

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной
лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская

« ____ » _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**СТРАТЕГИИ ФОРЕНИЗАЦИИ И ДОМЕСТИКАЦИИ ПРИ
ПЕРЕВОДЕ РУССКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ДЛЯ
ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ АУДИТОРИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС И.А. ВЫРЫПАЕВА)**

Научный руководитель _____ канд. филол. наук, доц.
каф. ТГРЯиПЛ
Е.Ч. Дахалаева

Выпускник _____ В.Д. Прокопова

Нормоконтролёр _____ А.А. Струзик

Красноярск 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	9
1.1. Специфика драматических текстов	9
1.1.1. История драмы	9
1.1.2. Специфика организации текста в драме	12
1.2. Французская, английская и русская драматическая традиции: основные вехи.....	16
1.2.1. Французская традиция	16
1.2.2. Английская традиция.....	19
1.2.3. Русская традиция	22
1.3. Локализация при переводе драматических текстов	24
1.3.1. Специфика перевода драматических текстов.....	24
1.3.2. Соотношение понятий «локализация» и «перевод»	28
1.3.3. Стратегии доместикации и форенизации	31
1.4. Творчество И.А. Вырыпаева: успех в России, во франкоязычных и англоязычных странах	35
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	39
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ПЬЕС ИВАНА ВЫРЫПАЕВА НА ФРАНЦУЗСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ	41
2.1. Перевод текстов Ивана Вырыпаева как переводческий проект	41
2.2. Реализация приемов доместикации при переводе пьес Ивана Вырыпаева.....	44
2.2.1. Доместикация при переводе с русского на французский язык	44
2.2.2. Доместикация при переводе с русского на английский язык.....	51
2.3. Реализация приемов форенизации при переводе пьес Ивана Вырыпаева.....	54
2.3.1. Форенизация при переводе с русского языка на французский язык.. ..	54
2.3.2. Форенизация при переводе с русского на английский язык	58
2.4. Частотность переводческих стратегий.....	61

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	73
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	78
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Интервью с Людмилой Кастлер	79

ВВЕДЕНИЕ

В наше время происходит быстрое развитие межличностных и межнациональных отношений в условиях межкультурной коммуникации. Страны мира активно вовлечены в процесс глобализации, успешно интегрируя и унифицируя новшества в различные сферы жизни общества.

Благодаря возрастающим взаимосвязям между различными народами и культурами, объединение и взаимодействие между цивилизациями становится более легким.

Несмотря на то, что в процессе глобализации многие явления и объекты приводятся к единообразной системе или форме, то в культурной сфере все не так просто. Здесь есть место культурной апроприации – это явление, в котором заимствование или использование элементов одной культуры членами другой культуры порой рассматривается в негативном ключе.

Несмотря на это, на протяжении многих лет с различным успехом народы заимствовали друг у друга различные элементы культуры: одежду, музыку, традиции и т.д. Итак, между культурным обменом и апроприацией существует грань, которую сложно четко провести.

Разрушить этот барьер способна локализация, процесс, который способен уменьшить конфликты между представителями разных наций. Локализация – это перевод и культурная адаптация продукта к особенностям определенной страны, региона или группы населения. Она способствует лучшему пониманию интегрируемого продукта. Локализируются многие вещи: от драматических текстов до видеоигр. Так, например, постановка одной и той же пьесы в разных странах может отличаться по различным параметрам: шуткам, жестам, местом действия и другими деталями. Тексты адаптируются под соответствующую аудиторию.

Благодаря процессам адаптации и локализации, у нас есть доступ к богатым культурным наследиям других народов. Сегодня потребитель может

воспринимать разнообразный контент, а его производители и локализаторы делают все от них зависящее для того, чтобы не были задеты чувства представителей совершенно другой культуры. Таким образом, продукт должен быть правильно адаптирован к потребностям рынка и адекватно воспринят конечным потребителем.

Таким образом, в данной работе рассматривается процесс локализации русских драматических текстов к культурам разных стран.

Актуальность данного исследования обусловлена постоянно развивающимися русско-французскими и русско-английскими отношениями. Культурные мосты между нашими странами – это неоспоримо важный аспект для удачной совместной работы в различных сферах. Театр является одним из таких мостов, а Иван Вырыпаев – пример ультрасовременного драматурга. Его пьесы отражают специфику современной России, которую иностранцы хотят знать и понимать. Более того, исследования, проводимые в данном направлении, могут значительно помочь редакторам или переводчикам драматических текстов, и другим специалистам в области локализации текстов разных типов и жанров.

Степень разработанности проблемы. Переводу драматических текстов с одного языка на другой посвящено достаточное количество работ, к примеру, осуществлялся сопоставительный анализ оригинальных и переводных текстов драматических произведений в рамках интерсемиотического подхода (О.В. Букач), множество работ посвящено переводу драматургических текстов именитых классиков (пьесы Т. Уильямса, У. Шекспира, А.П. Чехова, А.Н. Островского, Б. Шоу и мн. др. Посвящены исследования и переводам современных авторов (Чак Поланик, Алеки Блайс, Дэвид Бертон и мн. др.).

Тем не менее, до сих пор не предпринимались попытки анализа переводов пьес российского драматурга Ивана Вырыпаева.

Объектом исследования являются процесс перевода драматического текста с русского языка на французский и английский языки.

Предметом исследования являются стратегии при переводе драматического текста современного российского драматурга И.А. Вырыпаева для франкоязычной и англоязычной аудитории.

Целью данного исследования является выявление актуальных стратегий, используемых при переводе драматического текста современного российского драматурга И.А. Вырыпаева для франкоязычной и англоязычной аудитории.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Изучить историю возникновения, структуру и жанры драматических текстов, узнать их представителей;
2. Проанализировать творчество И.А. Вырыпаева;
3. Проанализировать текст пьес на языке оригинала, включая сноски и др.;
4. Проанализировать переводы пьес на французский и английский языки, включая сноски и др.;
5. Провести интервью с переводчиками пьес на французский язык;
6. Опираясь на интроспекцию переводчиков и собственный сопоставительный анализ пьес в оригинале и в переводе, выявить стратегии и приемы локализации, использовавшиеся при переводе пьес.

Материалы исследования включают в себя пьесы Ивана Вырыпаева в оригинале и в переводах на французский и английский языки: «Сны» (Les Rêves) 1999г., «Кислород» (Oxygène, Oxygen) 2002г., «UFO» (OVNI) 2012г., «Летние осы кусают нас даже в ноябре» (Summer bees sting in November, too) 2012., «Невыносимо долгие объятия» (Insoutenables longues étreintes) 2014г., «Июль» (Juillet) 2019, «Интертеймент» (Juste de l'art / Entertainment) 2020г., «ЗАКРЫТОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ. NEW CONSTRUCTIVE ETHICS» (New Constructive Ethics. Research Study) 2021. А также интервью с переводчицей, работающей с пьесами Ивана Вырыпаева на французском языке – Людмилой Кастлер.

В ходе работы применялись следующие **методы** исследования: метод переводческого анализа, метод интервьюирования, сравнительно-сопоставительный метод.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования результатов исследования при изучении перевода драматических текстов.

Теоретической базой исследования послужили работы И.Н. Чистюхина и В.Е. Хализева в области драматургии; в сфере локализации и переводоведения: Е.В. Чистовой, Л. Венути и О.В. Зинкевич. Работы В.Н. Комиссарова, Л.С. Бархударова и И.С. Алексеевой в сфере теории перевода, а также работы Р. Леппихалме и Н.Г. Корнауховой в области переводческих стратегий.

