

ПЕРЕВОД ДРАМЫ: СПЕЦИФИКА, ПРОБЛЕМЫ, ПОДХОДЫ

Рассматривается специфика перевода драмы как текста, предназначенного для сценического воплощения; изучаются подходы к переводу драмы в современных исследованиях, выявляются понятия, раскрывающие разные стратегии перевода драматургического текста (неравномерная точность, сценичность, театральный потенциал, деиктический перевод, режиссура слова, образ «слова-жеста» и т.д.); проводятся параллели между переводом и постановкой как метатекстами, возникающими в результате интерпретации, трансформации и адаптации текста драмы.

Ключевые слова: теория перевода драмы; драматургический перевод; сценический перевод; сценичность перевода; драматический диалог.

Проблема перевода драмы интересна и актуальна в силу своего сложного характера, обусловленного диалектической природой этого синтетического вида искусства. Двойной эстетический код (литературный и театральный), определяющий онтологическую интермедийность драматургического текста, требует постоянно рассматривать его либо непосредственно в смысле спектакля, либо как текст пьесы, только ожидающий акта высказывания на сцене.

В соответствии с интенциональной направленностью пьесы на театрализацию к переводу предъявляются требования, обусловленные различиями в читательском и зрительском восприятии, а потому выходящие за рамки традиционного «филологического подхода», при котором типичная для театра ситуация произнесения текста актером не учитывается. К. Беднарц (K. Bednarz) считает данный критерий основополагающим для выделения перевода драмы в самостоятельную область исследования теории и практики художественного перевода. «Распознать театральные и сценические условия в концепции драматургического текста как партитуры и сделать их зримыми в переводе на другой язык, – отмечает он, – это требование является специфическим, так как не соотносится с задачами перевода поэзии и прозы» [1. С. 68] (перевод с нем. здесь и далее наш. – Д.О.).

Отличие принципов перевода драмы от общих принципов художественного перевода наиболее остро осознается драматургами и режиссерами, именно от них чаще всего исходит и критика «литературных» или «филологических» переводов, не отвечающих условиям транспозиции текста пьесы на сцену. Одно из первых критических замечаний такого рода содержит письмо Людвиг Тика переводчику «Электры» («Brief an den Übersetzer der Elektra», 1843): «Главным преимуществом вашего перевода мне кажется его драматичный, но в то же время естественный и простой язык, который способен выразить страсть без выпренности и натянутости, этим часто страдает язык ученого, филолога, имеющего мало представления о настоящем сценическом диалоге» [2. С. 420]. Спустя более века современные режиссеры по-прежнему настаивают на том, что «излишне литературный перевод» может оказаться губительным для текста драмы, так как от переводчика, склоняющегося к поэтическим красотам, ритмике, лексической окрашенности текста, может ускользнуть технология действия, необходимая для режиссуры [3].

В результате переплетения в тексте драматического произведения признаков, доминирующих в разных

видах коммуникации – с читателем и зрителем, – возникает своего рода двойной стандарт для переводчиков: с одной стороны, театральная практика безусловно нуждается в надежном текстологическом основании, и в этом смысле перевод должен быть ориентирован на неоднократное, вдумчивое восприятие читателя-режиссера и читателя-актера, предполагающее комментирование культурологических лакун, аллюзий, игры слов и т.д.; с другой – постановка переводной пьесы направлена на однократное и мгновенное восприятие текста на слух, на первый план здесь выходит продуктивность коммуникации со зрителем, которая чаще всего достигается за счет приемов прагматической адаптации, значительно трансформирующих оригинал.

Некоторые исследователи предлагают преодолеть такую контрверзность требований, проведя четкую границу между переводами драмы, предназначенными для дальнейшей публикации и чтения, и переводами, непосредственно служащими целям постановочного процесса (так называемыми сценическими редакциями или обработками) [4. С. 10]. Однако это разделение представляется слишком условным, так как в основу спектаклей часто ложатся неоднократно изданные литературные переводы, обработка которых для сцены осуществляется уже в плоскости одного языка без участия переводчика, в то же время сценические редакции нередко издаются и приобретают, таким образом, вполне самостоятельный «литературный» статус. Поэтому сложно не согласиться с Х. Турком (H. Turk), справедливо отмечающим уязвимость чисто утилитарного подхода к определению стратегии перевода драмы: «Перевод пьесы для театра вряд ли может стать залогом ее сценического воплощения, точно так же, как ее литературный перевод совсем не означает, что она навсегда останется уделом читателя» [5. С. 71].

