показ первый; б) работа в развитии, арт ин прогресс. Art in progress, play in progress, work in progress – так именуются Международные фестивали пьес в процессе репетиции. Буквальный перевод содержит игру слов и смыслов. Один из них – «искусство в дви-

жении вперёд». Традиционное высказывание «полработы глупцу не показывают» остаётся актуальным. Но мыслящий зритель достоин быть допущенным в святая святых – в процесс выращивания спектакля. Впрочем, спектакли С. Мальцева являют собою «синтез “выращивания” по Станиславскому и “актёрской акробатики” по М. Чехову», – отметил театровед Райен Тведт, (Университет штата Висконсин, США).

Новая работа Театра Тихоокеанского флота (Владивосток) воспринимается и как интенсивное погружение в драматургический анализ проблемы отцов и детей в диахронии. «Главное не лицемерить», – произносит один из героев пьесы. Сын в пьесе Макдонаха не лицемерил и не сдерживал своих истинных порывов. Он выразил свой протест, своё несогласие и... убил отца. Приходит на ум широко известный и имеющий бесконечное множество трактовок термин – антиискусство. Цепь противоречивых параллелей продолжает грохочущий текст горьковских «Мещан». Вспоминаются диалоги братьев из пьесы О’Нила «Долгий день уходит в ночь» [5].

«Сиротливый запад» – самая, как ни странно, сердечная пьеса драматурга, – отметил режиссёр С.В. Мальцев на пресс-конференции 27.03.2008 г., посвящённой драматургии Макдонаха в Театре Тихоокеанского флота. Пьеса, представленная театром, остро ставит вопрос о необходимости сохранения независимого сознания в хаосе повседневной социальной реальности. Об актуальности этого вопроса для мира, для России, для Владивостока говорить излишне. Кроме того, в пьесе Макдонаха, совсем как в горьковской пьесе «Васса Железнова», «серьёзные люди утоляют жажду вином». Герои «Сиротливого запада» давно уже живут в состоянии сознания изменённого, перевёрнутого, мерцающего. Поэтому главный вопрос пьесы уместно акцентировать дополнением: возможно ли, и если да, то как сохранить сознание среди умалишённых? Начинаешь думать, что действительно существует преступный тип человека. В пьесе, кажется, бесконечно звучат слова: убить, мертвец и т.п. Вербальные (формальные) свидетельства некрофилии автора на самом деле сопровождают отчаянную, словно последнюю попытку остановить хаос, умножающийся в сознании персонажей пьесы – ныне живущих людей в этом лучшем из миров. Спектакль вновь и вновь вызывает в памяти горьковские строки: «Плохо живёте, но ваша жизнь вполне заслужена вами».

Останавливать хаос – нормальное, непрерывное дело духовного человека. Священник Уэлш в ежедневном противостоянии хаосу теряет силы и уходит из жизни. Его вопрос «А сам-то я где был?» остаётся открытым. Артист Р. Колотухин озвучил этот вопрос в беспощадной степени ясно – так, что зритель его услышал и поставлен перед необходимостью на него отвечать. Это тем более важно в эпоху доминирующего видеоряда, потока клипов и рекламных роликов. Герои пьесы бесконечно ссылаются на какие-то фильмы с сюжетами, похожими на уголовные хроники. Становится понятно, что эти сюжеты давно уже подменяют их мышление. Язык пьесы своевременен как в смысле обилия засоряющих речь вульгаризмов, так и в смысле жесткой ясности, словно рассчитанной на тех, кто не

читает, а воспринимает искусство как видеоряд (а их едва ли не больше в силу обозначенных причин).