Структура работы обусловлена ее содержанием.

Во введении изложены краткое содержание темы и ее актуальность, степень разработанности проблемы, цель, задачи, объект и предмет исследования, материалы и методы исследования, его практическая значимость и теоретическая база.

Первая глава «Проблемы перевода драматических произведений» посвящена теоретическому описанию специфики драматических текстов, истории развития драмы во Франции, Англии и России, стратегиям перевода и их классификациям, рассказывается о творчестве драматурга Ивана Вырыпаева в России и за границей. Выводы по первой главе содержат основные выводы по всем параграфам.

Вторая глава «Специфика перевода пьес Ивана Вырыпаева на французский и английский языки» посвящена анализу 8 драматических текстов в двух языковых парах – «русский-французский» и «русский-английский» в контексте реализации использованных стратегий для перевода драматических текстов на французский и английский языки.

В заключении обобщаются результаты проведенного анализа, их соотношение с общей целью и конкретными задачами, поставленными во

введении, и намечаются перспективы дальнейшего изучения рассматриваемых в работе проблем. В списке использованной литературы представлено 51 источник, 8 из них на иностранных языках.

Апробация работы: основные положения данного исследования были изложены в докладах, представленных на XV Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета в секции «Актуальные проблемы переводоведения» (г. Красноярск, 18-19 апреля 2023 года).

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1.1. Специфика драматических текстов

1.1.1. История драмы

Перед тем, как приступить к детальному анализу перевода драматического текста на английский и французский языки необходимо рассмотреть историю появления драмы как жанра литературы, условия и причины ее возникновения, ее структуру, а также необходимо затронуть ряд знаменитых представителей этого жанра.

Существует 3 жанра литературы:

- Драма;
- Лирика;
- Эпос.

Эти жанры сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве, т.е. в такой форме художественного творчества, где спрессованы, слиты все виды изобразительного искусства, музыки, пляски, драмы и т.д. Александр Николаевич Веселовский – русский филолог, историк и теоретик литературы XIX века - посвятил происхождению литературных родов первую из трех глав своей «Исторической поэтики». «Ученый доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением — возгласами радости или печали.

Драма, утверждает ученый, возникла из обмена репликами хора и запевал. И она (в отличие от эпоса и лирики), обретя самостоятельность, вместе с тем “сохранила весь <...> синкретизм” обрядового хора и явилась неким его подобием» [Хализев, 2004: 311].

Драма отличается от двух других родов тем, что она принадлежит сразу к двум видам искусства: литературе и театру. Она предназначена для игры на сцене. Также в драме присутствует выделяющаяся структура текста, о которой мы поговорим позже. Данный род литературы существует с древних времен (ее зачатки можно найти в первобытной поэзии) в разных видах: фольклорном или литературном по всему миру. Драматические произведения создавали и античные греки, и древние индийцы, и другие народы, и племена.

Как уже было сказано, тексты драмы создаются для того, чтобы быть отыгранными на сцене театра. Само театральное искусство зародилось еще в период Античности в эпоху Древнего мира. Все началось с обрядовых игр, посвященных богам. Поэтому драматический род литературы особенно имеет прочные узы со смеховой сферой, ибо театр укреплялся и развивался в тесной неразрывной связи с массовыми торжествами, в обстановке забавы, праздников и зрелищ. Ее образность оказывается чрезмерной, эффектной, театрально-яркой, отсюда и возникают гиперболы и преувеличения.

Появилась необходимость разделения участников на исполнителей и зрителей. Далее происходил процесс развития и профессионализации исполнения, который, в свою очередь, привел к разделению театра на различные виды и формы: драматический театр, оперный и балетный, пантомима и другие виды, а также смешанные формы.

Драматический текст является литературной разработкой для драматического театра, который доходит до зрителей не напрямую, а через интерпретацию актеров с помощью жестов, тона, декораций, костюмов и др., и называется он пьесой. К драме, так или иначе, относится любой литературный жанр, построенный в форме диалога, в том числе комедия, трагедия, драма и т.д.

Жанр драмы, содержание которой связано с изображением обыденной жизни ведёт свою историю с XVIII века, когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали

менее явными. В Англии возникает жанр «мещанская драма» (Д. Лилло), который получает наибольшее распространение во Франции (Д. Дидро) и Германии (Г.Э. Лессинг). Мещанская драма изображала частную жизнь человека, конфликт пьесы зачастую был тесно связан с внутрисемейными противоречиями. «Мещанские сюжеты ведут свое происхождение и от моралите, воцарившегося на площадных подмостках в самом начале XV века. Драма становилась ближе к народу. Ранние пьесы моралите, дидактичные и аллегоричные по своей сути, приближали нас к современному человеку» [Галлямова, 2003: 467-468].

Затем в XIX веке мощное развитие получает драма в рамках литературы реализма и натурализма (А.Н. Островский, Г. Ибсен, А.П. Чехов). Происходит перестройка драматургии, данный период в европейской драматургии получает название «новая драма», который противопоставляет традиции, в театре теперь обсуждаются «злободневные» проблемы.

В это же время происходит расцвет мелодрамы, которая сосредотачивается на человеческих эмоциях, раскрывает духовный и чувственный мир героев в особенно ярких обстоятельствах на основе контрастов: добро и зло, любовь и ненависть и т. п.

На рубеже XIX–XX вв. развивается символическая драма, первооткрывателем которой стал бельгийский франкоязычный драматург М. Метерлинк.

В XX в. – это эпоха драмы абсурда, сюрреализма, где изображается абсурдная реальность, поступки персонажей зачастую алогичны.

В начале XXI в. в драматургии появляется вербатим (от лат. *verbatim* – дословное, изреченное), пришедший из Великобритании. Вербатимная драматургия характеризуется тем, что спектакли состоят из реальных монологов или диалогов участников; материал для спектакля – интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои постановки.

1.1.2. Специфика организации текста в драме

В толковом словаре С.И. Ожегова драме дается следующее определение – род литературных произведений, написанных в диалогической форме и предназначенных для исполнения актёрами на сцене [Ожегов, 1949: 262]. В словаре литературоведческих терминов можно найти следующее определение: драма в узком смысле слова – один из ведущих жанров драматургии; литературное произведение, написанное в форме диалога действующих лиц. Предназначается для исполнения на сцене. Ориентирована на зрелищную выразительность. Взаимоотношения людей, возникающие между ними конфликты, раскрываются через поступки героев и получают воплощение в монолого-диалогической форме. В отличие от трагедии, драма не завершается катарсисом [Словарь литературоведческих терминов, 2012].

Драматические произведения (др.-греч. *δρμα* – деяние, действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их отношения друг с другом, поэтому здесь драматург также, как и автор эпического произведения подчинен «закону развивающегося действия» [Гетэ, 1975: 350]. Но разница в том, что в драме нет места для развернутого повествовательно-описательного изображения [Хализев, 1999: 90].

Художественные возможности драмы немного ограничены. Писатель-драматург использует только некоторые предметно-изобразительные средства из доступных для творца других жанров. Из-за этого и личностные характеристики персонажей раскрываются не так широко, свободно и полно как в эпосе. Еще одна сложность состоит в том, что у изображаемого действия в драме есть определенные временные сценические рамки, в которые оно должно уместиться. Требуется подходящий размер драматургического текста, потому что представление, например, в обычных для новоевропейского театра формах длится не больше трех-четырех часов [Там же].