Анализ современных исследований, посвященных переводу драмы, позволяет говорить о его многоаспектности и, соответственно, о разнообразии точек зрения, которые мы и попытаемся представить в данной статье. Начать следует с того, что перевод драмы является на сегодняшний день одной из наименее изученных сторон художественного перевода. Очевидную периферийность этой области исследования в современной науке о переводе, в центре внимания которой изначально находилась и находится поэзия, отметила, например, в своей работе немецкий славист Б. Шульце (B. Schulze) [4. С. 5]. Из опубликованной ею же в соавторстве с П. Фритцем (P. Fritz) в 1991 г. библиографии по теории и истории перевода драмы

следует, что первым значительным импульсом для постановки проблемы в 1960-х гг. стало активное изучение драматургии Шекспира как вершины мировой литературы и мирового театра. Анализу шекспировских пьес в переводах на различные языки посвящены более половины трудов, вошедших в эту обширную библиографию (всего девятьсот заглавий, в том числе переведенных с тридцати языков и охватывающих период с 1960 по 1987 г.) [6].

В своем большинстве эти исследования выполнены в традиционном русле компаративистики, рассматривающей перевод как действенную форму *межлитературных* взаимоотношений, т.е. посвящены проблемам литературной рецепции драматических произведений. В связи с этим отметим принципиально важное наблюдение Н. Грайнера (N. Greiner) о том, что первоначально, с позиции литературоведческого подхода, исследователями ставился вопрос о переводе драмы (Dramenübersetzung), но не о переводе драмы для сцены (Bühnenübersetzung) [7. С. 133]. Вместе с тем в заглавиях ряда работ, представленных в библиографии Шульце и Фритца, уже заявлена полемика переводческих методов, явившаяся следствием «раздвоения» оригинала как текста, который принадлежит сразу двум семиотическим системам – литературе и театру¹.

Одним из первых, кто потенциальное предназначение текста драмы для сцены определил как отдельную проблему перевода и дал ей научное обоснование, был представитель переводоведческой школы бывшей Чехословакии И. Левый. В своей концепции он исходит из основных характеристик сценического диалога, которые требуют пристального внимания переводчика, работающего над текстом пьесы. Всего таких характеристик Левый выделяет четыре.

Во-первых, сценический диалог – это особый случай произносимой речи. Левый вводит термины «удобопроизносимость» и «удобопонятность», характеризующие перевод для сцены в аспекте дикции и синтаксиса. В качестве третьего критерия ученый называет сохранение в переводе стилизованности речи как одного из обязательных условий драматического произведения вообще.

Во-вторых, сценический диалог имеет сложную семантическую структуру, так как «реплика, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в целый ряд последующих семантических связей» [8. С. 188]. Высказывание персонажа может выражать отношение и к предметам на сцене, и к самому драматическому положению. В данном случае необходим деиктический перевод, сохраняющий стимулы к определенной реакции актера (жесты, мимика, движения) там, где они были заложены в оригинале. Кроме этого, множественность адресатов сценической реплики (она одновременно и часто по-разному воспринимается несколькими слушателями) означает ее включенность сразу в несколько «семантических контекстов» [Там же. С. 191], что требует учета как ее двусмысленности, так и многозначности в переводе.

В-третьих, диалог на сцене представляет собой словесное действие, которое в одних случаях предопределяется самой конструкцией, «внушающей актеру, как произнести реплику», в других – лишь пунктирно на-

мечается написанным текстом. Задачу переводчика Левый видит здесь в сохранении принципа построения фразы, несущей определенный заряд «сценической энергии» (темп, ритм, интонация) [Там же. С. 196].