В линии общения героев с фигурками святых звучат абсурдистские ноты С. Беккета, вспоминаются диалоги и монологи Эстрагона и Владимира, Лаки и Поццо. В одном абзаце Макдонах приводит столкновение двух противоположных логик во множестве измерений: «К святым не прикасайся! Я голову ему прострелю!» Зритель и ужасается, и смеётся, вновь и вновь наблюдая столкновение Эроса и Танатоса, свидетельствуя уродливое скрещивание их эстетических и этических проявлений. «Не люблю я критики», – так сын проявляет независимость, нонконформизм и... объясняет, почему убил отца. «Прощай, жизнь!» Фраза ассоциируется и полемизирует с последними строками беккетовской пьесы «Кресла-качалки», главное послание которой состоит в приятии акта смерти как продолжения жизни. «Прощай, жизнь!» – многодонная фраза, после которой становится холодно и тотчас же нестерпимо жаль этих «безмозглых ублюдков» (Герлин о других персонажах), которым не дано (?) восхититься даром жизни как радостью движения к совершенству.

После всего, что мы узнаём в первой части пьесы, зрителей удивляет сочувствие братьев к пастору Уэлшу, опустившему руки в кастрюлю, где плавают фигурки святых. Но в следующую же секунду звучит продолжение: «Он (Уэлш) весь пол испортил». Уэлш готов жертвовать собой и терпеть боль, чтобы братья опомнились и очистили свои души. Когда, отчаявшись, он напивается, героиня пьесы, именуемая себя Герлин (Мария), замечает: «Чего Вам бояться, Вы пьяный в стельку». Любопытно, что сцена Уэлша и Герлин, при всей трагической, щемящей своей нелепости и сложности, отсылает зрителя к комической манере общения мошенницы Мисс Найтингейл и по-детски доверчивого Джо Маллигана в «Ночной истории» другого ирландского драматурга – Шона О’Кейси.

Смещение порогов боли, морали и вообще смещение сознания персонажей Макдонаха кажется необратимым. Герои «Сиротливого Запада» существуют за гранью добра и зла. Сбиты все их ценностные ориентиры. Возникает образ песочных часов, то и дело переворачиваемых беспорядочно и без всякой логики. Сожжение фигурок святых в печи – ещё одна притча внутри пьесы, апогей развития линии общения с Богом. Прозрачна авторская отсылка к изначальному библейскому значению слова «холокост» – всесожжение. За акт подобного вандализма брат готов убить брата. Покупая и расставляя фигурки святых, один из героев вновь и вновь совершает неуклюжие попытки жизни: попытки морали, этики и эстетики; попытки позитивных стремлений и событий, позитивных эмоций и гармоничных состояний. Попытки эти тонут в бесконечных метаниях героев, впадающих в крайности, то готовых убить друг друга по любому поводу несогласия, то долго обсуждающих, какие чипсы предпочтительнее покупать.

Юмор Макдонаха, добрый в зерне своём, и моменты ясных оценок и характеристик (более всего, в письме Уэлша) удерживают пьесу и спектакль в рамках позитивного и в лучшем смысле назидательного театра. В то же время зрителю в традициях гуманистической

психологии дана возможность самостоятельно выбирать, решать, делать выводы.

В сценической версии пьесы, как и в её оригинальном англоязычном тексте, несколько финалов, что консерватор объявит диссонирующей приметой плохой драматургии (что зарубежные режиссёры акцентируют, например, в пьесе А.М. Горького «На дне»), а новатор примет как черты нового, гибкого театра. Зачатки его проявляются в пьесах Чехова и Горького; мультипликация финала присуща драматургии абсурда, текстам Беккета. Такой театр развивается по своим законам, которые не дано предугадать и лишь описывать постфактум.

Под влиянием письма Уэлша братья пытаются исповедоваться друг перед другом («И в детстве моя голова оказывалась под твоими ногами»). Выясняется, что в основе многих дурных поступков – взаимная зависть братьев. А зависть, как известно, «праздников не блюдет». Праздник, оставшийся братьям, – самогон и слоёные пирожки. Неужели эти «простые удовольствия» – «последнее (и единственное) прибежище их сложных натур»? «Горе – не море, выпьешь до дна», гласит русская пословица. Произойдёт ли чудо в перевёрнутом мире героев пьесы с их сегодняшним отношением к жизни, Богу, семье и прочим человеческим ценностям?