Несмотря на это, у драматурга есть и значительные превосходства перед создателями повестей и романов. Моменты, изображаемые в драме, тесно связаны друг с другом: один момент плотно примыкает к другому, следующему. Время воссоздаваемых драматургом ситуаций на протяжении сценической истории никак не изменяется: не спрессовывается и не удлиняется; для обмена репликами у героев драмы нет ощутимых временных рамок. Действие воспроизводится в драме максимально естественно и откровенно. Читатель как будто является непосредственным наблюдателем происходящего.

Существует особая форма драмы – Lesedrama. Другими словами – это пьеса/драма для чтения. Она не предназначена автором для сценического воплощения, то есть адресовано читателю, а не зрителю. Широкое распространение она получила в эпоху романтизма. Пьесы такого рода считались непригодными к театральному воплощению по ряду причин, связанных с технической ограниченностью театров того времени. Препятствиями к постановке такой пьесы могли служить: элементы фантастики, частая смена сцен действия, большой объём произведения или избыточное количество действующих лиц [Николюкин, 2001: 248].

Всемирную известность и признание завоевали такие пьесы для чтения, как «Фауст» Гёте и «Разбойники» Шиллера. Вдобавок, ни одно из драматических произведений Пушкина не предназначалось для постановки на сцене.

Также в пьесах конца XIX–XX вв. можно увидеть характерный подтекст, который получил название «подводное течение». Особенно часто его можно увидеть в пьесах А.П. Чехова, М. Горького и др. Когда мы говорим о «подводном течении», то имеем в виду внутреннее действие; то, что скрыто в глубине сцен, что именно важно. Происходит ослабление внешнего (сюжетного) действия и перенесение драматургического конфликта вглубь, в психологический мир персонажей, где мы наблюдаем за их чувствами и эмоциями, которые, в свою очередь,

вливают на сюжет и отношения героев друг с другом. Это позволяет углубить содержание пьес, больше раскрыть характеры и мотивы героев [Гущина, 2021: 76].

Одна из отличительных черт драматических текстов – это их довольно сложная структура, которая как бы разделена на действия и явления. Несмотря на это, у текста есть базовая основа, которая схожа с повествовательным жанром, включающая в себя экспозицию, с помощью которой драматург знакомит нас с обстановкой, предшествующей началу действия. Экспозиция тесно связана с основным действием, т.к. в ней происходит расстановка действующих лиц, складываются обстоятельства, показываются причины, которые «запускают» сюжетный конфликт. Драматическое произведение в каком-то плане похоже на усеченную модель эпического произведения. Отличие заключается в отсутствии в драме повествователя, который ведет рассказ о персонажах и событиях, которые с ними происходят, временами предоставляя слово и самим героям. Функция героя пьесы – заменить рассказчика.

Драматический текст опирается на произносимые актером слова. Связь слов и действий создали определенную структуру пьесы: речь персонажа в соединении с авторской ремаркой – примечанием, содержащим дополнительную информацию о герое или месте действия. К общепринятым формам построения речевого ряда относятся: монолог, диалог, реплика. Сама речь автора здесь выполняет вспомогательную и эпизодическую роль. Она дает информацию о действующих лицах, которая, как уже было сказано выше, иногда сопровождается личными характеристиками героя; времени и месте действия; описывает сценическую обстановку в начале актов и эпизодов. Также речь автора комментирует отдельные реплики персонажей или указывает на их жесты, мимику и т.д. Совокупность этого составляет побочный текст драматического произведения. Основной же его текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов [Чистюхин, 2002: 37].

«Текст драмы отчетливо и многообразно фрагментируется. И не только разными объемами высказываний разных лиц. Эти высказывания-реплики отделяются друг от друга авторской номинацией вступающих в диалог, сколько бы раз они это ни делали, и каждый раз с красной строки. Имя персонажа набирается особым шрифтом, с особой разбивкой, за ним часто следует ремарка – текст, набранный курсивом, в скобках. Ремарка в этом случае предваряет речь, отмечает изменение внутреннего состояния, движение, жест вступающего в диалог. Предшествующая строчка с репликой партнера может закончиться в самом ее начале, но пространство строки до самого ее конца остается свободным. Это отделяет и выделяет реплику / высказывание от других, подчеркивает важность момента вступления в диалог именованного этого лица со своей речью. Имя, напечатанное с красной строки (после абзацного отступа) слева выступает в качестве начальной границы высказывания, переключателя, кода; следующее имя вводит другого «автора» речи – действующего лица со своей системой ценностей, со своей линией поведения, со своими тайными или явными целями в представленной ситуации» [Головчинер, Русанова 2018: 35-36].

Само драматическое слово несет в себе разные функции. Только с его помощью невозможно полностью передать эмоциональное и физическое состояние героя, поэтому оно является как бы связующим звеном между персонажем и читателем/зрителем.

По словам И.Н. Чистюхина, «Драматическое слово подлежит рассмотрению как:

- Мысль;
- Чувство;
- Как образ;
- Звукосочетание;
- Ритм;
- Как действие в ряду других действий» [Чистюхин, 2002: 35].

Драматический сюжет обладает некоторыми особенностями: во-первых, он не может быть затянут, т.к. действие имеет рамки в 3-5 действий/актов. Во-вторых, будучи ограниченным и рассчитанным на кратковременное восприятие зрителя, требует особого напряжения, а напряжение создается благодаря наличию конфликта. В-третьих, конфликты могут быть разными и не всегда очевидными. Поэтому принцип организации действия, степень его напряженности тоже не всегда одинаковы. С этим, в частности, связано наличие или отсутствие завязки и развязки в сюжете драматического произведения. Но главная задача конфликта – побуждать развитие действия, поскольку в нем реализуются разногласия между героями, в жизни одного героя или какого-то круга людей.

Эти особенности присущи всем драматическим сюжетам, вопреки этому, драма развивалась неоднородно и приобретала новые уникальные черты в зависимости от страны, в которой она появлялась, о чем пойдет речь в следующем параграфе.

1.2. Французская, английская и русская драматическая традиции: основные вехи

1.2.1. Французская традиция

Французская драматургия, как и всякая, складывалась на основе первичных форм сценического действия – церковно-ритуального и народно-обрядового. В IX веке в церкви рождается средневековая драма. Ее истоки – литургическая драма. В основном, ставились сюжеты на основах Ветхого и Нового Заветов. Чтобы сделать тексты месс, которые читали в церкви на латинском языке, более понятными для прихожан, их начинают театрализовать. Появляются вставленные в литургию реплики на понятном – провансальском диалекте. Церковь стремилась вызвать интерес к религиозным писаниям, сделать идеи и образы более доступными и простыми.

Далее, в XIII веке во Франции возникает новый жанр – театральный миракль, что в переводе с латинского означает «чудо». Он показывал бытовые, житейские события, которые разрешались с помощью божественного вмешательства, с помощью святых чудес [Смирнова и др., 2003: 34]. Затем, в XV–XVI веках начали быстро развиваться города. В обществе все больше усиливаются социальные разногласия. «Это время стало периодом расцвета мистериального театра. Мистерия стала отражением процветания средневекового города, развития его культуры. Данный жанр возник из древних мимических мистерий, т.е. городских шествий в честь религиозных праздников или торжественного въезда королей. Из таких праздников постепенно сложилась площадная мистерия, которая взяла за основу опыт средневекового театра как по литературной, так и по сценической линии» [Там же: 35].

Мистерия просуществовала в Европе, особенно во Франции, почти 200 лет. Но в 1548 году мистерии запретили показывать широкой публике. Мистерии больше не получали поддержки у наиболее прогрессивных слоев общества, а комедийные линии, присутствующие в них, стали слишком критическими. «Гуманистически настроенные люди не принимали пьес с библейскими сюжетами, а площадная форма и критика духовенства и власти порождали церковные запреты. Позднее, когда королевская власть запретила все городские вольности и цеховые союзы, мистериальный театр потерял почву под ногами» [Там же: 37].