Наконец, в-четвертых, диалог на сцене – это не только форма построения речи персонажей, но и одновременно их характеристика. Рассказывая о чем-то, персонаж рассказывает и о себе. Именно лексический строй речи дает первоначальный стимул актеру в работе над образом. Воссоздать манеру речи персонажа, его речевую характеристику в переводе далеко не всегда возможно по причине межъязыковой и межкультурной асимметрии, в языке перевода могут отсутствовать необходимый сленг, просторечие, диалект. Однако повышенное внимание переводчика к деталям языкового оформления, как подчеркивает Левый, должно способствовать представлению перспективы развития персонажа в соответствии с замыслом драматурга, его отношениями с другими героями пьесы, последовательностью и мерой раскрытия отдельных черт его характера.

Перечисленные особенности сценического диалога определяют переводческую доминанту, продиктованную функцией перевода как партитуры будущей постановки. Ключевым моментом в концепции Левого является, на наш взгляд, понимание переведенного текста пьесы не как окончательной цели, а как средства для создания на его основе сценических образов во взаимодействии с остальными элементами спектакля. Такое взаимодействие требует от текста определенной подвижности, поэтому Левый обозначает специфическую меру точности в драматургическом переводе как «неравномерную». Она является результатом гибкого отношения переводчика к тексту, так как «иногда важнее всего бывает точно передать тончайший оттенок смысла, а иной раз – стиль или интонацию» [Там же. С. 209]. Однако в целом переводчик должен перевести и художественно воссоздать весь текст драматического произведения.

Итак, Левый включает в процесс драматургического перевода не только этап межъязыкового преобразования текста пьесы, но и возможную перспективу его дальнейшей трансформации в текст театральный. При этом между переводом и постановкой устанавливаются отношения прямого взаимовлияния: с одной стороны, принимая каждое конкретное решение, переводчик должен руководствоваться своим представлением о ведущей идее спектакля, с другой – переводческая интерпретация пьесы имеет прямое практическое значение для постановки, а иногда и решающее, например, в вопросе трактовки характеров на сцене. В то же время эти отношения могут оставаться достаточно свободными благодаря феномену переводной множественности, которую Левый считает лучшей альтернативой приему сценической обработки. «...режиссеру, который захочет трактовать пьесу иначе, чем это сделано в переводе, – подчеркивает он, – потребуются значительные изменения в тексте и значительные усилия труппы. Поэтому для драмы менее, чем для любого другого жанра, может быть оправдана канонизация единого стандартного и образцового перевода» [Там же. С. 216].

В дальнейшем среди переводоведов, а также теоретиков и практиков театра наиболее дискуссионным

оказался выдвинутый Левым тезис об «удобопроизносимости» и «удобопонятности» перевода как критериях его сценичности. Будучи лишены общего контекста, эти понятия трактовались иногда излишне прямолинейно и сводились к нормативному требованию легкого произнесения и восприятия переведенного текста пьесы, звучащего со сцены. В частности, в работе австрийского переводоведа М. Снелл-Хорнби (M. Snell-Hornby) под «удобопроизносимостью» (*англ.* Speakability, *нем.* Sprechbarkeit) понимаются такие свойства языка и такая организация текста пьесы, которые позволяют актеру, использующему в качестве «инструментов» голос и дыхание, охватить своей репликой весь зрительный зал. Для этого ритм предложений в переводе должен совпадать с естественным ритмом дыхания актера [9. С. 107].

В свою очередь, многие специалисты театра сразу увидели в попытке прямого переноса данного понятия из научно-теоретического дискурса в практический угрозу слишком примитивного понимания сценической действительности. Так, французский теоретик театра П. Пави указывает на опасность банализации смысла под предлогом, что текст «удобен для произнесения», так как это может привести к благозвучию, упрощению риторики фразы. Он подчеркивает, что современная постановка не признает более норм фонической коррекции, ясности дискурса или приятного ритма [10. С. 224]. А М. Ваксманн (M. Wachsmann), переведивший пьесы Шекспира для немецкого «Резиденц-театр», считает удобопроизносимость не более, чем «отговоркой для ленивых думать, говорить и слушать» [11. С. 51]. По его мнению, любая мысль может быть воссоздана в переводе и отчетливо произнесена, сколь сложной ни была бы ее структура и метафорика. Переводчик просто обязан доверять здесь актеру, который в силу своего таланта и профессиональной подготовки должен быть способен играть любой текст.