Сердечное отношение драматурга к людям будто интерпретировано психоаналитиком (или представителем гуманистической психологии?), собравшим рисунки, записки и стихи своих пациентов (или всё-таки клиентов?). Попытки исповеди героев – модель очищения, которую отчётливо предлагает автор зрителю, пример возможного избавления от скверны Времени перед ликом Вечности.

Воспримет ли зритель эту модель? Услышит ли её через замутнённый поток человеческого сознания? Станут ли короткие и слабые вспышки просветления долгим, ясным, непрерывным светлым, многоуровневым сознанием существа, созданного по образу и подобию Божьему? Драматург, режиссёр, актёры в это верят. Интуитивно или осознанно в театре люди ищут укрепления этой веры. Всё в движении вперёд. Всё в развитии. Арт ин прогресс, в том числе и для театрального переводчика, выступающего в роли консультанта / драматурга в проекте постановки переводной пьесы.

Приведённые фрагменты переводческих записей – часть работы над текстом пьесы. Театральный переводчик руководствуется принципами действенного анализа – метода познания пьесы с помощью живых чувств актёра, вызванных его физическими действиями. «Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и верная линия переживаний» [9. Т. 8. С. 422].

Регистрируя актёрские версии воплощения замысла драматурга, переводчик постепенно переходит к уточнению задач и действий персонажей, к нахождению точных глаголов на языке перевода и таким образом формирует / корректирует весь текст переводной пьесы: «Новый секрет и новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста соз-

давать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, “если бы...”» [9. Т. 4. С. 341]. Станиславский не раз подчёркивал, что он не изобретал свою Систему. «Он спрашивал актёров, как они играют» [10. С. 11].

В ходе исследования впервые в качестве основы адекватного письменного текста пьесы на языке перевода принята её переводческая партитура как продукт определённой методологии её формирования / уточнения в процессе озвучивания актёрами – носителями разных языков и культур предварительного (исходного) варианта текста в ходе постановки.

Этнокультурные и этнопсихологические различия, составляющие специфику кросскультурного театрального проекта, приняты в качестве основной движущей силы формирования переводческой партитуры, рассмотрено их позитивное влияние на оптимизацию процесса постановки.

Действенный анализ предлагаемых обстоятельств пьесы и роли по системе К.С. Станиславского принят в качестве метаязыка кросскультурного театрального процесса. С исчерпывающей очевидностью обосновано его применение как метода, который не только позволяет осуществить искусствоведческий и режиссерский анализ пьесы, но и становится оптимальным средством создания перевода драматургического текста.

Собрана и обработана искусствоведческая, культурологическая, театроведческая, психологическая, этнопсихологическая, психолингвистическая информация на русском и английском языках, имеющая отношение к созданию русской версии переводной пьесы в ходе репетиций в российском театре и перевода русской пьесы в процессе постановки в зарубежном театре.

Проведён анализ материала, на основе которого осуществлены построение последовательности образования и раскрытие содержания способов формирования переводческой партитуры, доминирующих на разных этапах деятельности переводчика в кросскультурном театральном проекте в соответствии с концептуальной моделью переводческой деятельности, впервые предложенной автором статьи в 1992 г., многократно апробированной в международных постановках и обоснованной в ряде публикаций.

Проявлена общая структура способов формирования переводческой партитуры и механизма воздействия её компонентов на эффективность перевода зарубежной пьесы и ее постановки в российском театре.

Поставлен и решён вопрос об уровневой структуре переводческой деятельности в кросскультурном театральном процессе, основанной на личном опыте способов её осуществления, применительно к её отдельному виду – формированию переводческой партитуры переводной пьесы в ходе кросскультурной постановки.