В XV в. значимое место и широкое распространение также получает и моралите – дидактическая пьеса с аллегорическими персонажами, каждый из которых олицетворяет человеческие пороки и добродетели, силы природы. Герои не имеют индивидуального характера, в их руках даже реальные вещи превращаются в символы.

Этот жанр возник вследствие обособления нравоучительных эпизодов из моралите. Здесь изображалась борьба добра и зла за душу человека. Темы

брались из повседневной жизни. Единственная цель данных постановок – это морализация, поэтому пьесы отходят от церковных сюжетов.

«Конфликты между героями возникали из-за борьбы двух начал: добра и зла, духа и тела. Столкновения персонажей выводились в виде противопоставления двух фигур, которые представляли собой доброе и злое начала, имеющие влияние на человека.

Как правило, основная мысль моралите была такая: разумные люди идут по стезе добродетели, а неразумные становятся жертвами порока» [Там же].

Знаменитой фигурой драматургии XVII в. является Мольер, который стал настоящим открытием в комедийном жанре. При переводе его пьес на русский язык переводчики часто сталкиваются с таким препятствием, как александрийский стих, который Мольер использовал при написании некоторых произведений. Французы привыкли к нему, в то время как на русском языке александрийский стих звучит чужеродно и напыщенно. Французский александрийский стих разнообразен с точки зрения ритмики благодаря подвижности ударения внутри строки. На русском же языке он звучит монотонно и механистично. Современный русский поэт-переводчик Сергей Самойленко говорит, что для удачной постановки «Тартюфа» он решил исключить архаичность и монотонность, а вместо этого добавить игру слов, современный жаргон, разговорную лексику и т.д. [Самойленко, 2018].

Далее театр и драма продолжают активно развиваться вплоть XIX века.

Французские драматурги, имитируя греческих, не отклонялись от обусловленных положений, которые считались постоянными для эстетического совершенства драмы, а именно:

- сохранность единства времени и места;
- продолжительность изображаемого на сцене эпизода не должна превышать суток;
- действие должно происходить на одном и том же месте;

- драма должна правильно развиваться в 3-5 актах, от завязки через средние перипетии к развязке;
- число действующих лиц на сцене – ограничено, обычно от 3 до 5;
- героями пьесы являлись исключительно высшие представители общества (короли, королевы, принцы и принцессы) и их ближайшие слуги, которые вводятся на сцену для удобства ведения диалога и подачи реплик.

Таковы ключевые черты французской классической драмы.

Особого внимания заслуживает французская драматургия эпохи Просвещения, которая богата на возникновение новых жанров: уже в начале XVIII столетия широкое распространение получили мещанская драма, жалобная комедия и небольшие сатирические сценки. Наиболее значительный вклад в сценическое искусство Франции этого столетия внес великий философ-просветитель – Вольтер, на его счету 52 пьесы разных жанров.

Затем, в драматических произведениях берет верх реализм, а за ним и символизм.

В период формирования французской драматургии параллельно зародилась и получила свое развитие английская драматургия, которая также связана с возникновением церковной литургической драмы.

1.2.2. Английская традиция

Зарождение литературной формы английской драматургии произошло в недрах Средневековой культуры и церковных обрядах после христианизации в VII в. и возникновения церковной литургической драмы (IX в.). Изначально английская драма была условной пантомимой, которая описывала литургию и украшала службы в честь Пасхи и Рождества. Затем эта пантомима стала сопровождаться текстом на латинском языке. В X в. литургическая драма, разыгрываемая церковнослужителями разделилась на несколько сценок, описывающих главные события, связанные с

христианским календарём. Со временем драма перешла из церквей и храмов на уличную площадь. В представлениях стали участвовать актёры, а латынь заменилась местным языком.

Расцвет драматического искусства в Англии происходит на рубеже XVI и XVII вв., а именно с 1587 года по 1642. Пик английской драмы произошёл в эпоху Возрождения (или Ренессанса (фр. Renaissance – возрождение)), что не удивительно, ведь отличительная черта данной эпохи – это светский характер культуры и её антропоцентризм, в котором проявляется интерес к человеку и его деятельности. В своем толковом словаре Т.Ф. Ефремова описывает эту эпоху как период бурного расцвета науки и искусства в ряде стран Европы. [Ефремова, 2000].

По словам А.Н. Горбунова, английский театр в эпоху Ренессанса можно представить как единую поэтическую систему. Театр вобрал в себя две основные традиции:

- аллегорический дидактизм драмы средневековой Англии (моралите, фарс);
- фольклорную поэзию (баллады, легенды, песни).

Соединившись, эти традиции подверглись изменению и создали поэтическую драму, которая имела народный характер. Ярким примером этого синтеза являются пьесы Шекспира [Горбунов, 1986: 1]. Отметим, что произведения Уильяма Шекспира всегда были сложно переводимыми. На примере самой знаменитой трагедии «Ромео и Джульетта»: главной сложностью при переводе становится стихотворный ритм пьесы – «Ромео и Джульетта» наполнена большим количеством средств художественной выразительности, которые придают уникальную стилистическую окраску произведению. Также автор использует множество метафор в тексте, которые трудны для перевода.

Интересными были постановочные принципы английского ренессансного театра, которые отразились на развитии и драматургии. Труппа включала в себя от восьми до четырнадцати человек; так как актрис в

труппах не было, все роли исполнялись мужчинами, а женские роли играли юноши хрупкого телосложения с миловидными лицами. Один актер мог играть сразу несколько ролей. Театр не жалел денег на актеров и костюмы, при этом декорации были довольно скудными. В начале пьесы вводился пролог, который знакомил зрителей с главными героями, общим содержанием и т.д. В пьесе акцентировали внимание на смысловое содержание и игру актеров, а не на оформление сцены. У драматургов были особые задачи ввиду отсутствия переднего занавеса, искусственного освещения и антрактов. Чтобы зрителям было легче уследить за переменами мест действий, они должны были постоянно вставлять в слова действующих лиц указания о том, где они находятся. Также в ремарках оговаривался перенос действия с одной сцены на другую [Дживелегов, 1941: 45].

Появлялась нужда проводить представления в закрытых театрах, где была крыша, искусственное освещение и занавес. Эти обстоятельства послужили дополнительными предпосылками огромного всплеска развития английского театра и драматургии.

В конце XX в. английская драма следует за новыми европейскими тенденциями. Много внимания начинает уделяться феминистским мотивам. Также на передний план выходит так называемый «черный театр», в центре внимания здесь: судьбы темнокожих иммигрантов, правительственная коррупция, а также проблемы сексуальных меньшинств [Шабалина, 1984]. Новая волна театрального движения способствует появлению новых терминов, таких как: «новый натурализм», «новый театр жестокости», «новый сенсационализм» и «новый брутализм», «неоэкспрессионизм» и даже «неореализм». Сенсационность проявляется в вариативности по своей специфике и значимости драматических произведений. Уровень провокации зрителей стал достаточно высоким. Теперь, на рубеже веков, такие вещи, как: физические потребности человека, быт со всеми его неприятными моментами и другие откровенности представлены в драме более честно и

обнажено, чем когда-либо. Современные пьесы без страха нарушают традиционные табу.

В отличие от французской и английской драмы, которые развивались в одно и то же время и взяли свое начало от церковной литургической драмы, русская драматургия получила свое развитие намного позже.