Критерий «удобопонятности» перевода ориентирован в первую очередь на успешную коммуникацию со зрителем постановки. Свое развитие он получил в рамках прагматически-ориентированного подхода к переводу драмы, в котором ключевым стало понятие *Bühnenwirksamkeit* (*нем.*: Bühne – сцена; wirksam – действенный, эффективный) или *playability* (*англ.*: play – игра, представление, спектакль; ability – способность, возможность). Прагматическое направление обозначил французский переводовед Ж. Мунен (G. Mounin), считавший, что основная цель перевода пьесы должна заключаться в желаемом коммуникативном эффекте, выражением которого является непосредственная реакция зрителя. В отличие от Левого, рассматривавшего реплику преимущественно как внутритекстовую структуру, он делает акцент на ее связи с внетекстовой действительностью и подчеркивает, что сценичность перевода требует прагматической адаптации текста оригинала. Поскольку любое высказывание в пьесе обращено к определенной публике и может быть сыграно только в рамках конкретных, знакомых ей контекстов (литературного, исторического, географического, социального и т.д.), «переводить следует не высказывания, а контексты и ситуации, а именно таким образом, чтобы зрителю стало ясно, смеяться ему или плакать» [12. С. 138].

Переводчик должен прежде всего учитывать уровень социальной, культурной и «герменевтической компетенции» (термин П. Пави) зрителя, плану содержания и выражения оригинала в концепции Мунена отводится роль вариантных величин: «Важнее верности лексике, грамматике, синтаксису и даже стилю отдельно взятого предложения текста является верность тому, что обеспечивает произведению сценический успех на его родине» [Там же. С. 137]. Вслед за П. Мериме Мунен видит смысл перевода для сцены в том, чтобы «переводить не написанный текст, а звучащую пьесу», при этом не уточняя, в чем конкретно, кроме принципа свободной парафразы, типичного и для межъязыкового перевода, заключаются приемы обработки оригинала, позволяющие переводчику учитывать переключение языкового кода на сценический.

Размышления Мунена, безусловно, касаются одной из центральных проблем перевода драмы – взаимоотношений перевода и адаптации как двух стратегий преобразования исходного текста. На вопрос, можно ли считать адаптацию (в нашем случае – адаптацию иноязычной пьесы для постановки) переводом, нет однозначного ответа, на практике эти два понятия часто либо отождествляются, либо соплагаются (перевод-адаптация, адаптированный перевод). Адаптация и перевод действительно обнаруживают целый ряд сходств: и в том и в другом случае исходный текст подвергается трансформации и становится объектом интерпретации, характер и мера которых очень сложно поддается однозначной оценке. Тем не менее мы полностью разделяем мысль У. Эко, усматривающего в адаптации «угрозу манипуляции с текстом», в то время как перевод стремится ее избежать. Он «не должен говорить больше, чем оригинал, уважая его сдержанность» (*Zurückhaltung des Originals*) [Там же. С. 389]. Если адаптацию и можно рассматривать как перевод, то лишь как очень избирательный, игнорирующий многие уровни текста оригинала и всегда навязывающий реципиенту определенную интерпретацию [13. С. 389].

Опираясь на идею Мунена, свою более гибкую модель отношений между инвариантными и вариантными составляющими процесса перевода драмы предложил Н. Хофман (N. Hofmann). Согласно ей план содержания, план выражения и прагматика текста пьесы могут в равной степени являться инвариантами и вариантами ее перевода, представляя собой тесно взаимосвязанные и взаимозависимые параметры, которые в идеальном случае (*der Idealfall der Übersetzung*) находятся в равновесии. Это означает, что формальная и семантическая эквивалентность перевода рассматривается не как препятствие для его адекватного понимания и восприятия зрителем, а как необходимое условие такового: «Требование сценичности не должно вести к упрощению или сглаживанию (*Verflachung*), а, наоборот, заставлять переводчика, максимально придерживаясь оригинала, увязывать его семантику с театрально-сценическими приемами» [14. С. 27–28]. Общий вывод Хофмана противоположен позиции Мунена: обработка в целях адаптации не исчерпывает возможности перевода для сцены. Благодаря живой визуализации текста, а также такому его «механизму», как избыточность (*Redundanz*), зритель располагает огромным потенциалом

восприятия и понимания даже очень сложных семантических комплексов. Следовательно, стремление к сценичности перевода не должно оправдывать ни его излишний формализм, ни, напротив, необоснованные вторжения в текст оригинала. Подчеркнем однако, что в исследовании Хофмана остается открытым вопрос о том, при каких условиях создается «идеальная ситуация перевода», уравнивающая целых три чаши весов – полноценное воссоздание содержательной структуры оригинала, сохранение его формы и прагматического потенциала, который воплощается в сценичности перевода.