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

– выделение переводческой партитуры пьесы в качестве основы спектакля на языке зрителей открывает возможность деятельностной интерпретации исследуемого объекта и использования преимуществ герменевтического и деятельностного подходов для решения задач методологической рефлексии переводческой деятельности;

– все изменения в методологии формирования переводческой партитуры являются следствием развития кросскультурного театрального проекта, которому она подчинена, и предвидением результатов которого она является (создание звучащего текста произведения сценического искусства на языке перевода, с одной стороны, и создание письменного текста перевода как произведения драматургии, с другой стороны);

– критерием, определяющим границы стадий в процессе формирования переводческой партитуры переводной пьесы, является смена способов работы над переводом (чтение аутентичного текста пьесы, литературоведческий и лингвистический анализ, перевод, сравнительный анализ переводов и т.д.);

– сложная взаимосвязь между созданием звучащего текста как неотъемлемой части произведения сценического (театрального) искусства и письменного текста как произведения литературы является основным источником деятельности переводчика драматургии и формирования переводческой партитуры пьесы, она приводит к смене способов их осуществления и переходу от одного этапа к другому;

– выделенные методом включенного наблюдения четыре основных этапа формирования переводческой партитуры в кросскультурном театральном проекте (подготовительный, аналитический, постановочный, постпостановочный) различаются по своей внутренней периодизации, содержанию и функциям театрального переводчика на каждом из них;

– элементами (уровнями) структуры переводческой деятельности становятся накапливающиеся в ходе кросскультурного театрального проекта способы формирования переводческой партитуры, занимавшие на

соответствующих этапах кросскультурного проекта ведущее положение;

– в современном состоянии деятельность переводчика драматургии может быть представлена функционально-уровневой моделью с нефиксированной (гибкой, подвижной) иерархичностью уровней и меняющимся характером их взаимодействия, любой уровень может занять ведущее положение и подчинить себе все остальные в соответствии с определёнными целями, доступными средствами и условиями переводческой деятельности в кросскультурном театральном проекте.

Сформированные в ходе исследования новый аспект и новая многоуровневая модель деятельности переводчика драматургии существенно дополняют представления о её структуре и механизмах и открывают обширное поле дальнейшего более глубокого искусствоведческого анализа.

Результаты исследования могут выступать в качестве методологической базы при осуществлении кросскультурного театрального проекта и практически применяться в образовательном процессе. В частности, материалы исследования были использованы при определении содержания обучения и построении учебных планов специальности «Театральное искусство», при внедрении метода интенсивного обучения иностранным языкам в Дальневосточной государственной академии искусств.

Разработан и применяется оригинальный цикл практических занятий по дисциплине «Аналитическое чтение», в известной степени воспроизводящий уровневую структуру деятельности переводчика драматургии. Материалы исследования используются автором при разработке спецкурсов для специальностей «Театральное искусство» и «Искусствоведение».

ЛИТЕРАТУРА

1. Jonas S., Proehl J., Lupu M. *Dramaturgy in American Theatre*. Philadelphia: Harcourt Brace, 1997. 590 p.
2. Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. 367 с.
3. Jackson N. *The Quick changes room*. Dramatists play service INC. N.Y., 2008. 248 p.
4. Lincoln Bruce W. *Between heaven and hell*. N.Y.: Penguin Books, 1999. 512 p.
5. O'Neill E. *Long day's journey into night*. London: Yale University Press, 1955. 176 p.
6. Katselas M. *Acting class. Take a seat*. N.Y.: Phoenix books, CA, 2008. 298 p.
7. Carnicke S.M. *Stanislavski in Focus*. Los Angeles: Harwood Academic Publishers, 2003. 236 p.
8. Chekhov A. *Plays. Along the Highway*. N.Y.: W.W. Norton and Company, 2006. 1060 p.
9. Станиславский К. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1954.
10. Kelly E.Y. *The magic IF*. Baltimore: National Educational Press, 1973. 170 p.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 15 октября 2010 г.