1.2.3. Русская традиция

Русская драматургия берет свое начало в XVII в. в эпоху Древней Руси, когда появляется необходимость в зрелищах. До этого столетия развитие жанров искусства было невозможным из-за господства средневекового религиозного мировоззрения, отраженное в эстетических представлениях русского общества. Отношение к искусству как ретроспективному рассказу или как показу событий прошлого, тормозило процесс развития театра и драмы. Чтобы человек XVII в. смог воспринять театр, должно было произойти переворот в сознании. Нужно было сломать прочно установившиеся эстетические представления и выработать новое восприятие художественно изображаемых событий, а именно, что действия происходят реально, в настоящем времени и переживаются героем-актером и зрителем.

«А.М. Панченко связал проблематику ранней русской драматургии с целым комплексом идей, возникших в России в XVII в., в частности с новым представлением об истории – как памяти о пережитых, отдаленных от современности событиях. Такой взгляд на прошлое открывал возможность использования исторических событий в качестве литературно-драматических сюжетов» [Мостовская и др., 1982: 9]. Здесь писатель мог «воскрешать» прошедшее.

«Разнообразные, исполненные внутренне противоречивых тенденций художественные искания в новых видах искусства – драматургии и театре отражали «неустоявшийся», динамичный быт эпохи правления Петра I: огромные социальные потрясения этих лет и оживление общественной

жизни, пробуждение чувства личности и чудовищный деспотизм, возникновение условий для успеха, проявления своих способностей и отваги в военных действиях, путешествиях, пауках и жесточайшие формы эксплуатации народа, злоупотребления властью над бесправным населением и казнокрадство. Воистину эпоха эта была исполнена драматизма. Однако, как справедливо пишет современный английский исследователь эстетики драмы, события “обретают драматичность, только будучи увидены глазами зрителя <...> Если драма есть нечто такое, что можно воспринять, то должен быть и некто, воспринимающий ее. Драма целиком принадлежит миру человека”» [Там же: 10].

Эпическое сознание патриархального человека не позволило бы осознать действительность, потрясаемую конфликтами, как драматическую реальность. Это было возможно только для личности, которая осознает свою причастность к мировым событиям, которая может противопоставить свои «желания» беспристрастному течению событий. Считывающее лицо должно быть «заряжено» драматической эмоцией.

Именно такие черты стали складываться в зрителе начальных десятилетий жизни русского театра и драматургии. Мы можем наблюдать, какие особенности человеческого характера обнаруживаются в героях пьес этой эпохи XVII–начала XVIII в. – смелость, энергия, склонность к приключениям, неустроенность, порожденная социальными потрясениями, намерение сражаться за свою жизнь, способность к критике окружающего. Автор все больше «отходит» от героя, перестает быть посредником между читателем и персонажем и занимает объективную позицию. Благодаря такому сдвигу в художественном сознании в литературе возникают настоящие «грешные» персонажи, которых, в свою очередь, не порицают. Становилось возможным проявить сострадание герою, вина которого не очевидна. Зритель теперь без непосредственной указки автора начинает самостоятельно решать, какие персонажи достойны сочувствия, а какие – осуждения. С помощью воображения он может переноситься в другое место

и время, совмещая сознание реально проживаемого времени с ощущением реальности времени пьесы.

Необходимые предпосылки для развития драматургии и ее правильного восприятия – это подобный сдвиг в эстетических основах литературы. Новые формы театральной условности были легкоусвояемыми для русского общества, ввиду своей новизны, что стало своего рода школой драматургического мышления, которая заложила базис и создала предпосылки для превращения драматургии и театра в высокое искусство, способствующее самопознанию общества.

1.3. Локализация при переводе драматических текстов

1.3.1. Специфика перевода драматических текстов

Чтобы инокультурный переводчик смог адекватно понять переводимый текст, он должен скорректировать языковую картину мира, которая будет правильно воспроизводить культуру исходного языка, передаваемую автором текста. Перевод является средством межкультурной коммуникации. Он становится своего рода мостом между разными культурами, так как направлен сразу в обе стороны – к исходной культуре и к принимающей культуре. Перевод художественных произведений направлен на передачу литературного опыта одной культуры в другую.

Театр, как вид искусства, развивается на протяжении многих веков и несет в себе не только развлекательную функцию, но и моральную, влияет на воспитание и просвещение людей. Он неделимо связан с социальной жизнью общества. Драма распространилась по всему миру, благодаря переводу. Но, несмотря на это, перевод драмы – это все еще минимально изученная ветвь переводоведения.

Перевод драмы вызывает сложность из-за ее двойной природы, так как ее нужно рассматривать в отношении спектакля, либо как текст, который ожидает акта представления и высказывания на сцене. Нужно всегда помнить

про связь между переводом драматургического текста с постановкой этого текста на зарубежной сцене.

Поскольку в тексте пьесы переплетаются признаки, которые доминируют в разных видах коммуникации – с читателем и зрителем, – у переводчиков появляется двойной стандарт. С одной стороны, перевод должен быть ориентирован на повторяющееся понимание читателя-режиссера и читателя-актера, которое предполагает комментирование игры слов, лакун и аллюзий, потому что сценическая постановка требует надежной текстологической базы. С другой стороны, в постановочной пьесе эффективная коммуникация со зрителем выходит на передний план, поэтому постановка нацелена на единоразовое и моментальное восприятие текста на слух. Этого можно достигнуть, обычно, с помощью прагматической адаптации, которая, в свою очередь, заметно трансформирует оригинал. [Олицкая, 2012: 19].

Также поскольку предметом перевода является пьеса, и переводчику, и драматургу, важно увидеть сценическое воплощение произведения. Знание первоисточника и его отечественных театральных постановок позволяет сконцентрироваться на интерпретации пьесы для чужой культуры. [Монисова, 2018: 43].

Как говорил А. Блок в своем письме о театре: «Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый – разворачивается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу» [Блок, 1918: 1].

Представитель переводоведческой школы Чехословакии И. Левый выявил основные характеристики сценического диалога, которые должны

находиться под пристальным вниманием переводчика, работающего над текстом пьесы. Он выделяет четыре характеристики. Во-первых, сценический диалог – это особый случай произносимой речи. Перевод для сцены в аспекте дикции и синтаксиса должен быть схожим и понятным. Сохранность в переводе стилизованности речи – одно из обязательных условий для драматического произведения. Во-вторых, сам сценический диалог имеет сложную семантическую структуру, потому что высказывание персонажа может выражать отношение и к предметам на сцене, и к самому драматическому положению. К тому же, реплики героев направлены сразу на несколько адресатов, поэтому стоит учитывать ее двусмысленность и многозначность при переводе. «В данном случае необходим дейктический перевод, сохраняющий стимулы к определенной реакции актера (жесты, мимика, движения) там, где они были заложены в оригинале» [Левый; цит. по: Олицкая, 2012: 20]. В-третьих, диалог на сцене представляет собой словесное действие, поэтому переводчик должен сохранить принцип построения фразы, сохранить ее энергию, темп, интонацию и т.д. Наконец, в-четвертых, диалог на сцене представляет собой не только форму построения речи персонажей, но и одновременно их характеристику, потому что через свои реплики герой рассказывает и о себе самом. Актер должен проработать образ показываемого персонажа. На самом деле, правильно передать манеру речи персонажа в переводе не так легко и не всегда возможно из-за межъязыковой и межкультурной асимметрии. Языки различаются еще и сленгом, диалектами, просторечиями, поэтому, в некоторых случаях, становится невозможным найти подходящий эквивалент в языке перевода. Переводчик должен внимательно относиться к деталям языкового оформления, чтобы персонаж, его отношения с другими героями, последовательность раскрытия черт его характера развивались в соответствии с замыслом драматурга.