В данном контексте симптоматичным признаком для дальнейшего развития теории перевода драмы стала критическая позиция американского переводоведа С. Басснетт (S. Bassnet), констатировавшей, что сценичность (в терминологии Басснетт – *performability*) приобрела в современных исследованиях почти мистический характер как трудно определяемое качество не только перевода, но и, в первую очередь, самого драматургического текста. Его «недовоплощенность» или, по Лотману, «провоцирующая неопределенность», является серьезным препятствием для переводчика, не ориентированного (вспомним размышления У. Эко) на «дописывание» оригинала. В связи с этим Басснетт предлагает сосредоточиться на конкретных лингвистических закономерностях построения текста драмы как реального, пусть и незавершенного в своем возможном сценическом измерении: «Все же сценичность может быть зашифрована только в пределах письменного текста, а способы ее расшифровки практически безграничны в любом сценарии» [15. С. 102]. Так как переводчик начинает работать именно с текстом оригинала, а не с его гипотетической постановкой, имеет смысл именно в нем искать микро- и макроструктуры, генерирующие возможность сценического прочтения, и переносить их в текст перевода.

Такой подход, в частности, последовательно воплощен в работе С. Тотцевой (S. Totzeva), предложившей использовать термин «театральный потенциал» (*das theatrale Potential*) для обозначения релевантных с точки зрения перевода стратегий текста драмы, благодаря которым в процессе постановки возникает семиотическая сцепка между вербальными и невербальными знаками. Отправной точкой для С. Тотцевой является близость процессов перевода и постановки как преобразующих «материнский» текст драмы в театральный или переводческий метатекст по принципу выделенных Р. Якобсоном основных типов трансформации – межъязыковой (художественный перевод), интерсемиотической (постановка) и двойной, интерсемиотической на базе межъязыковой (постановка переведенной пьесы).

Трансформация осуществляется и в случае перевода, и в случае постановки как отбор значений исходного текста, их конкретизация и деформация, в результате чего возникает новый текст как самостоятельный эстетический объект. В этом смысле в обоих случаях речь идет о «глобальной трансформации» (*die globale Transformation*) текста драмы как целого в рамках чужого языкового и сценического кода. Характер трансформации принципиально различается лишь тем, что «в то время как перевод по причине относительно стабиль-

ного семантического значения языкового знака имеет тенденцию к линейной трансформации... мобильность значения знака театрального предопределяет структурный тип трансформации» [16. С. 74].

В целом последствия недостаточной изученности перевода драмы Тотцева видит в том, что на практике к драматическому произведению зачастую применялись и применяются приемы перевода прозы, хотя его специфике больше отвечает поэтический перевод, где в центре внимания находятся ритм, инверсия, эмпфаза. Исследователь значительно расширяет репертуар характеристик текста драмы, важных с точки зрения сохранения его сценичности в переводе. Кроме ставшей уже традиционной и ранее не раз отмечавшейся «режиссуры слова»² (пластичность высказывания, заложенные в нем импульсы для жестов, мимики, движений), Тотцева обращается к лингвистическим механизмам, реализующим в тексте драмы его принципиальную незавершенность, фрагментарность, языковую и смысловую «экономю». К ним относятся, например, эллиптичность реплики, которая часто игнорируется в переводах; пресуппозиции и импликации как средства создания подтекста, теряющие свою функцию в случае «сверхперевода». Об опасности последнего писал, кстати, ранее и И. Левый: «У роли есть своя перспектива: персонаж и его отношения с партнерами развиваются на глазах у зрителя, и многие черты характера остаются вначале *скрытыми*, выявляются только в процессе игры. Переводчику разумеется известен весь путь развития... и он иногда раскрывает эти свои знания уже в начальных сценах» [8. С. 205–206].