Переведенный текст пьесы должен восприниматься не как конечная цель, а как средство для создания на его основе сценических образов во

взаимодействии с остальными элементами спектакля. Чтобы такое взаимодействие было осуществимым, текст должен обладать определенной подвижностью, поэтому и точность в драматургическом переводе не абсолютная. Переводчик должен иметь гибкое отношение к тексту, чтобы понимать, в каких местах важно передать истинный смысл текста, а где – его интонацию и стиль. Несмотря на это, переводчик все еще 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» [Там же].

Именно из-за этого не существует какого-то канонизированного общего эталонного перевода драматического текста. Морис Гравье – французский академик и переводчик очень точно резюмирует особенности перевода драматических текстов: речь идет о передаче текста, предназначенного для произнесения (а не чтения) с одного языка на другой. Именно поэтому нужно, чтобы переводчик писал «устным», а не книжным языком, формулируя ответы таким образом, чтобы актер мог без труда их произнести, с удовольствием осуществлять артикуляцию [Гравье, 1973: 40]. Действительно, драматическое произведение отличается от других литературных произведений своеобразием своего языка.

1.3.2. Соотношение понятий «локализация» и «перевод»

Прежде чем говорить о применимости переводческих стратегий, нужно сначала понять, что собой представляет локализация продукта и чем она отличается от обычного перевода.

Локализация (от лат. *locus* – место) – это термин, заимствованный лингвистикой из других областей знания. В словаре Larousse локализации дается следующее определение – «*Adaptation d'un produit, d'une activité productrice ou commerciale à une zone géographique, en fonction de divers facteurs naturels, techniques, économiques, culturels et sociaux*» [Larousse].// *Адаптация продукта, производственной или коммерческой деятельности к географическому району в зависимости от различных природных, технических, экономических, культурных и социальных факторов* (авторский перевод). Локализацию также определяют как перевод и культурную адаптацию продукта к особенностям определенной страны, региона или группы населения. Причем под «продуктом» понимается любой товар или услуга. Для успешной и правильной адаптации продукта локализация подразумевает всестороннее изучение целевой культуры. Локализация обычно рассматривается как «перевод высокого уровня», но даже это не отражает всю важность и сложность этого процесса, а также все то, что она в себя включает.

В дополнение к переводу (то есть, вопросам грамматики и орфографии, которые варьируются в зависимости от страны и места, где используется один и тот же язык), процесс локализации включает в себя адаптацию: графического компонента, символов валют, формата дат, адресов и номеров телефона, выбор цветов многих других деталей, включая пересмотр физической структуры продукта. Больше внимания уделяется вербальным и невербальным составляющим контента.

Все это делается для того, чтобы:

1) выявить чувствительные различия и избежать возможность возникновения конфликтов с местной культурой и населением;

2) проникнуть на местный рынок, приспособившись к локальным нуждам.

Отличительные черты локализации:

- Локализация – это перевод, который привязан к менталитету целевой страны, он более глубокий и сложный.

- Локализация подразумевает адаптацию смысла, в то время как перевод максимально соответствует тексту оригинала.

- Перевод чаще применяется в узкоспециализированных сферах (например, медицинская документация) и подразумевает использование специальной терминологии. Локализация же помогает адаптировать товар более правильно, учитывая национальные и культурные особенности конкретной страны [Венцковская, 2020].

Как мы выяснили ранее, характерная черта драмы – это то, что она происходит в реальном времени; читатель/зритель наблюдает за действием, которое происходит прямо сейчас, у него на глазах. Поэтому, когда речь идет о локализации текста для другой культуры, должен меняться и момент происходящего, в зависимости от того, когда зритель смотрит пьесу. Подробнее это объяснил французский переводчик, режиссер и театральный адаптер – Эрик Кахане. Он остается наиболее известным благодаря своим литературным переводам, начиная с первого перевода «Лолиты» Владимира Набокова в 1959 году.

В своем интервью, «Le point de vue d'un traducteur: réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques» // *С точки зрения переводчика: ответы на вопросы о переводе драматических текстов* (авторский перевод), Эрик отвечает на вопрос о том, почему при переводе и постановки английской пьесы «Предательства» был изменен год с 1974 на 1977: «De date? Ah oui ! Ce n'est pas une vraie trahison. Si ? En fait, on a changé la date parce que la pièce s'est montée en France deux ou trois ans après Londres,

et qu'il fallait qu'il y ait une partie immédiatement contemporaine, l'autre se passant sept ou huit ans en arrière. Si cette pièce se rejoue en 1990, on changera encore les dates pour que ça se passe aujourd'hui, maintenant, et puis il y a huit ans. Je crois que ça n'a pas d'autre raison... Et à propos de la pièce, justement, qu'est-ce que la trahison, qu'est-ce que c'est que la fidélité, qu'est-ce que c'est que la lettre, qu'est-ce que c'est que l'esprit ? Moi, je ne sais pas, la frontière est bien floue, bien précaire» [Кахане, 1987: 143] // *Дата? О, да! Это же не настоящее предательство. Не так ли? На самом деле мы изменили дату, потому что пьеса была поставлена во Франции через два или три года после постановки в Лондоне, и должна была быть частью, непосредственно соответствующая ей – современная, а другая – семь или восемь лет назад. Если эту пьесу снова сыграют в 1990 году, мы снова изменим даты, чтобы она происходила сегодня, сейчас, а затем восемь лет назад. Я не думаю, что есть какая-то другая причина... А относительно пьесы, именно, что такое предательство, что такое верность, что такое буква, что такое дух? Лично я не знаю, граница очень неопределенная, очень ненадежная (авторский перевод).*

По мнению О. Зинкевич, в классическом переводоведении делается упор на параметр эквивалентности, соответствия и верности оригиналу, но локализация ставит иные задачи. Основным параметром в рамках этого направления выступает эффективность проведенной текстовой трансформации, то есть конечный текст, может и не сохранять полную эквивалентность оригиналу, но при этом быть эквивалентным по параметру сохранения прагматической, интенциональной составляющей оригинального текста [Зинкевич, 2018: 136].

Таким образом, соотношение двух понятий «локализация» и «перевод» весьма сложное. Важно понимать, что локализация и перевод – это не всегда взаимозаменяемые понятия.

Так, по мнению И. Гамбье, «если речь идет о производственном процессе, то перевод является частью локализации. Если эту ситуацию рассматривать с точки зрения истории перевода и переводоведения, то

локализация является частью перевода» [Гамбье; цит. по: Чистова, 2020: 163]. А согласно Венцковской, в понятие локализации всегда входит понятие перевод. А вот в перевод локализация не входит [Венцковская, 2020].

Локализация в сфере художественного дискурса в процессе глобализации массовой культуры реализуется через адаптацию на разных уровнях, а конкретно: на содержательном, ценностном и формально-языковом. При локализации какого-либо продукта, переводчик пользуется переводческими стратегиями, которые могут либо приблизить продукт к нормам принимающей культуры, либо сохранить особенности иностранного оригинала – так называемые стратегии доместикации и форенизации соответственно.

1.3.3. Стратегии доместикации и форенизации

При исследовании перевода художественного произведения, безусловно, большое внимание направлено на параметры, определяющие характер перевода, например, на специфику межкультурной коммуникации и субъективное видение, а также на воссоздание переводчиком концептуальной информации оригинала. Основная цель переводчика – передать особенности оригинала, поэтому для создания адекватного художественного и эмоционального впечатления переводчик применяет определенные языковые средства. Здесь можно сделать вывод, что перед переводчиком стоит задача не только в выборе переводческих приемов и трансформаций, но и переводческой стратегии. В данной главе мы планируем выявить и проанализировать переводческие стратегии доместикации и форенизации при переводе пьес Ивана Вырыпаева с русского на французский и английский языки, а также определить, насколько переводимое произведение может служить надежным источником культурологической информации.

Сам термин «стратегия перевода» трактуется переводоведами по-разному, его дефиниция осуществляется как с практической, так и с теоретической точек зрения. Для настоящего исследования наиболее уместным будет привести определение стратегии перевода, данное В. М. Илюхиным – «стратегия перевода – метод выполнения переводческой задачи, заключающийся в адекватной передаче с ИЯ на ПЯ коммуникативной интенции отправителя с учетом культурологических и личностных особенностей оратора (автора – наше добавление), базового уровня, языковой надкатегории и подкатегории» [Илюхин; цит. по: Шерстнева, 2018: 57].

Впервые в XVIII – XIX вв. немецкими мыслителями были описаны две противоположные стратегии, которые используются в процессе перевода – культурное отчуждение и культурное освоение. Первым, кто сформулировал два основных принципа перевода, был Иоганн Вольфганг Гёте. Первый принцип заключается в «переселении» иностранного автора к читателям, чтобы они увидели в нем соотечественника; другой принцип требует, чтобы сами читатели перевода переселились к этому чужеземцу и прочувствовали его иностранное происхождение, культуру и язык. При переводе необязательно придерживаться только одного из этих принципов. Затем, в 1813 году Фридрих Шлейермахер, немецкий философ, в своей работе «О различных методах перевода» настаивал на том, что нужно придерживаться «отчужденного» перевода, ведь так читатель может ощутить детали, отличающие его от автора. Если бы переводы со всех языков выглядели и звучали одинаково, то своеобразие и уникальность текста оригинала были бы утеряны в культуре языка перевода [Шелестюк, Гриценко, 2016: 202].

Лоуренс Вентури, американский теоретик перевода, впервые сформировал термины «доместикация» и «форенизация» во второй половине 1990-х годов, обозначающие две основные стратегии перевода соответственно. При доместикации на первый план выдвигается культура языка перевода, эта стратегия подразумевает легкий для понимания стиль

текста, читателю он близок. Используя эту стратегию, переводчик исчезает, а какие-либо дополнительные объяснения не требуются. Форенизация же противоположна – она предполагает такой подход, при котором переводчик фиксирует внимание читателя на культуре исходного языка, приближая к автору. При использовании этой стратегии в тексте перевода появляются нормативные нарушения языка, но зато черты оригинального текста практически не подвергаются изменению. Присутствие переводчика становится явным, в тексте появляются сноски и комментарии. Согласно Венути, переводчик должен рассматривать перевод как процесс, который находится под угрозой сильного искажения и преломления норм исходного языка и культуры из-за мощного влияния конвенций принимающей культуры. Поэтому главная задача переводчика состоит в противостоянии этому влиянию и старании сохранить и передать культурные нормы оригинала [Венути, 1998: 75].

Р. Леппихалме делает акценты на глобальные и локальные стратегии, используемые при переводе. Глобальные стратегии распространяются на весь текст, в то время как локальные применяются только к отдельной части или проблеме в тексте. Для успешного полного перевода нужно обратить внимание именно на локальный уровень перевода. Она отмечает семь категорий стратегий перевода реалий, относящихся к локальному: дословный перевод, калькирование, адаптация, генерализация, экспликация, дополнение, опущение. Правильный выбор стратегии нужен для достижения форенизации или доместикации перевода как глобальной стратегии. По мнению Р. Леппихалме, доместикация включает в себя: адаптацию, генерализацию, опущение. Прием адаптации заключается в замене инокультурного незнакомого понятия на знакомое понятие в принимающей культуре. При генерализации частное понятие заменяется на общее. Прием опущения – это отказ от передачи в переводе слов, которые являются семантически избыточными с точки зрения смыслового содержания. Но Леппихалме называет этот прием довольно редким и малоиспользуемым

[Леппихалме, 2001: 143]. При форенизации, согласно автору, «translator chooses such strategies as literal translation, calquings, explications and complements» [Там же: 145] // *переводчик выбирает такие стратегии, как дословный перевод, калькирование, экспликацию и дополнения* (авторский перевод).

Д. Кулманакова и Л. Спектор, в свою очередь, делают деление приемов перевода более обширным и к стратегии доместикации относят такие трансформации и приемы, как конкретизация, генерализация, модуляция, экспликация, компенсация, контекстуальная замена, опущение, адаптация. А что касается стратегии форенизации, то к ней относятся транскрипция, транслитерация, калькирование, дословный перевод [Кулманакова, Спектор, 2018: 129].

Но следует отметить, что в отдельном переводческом проекте не может быть «чистой» доместикации или форенизации, но каждый перевод есть применение обеих стратегий с различной степенью доместикации или форенизации [Корнаухова; цит. по: Венути, 2001: 242]. А. Берман отмечал, что при форенизации текст перевода становится «местом проявления «чужого», даже если это чужое и проявляется в терминах языка перевода. И хотя форенизация пытается вызвать ощущение иностранного, она обязательно является реакцией на какую-то ситуацию в принимающей культуре, и может отвечать культурной или политической повестке дня [Корнаухова; цит. по Берман, 1985: 87-91]. Из этого высказывания можно заключить, что сам факт присутствия форенизации в переводе предопределяет и наличие доместикации.

Также в любом доместицирующем переводе можно обнаружить следы форенизации, поскольку переводы осуществляются как раз ради «несовпадающего» в культурах, в читательских кодах «своеобразия адресанта, т.е. того, что с точки зрения целого, составляет наибольшую ценность сообщения» [Лотман, 2005, с. 653]. Поэтому доместикация всегда смешивается с форенизацией, и наоборот, они дополняют друг друга,

создавая наилучший перевод. Переводчик сам решает, какой стратегией воспользоваться, в зависимости от случая.

В данном исследовании будет рассмотрено использование стратегий при переводе пьес Ивана Вырыпаева.

1.4. Творчество И.А. Вырыпаева: успех в России, во франкоязычных и англоязычных странах

Иван Александрович Вырыпаев – наиболее яркий и интригующий представитель современного российского театрального искусства. Он – не только режиссер, который шаг за шагом реализует философскую концепцию искусства, как в России, так и на множествах сцен Европы – Франции, Великобритании, Чехии, Польше и других. Иван Вырыпаев – это драматург, который выстраивает оригинальную театральную эстетическо-философскую концепцию с опорой на собственные тексты. Его постановки и спектакли по его пьесам получили мировое признание и популярность. Его режиссерские работы, такие как «Эйфория», «Кислород» и др. также стали громкими событиями для отечественного и европейского кинематографа. Он является лауреатом многих российских и международных премий, кино и театральных фестивалей. Ивана Вырыпаева называют представителем и даже лидером «новой драмы», несмотря на то, что само это понятие является довольно спорным вопросом [Курант, 2020: 7].

«Для новой драмы характерна слитность литературных и сценических элементов. Театральные реформаторы рубежа веков видели свою задачу в том, чтобы привнести в театр художественные принципы, недавно утвердившиеся в литературе. Строительство нового театра осуществлялось совместно — людьми литературы и сцены» [Зингерман, 1979: 20]. Термин «Новая драма» начали употреблять в XX веке для того, чтобы обозначить многообразное творчество драматургов и драматургических стилей, которые

на рубеже этого века пытались радикально поменять традиционную драму на Западе [Меркулова, 2011: 122].