Еще одной категорией, формирующей театральный потенциал, являются ключевые слова (*Ansatzwörter*), выполняющие функцию семантических скреп в драматическом диалоге. Их распознавание позволяет сохранить целостность интерпретации как в процессе перевода, так и в ходе постановки, когда происходит смещение смысловой нагрузки с текста на другие выразительные средства. В основе выделения таких слов лежит принцип изотопии текста как «системы непрерывного отображения семантических топосов». Каждое ключевое слово представляет собой точку, в которой многочисленные контексты драматического высказывания пересекаются или наслаиваются друг на друга. Сохранение этой многозначности в переводе необходимо, так как она лежит в основе множественности сценических конкретизаций текста драмы [16. С. 265].

В целом же можно говорить о том, что в своем исследовании Тотцева дает лингвистическое обоснование принципу «неравномерной точности», предложенному И. Левым, констатируя при этом, что сохранение театрального потенциала текста драмы в переводе неизбежно требует отказа от постулата максимальной эквивалентности оригиналу.

Безусловно, существует и собственно сценическая, или театрологическая, теория перевода драмы, которая исходит из того, что язык драматических произведений является только одним из знаков в целой цепи аудиовизуальных знаков, а значит, всего лишь частью смысловой структуры театрального представления. Так, Р. Барт видит в театре привилегированный объект для семиотики, поскольку его полифоническая система

представляется более оригинальной по сравнению с линейной системой литературного произведения. Он называет театр кибернетической машиной, которая в нерабочем состоянии скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в адрес зрителя целый ряд сообщений, которые передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах. В каждый момент спектакля он получает информацию одновременно из шести-семи источников: «<...> это такое всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, которое наводянет текст избытком его внешнего языка» [10. С. 365].

Поэтому совершенно не случайно, обращаясь к проблеме перевода для сцены, П. Пави сразу отмечает, что в театре феномен перевода выходит далеко за довольно ограниченные рамки перевода текста пьесы с одного языка на другой. Говоря о переводе *театрально*, французский театровед определяет его как герменевтический акт, как процесс присвоения текста оригинала текстом перевода через серию конкретизаций.

На этапе первой, письменной, конкретизации переводчик выступает одновременно в роли читателя и драматурга (в техническом значении слова), осуществляющего макротекстуальный перевод (воссоздание драматургии, системы персонажей, пространства и времени, в которых они эволюционируют, идеологической позиции автора и эпохи, системы откликов, повторений, реприз, обеспечивающих целостность текста). Вторая конкретизация осуществляется театральным драматургом, который часто является посредником между переводчиком и режиссером и готовит текст для постановки. Следующим этапом является конкретизация сценического высказывания в процессе соприкосновения переведенного текста со сценой, в результате которого возникает «зрелищный текст» как система отношений между текстовыми и театральными знаками. Наконец, последняя «рецептивная конкретизация» подразумевает восприятие зрителем конкретной постановки. Каждая из перечисленных конкретизаций представляет собой «промежуточный перевод», который сокращает или расширяет текст оригинала, в своей совокупности они превращают перевод в «процесс поиска текста, его созидания» [Там же. С. 223].

Очевидно, что в концепции Пави ключевой является идея подчинения текста перевода постановке, так как только в этом случае он будет подключен к ситуации сценического высказывания: «Это свойство <...> сценического перевода позволяет актеру заменять текст всякого рода акустическими, пластическими, мимическими, а также связанными с положением тела приемами» [Там же. С. 224]. Пави вводит понятие «*verbo-corp*», обозначающее специфическую связь жеста и слова, в основе которой лежит ряд актерских приемов по овладению драматургическим текстом: интонация, фразировка, укорачивающая или удлиняющая тирады, структурирующая или разрушающая текст. Сценический перевод должен передать этот образ «жеста-слова» оригинала на языке и в культуре перевода.

Немецкий театровед Э. Фишер-Лихте (E. Fischer-Lichte) рассматривает проблему перевода драмы в еще более широком контексте, а именно в рамках такого явления, как культурный трансфер: «Постановка “переводит” переведенную с чужого языка на свой драму из чужой культуры (отдающей) в свою, воплощая ее на сцене в условиях, в которых протекают театральные процессы в принимающей культуре» [17. С. 129]. Подчеркивая, что среди общественных институтов театр наиболее активно выполняет функцию посредника между культурами, Фишер-Лихте говорит о постановке переведенной пьесы как о процессе культурной трансформации (*kulturelle Transformation*), в результате которой «чужие тексты становятся *продуктивными* для своей культуры» [Там же. С. 143]. Насколько этот процесс отражается непосредственно в тексте и приемах перевода драмы, зависит прежде всего от дистанции, разделяющей две театральные традиции. Чем глубже идут расхождения театральные нормы, в рамках которых создавался оригинал и будет воплощен его перевод, тем более заметен в тексте последний переход от собственно переводческих трансформаций к обработке и адаптации.

Подводя итог, можно сказать, что, во-первых, представленные точки зрения на проблему перевода драмы демонстрируют разнообразие подходов (литературоведческий, лингвистический, прагматический, театроведческий, культурологический) в рамках собственно переводоведческого подхода и обнаруживают тем самым ее междисциплинарный характер. Он обусловлен, с одной стороны, «пограничным» положением драмы между литературой и театром, а с другой – статусом самой теории перевода.

Во-вторых, описание специфики перевода драматического произведения в современных исследованиях закономерно осуществляется на пересечении переводческого и театрального (сценического) дискурсов. В этом общем пространстве происходит вполне органичное сближение перевода и постановки на основе таких понятий, как трансформация, интерпретация, конкретизация, адаптация.

В-третьих, постановка как а priori заданная цель в случае перевода драмы согласно рассмотренным концепциям может учитываться переводчиком двумя различными способами. Первый предполагает сохранение в переводе потенциального множества сценических реализаций, тем или иным образом заложенных в текст оригинала (например, в виде «театрального потенциала»). Во втором случае текст перевода ориентирован на «театральный идиолект» (термин Э. Фишер-Лихте) отдельного режиссера, т.е. содержит в себе одну собственную «идеальную» постановку. Таким образом, очевидно, что важное место в теории перевода драмы занимает дискуссионный вопрос о театральности как «о качестве или неотъемлемой сущности текста» или как «о прагматическом использовании сценического инструментария» [10. С. 366].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: «Dichtung? – Nein: Theater!». Der deutsche Shakespeare. (Meinungen); «Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre».

² Это понятие (*нем.* Regie durch das Wort) использует в своей работе К. Беднарц [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bednarz K.* Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien, 1969.
2. *Tieck L.* Brief an den Übersetzer der Elektra // Tieck L. Gesammelte Werke. Faksimile-Ausgabe von 1828 in 39 Bänden. Berlin, 1928. Kritische Schriften. Bd. 32. URL: http://www.gasl.org/refbib/Tieck_32_Kritik_2.pdf
3. *Пост-релиз* работы круглого стола «Театр и его культуртрегеры», посвященного проблемам театрального перевода, продвижения и популяризации переводной драматургии. URL: <http://play-translate.livejournal.com/753.html>
4. *Schultze B.* Theorie der Dramenübersetzung – 1960 bis heute: ein Bericht zur Forschungslage // Forum Modernes Theater. Tübingen, 1987. Bd. 2. S. 5–17.
5. *Turk H.* Konventionen und Traditionen. Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur // Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater. Tübingen, 1990. Bd. 4.
6. *Probleme* der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie. Hrsg. Von Fritz Paul und Brigitte Schulze. Tübingen, 1991.
7. *Greiner N.* Übersetzung und Literaturwissenschaft. Tübingen, 2004.
8. *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974.
9. *Snell-Hornby M.* Sprechbare Sprache – spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung // Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th Birthday. Tübingen, 1984. S. 101–115.
10. *Пави П.* Словарь театра. М., 1999.
11. *Wachsmann M.* Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. Heidelberg, 1988.
12. *Moulin G.* Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung. München, 1967.
13. *Eco U.* Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen. Übers. von Burkhard Kroeber. München-Wien, 2006.
14. *Hofmann N.* Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet. Tübingen, 1980.
15. *Bassnet-McGuire S.* Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London ; Sydney, 1985.
16. *Totzeva S.* Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen, 1995.
17. *Fischer-Lichte E.* Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation // Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater. Tübingen, 1988. Bd. 1. S. 129–144.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 28 января 2012 г.