Владимир Забалуев и Алексей Зензинов – писатели, драматурги пишут о том, что происходит неожиданный всплеск развития современной драматургии, которая обгоняет остальные жанры российской литературы: «[...] Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой прозы, и поэзии, российская (а лучше сказать – русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий» [Забалуев, Зензинов; цит. по: Курант, 2020: 9].

По словам И.В. Асеевой и Я.Э. Акопаджанян, Вырыпаев – человек, у которого есть своя эстетика, свое собственное ощущение мира. Его театр – это единство драматургии и нестандартной режиссерской этики, мысли, уникальной актерской природы. Вырыпаев вправе называться феноменом современного театрального пространства, так как совмещает в себе творческую неисчерпаемость и экстраординарную личность. В его пьесах необходимо исполнять текст, доносить его со сцены, играть только первый план, а на втором плане остается высказывание самого актера. Вырыпаев чутко ощущает время и желает рассказать о том, что происходит с современным человеком. Не все могут принять и понять творца, потому что некоторые считают эстетику Вырыпаева инородной и нецелостной для отечественной сцены, но их дело – хотя бы попробовать. Нельзя забывать, что режиссер в пространстве современного театра – это прежде всего личность, обладающая своим мировоззрением, мироощущением и своей творческой «философией» [Азеева, Акопаджанян 2016: 170-172]. Именно благодаря его исключительности, мы понимаем, почему Иван Вырыпаев получил всемирное признание и любовь. Сам же Вырыпаев в одном из интервью сказал, что он придерживается единственного принципа в

творчестве: «То есть принцип один — я хотел бы создавать живое искусство, которое сегодня, как я надеюсь, апеллировало бы к духу человека» [Вырыпаев, 2004].

В 2018 году на театральном французском фестивале в Авиньоне пьеса драматурга «OVNI» прошла с аншлагом. Эту постановку по одноименной пьесе Вырыпаева «UFO» привез дуэт молодых режиссеров из Марселя. Эти аббревиатуры означают «НЛО». Другой автор – Жером Гам, который хорошо знает мир поэзии, доработал текст пьесы для французской аудитории и сделал подходящий формат для театра, показывающего постановку [Карель, 2018].

В том же году, но уже в декабре, в Лондоне прошла премьера спектакля «Солнечная линия». Актер спектакля прокомментировал, что реакция зала была положительной. Английская публика тепло встретила пьесу, несмотря на неудобства (передние места было достаточно близко расположены к сцене, а сама пьеса игралась на русском языке, поэтому зрители читали перевод с экранов). «Боюсь, я не все успевал читать, хотя это и мой родной английский язык, да и многие шутки, уверен я, на русском звучали смешнее. Но я получил большое удовольствие, было захватывающе смотреть на эту историю двух человек, отношения которых оказались в тупике непонимания», - рассказал корреспонденту ТАСС Дэвид из города Бейзингсток» [ТАСС, 2018].

Иван Вырыпаев продолжает завоевывать мир своим творчеством, его пьесы полюбились европейской публике. Он также был признан лучшим драматургом Германии, а его спектакли можно увидеть на сценах Канады, Америки, Англии. Интерес к его творчеству только растет, его тексты обозначаются «манифестами» нового театра. В его пьесах также можно часто заметить философскую и экзистенциальную сторону жанра. Речевая организация в текстах Вырыпаева также терпит изменения – авторское присутствие больше ощущается в текстовом пространстве, что дает нам понять, что новая драма отходит от традиционной формы в плане диалога и

отношений между сценой и залом. Оригинальность и особенность творчества Ивана Вырыпаева заключается в том, что здесь текст – это пространство для встречи со зрителем, объемное пространство диалога и проект. Благодаря приемам постмодернизма (отсутствие конечной истины, неопределимость границы между реальностью и иллюзией, нелинейная структура) и массовой литературы, драматург создает перформативные драматические тексты; в них он выражает свою эстетико-философскую концепцию, заключающуюся в стремление к диалогу, взаимопониманию и контакту с «другим». В тексте находится не просто автор, но еще и автор-демиург, автор-мистификатор. Его функции в пространстве текста бесконечны: он множит персонажей, создает своих собственных двойников, акцентируя, что все представленные события – лишь плод его воображения, он ведет искусную игру не только со зрителем, но и с самим собой, перекладывая свои функции на других персонажей или, наоборот, подчеркивая, что они являются исключительно его воплощением. Поэтому события, происходящие в пьесе, распространяются и на образ самого автора, рассказывают и о нем тоже [Курант, 2020: 195-196]. Все это подтверждает, что произведения Вырыпаева имеют большую значимость в современном литературном и театральном процессах и, тем самым, представляют огромный интерес для переводчиков-локализаторов.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Драма, как род литературы, появилась еще в первобытном обществе, но в отличной от нынешнего представления форме. У людей всегда была тяга к развлечениям, зрелищам и образованию. Это и стало главной причиной того, что драма прижилась, а впоследствии получила развитие и широкое распространение по всему миру.

Во Франции драма появилась на несколько веков раньше, чем в Англии и России. Первичные формы драмы во Франции были связаны с Церковью, которая желала заинтересовать общество в религии. Добро и зло, мораль, нравоучения – главные темы пьес, а персонажи не имеют собственного характера и мнения. В Англии драматическое искусство также зародилось благодаря религиозным пантомимам, которые затем перешли на улицы. Сценки стали иметь светский характер, а человек и его деятельность были главными героями пьес. Также, здесь особое внимание уделялось самой актерской игре. Драма же Древней Руси показывает совсем другое – она направлена на социальную жизнь людей. Драматурги раскрывают в ней политически, экономические, военные состояния, в которых находится народ. Герои здесь храбрые, отверженные, жаждущие приключений – те качества, к которым стремятся люди, уставшие от реального драматизма.

Поскольку драма – это культура, а мир нуждается в межкультурной коммуникации, то возникает потребность распространения драматических текстов одной страны в другие. Это происходит посредством перевода и локализации. Перевод драмы отличен и более сложен, чем перевод других художественных произведений. Сложность составляет двойственная природа драмы – она предназначена не только для чтения, но и для постановки на сцене. Ввиду того, что в постановке пьесы необходимо достигнуть эффективной коммуникации со зрителем, чтобы облегчить восприятие текста на слух, оригинал достаточно сильно подвергается изменениям. Для достижения положительного результата драматургического перевода

необходимо обращать внимание на факторы, влияющие на него и обратиться не только к литературоведам, но и к команде, работающей над пьесой: актерам, режиссерам и продюсерам. Благодаря такому сотрудничеству и получается переводческий акт, который сможет выйти за рамки текста, который реализован на сцене в плоскости одного языка. Но все еще не существует какой-то общепринятой модели адаптации пьес, поэтому перевод драматических текстов остается пока что наименее изученным.

Одним из самых ярких представителей современной российской драмы является Иван Вырыпаев. Покорив отечественную сцену, он получает огромную известность и популярность за рубежом. Это объяснимо и заслужено – его пьесы пропитаны индивидуализмом, а уникальное мироощущение и эстетика приносят драматургу всемирное признание.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ПЬЕС ИВАНА ВЫРЫПАЕВА НА ФРАНЦУЗСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ

2.1. Перевод текстов Ивана Вырыпаева как переводческий проект

Официальным представителем Ивана Вырыпаева во Франции является Жиль Морель (Gilles Morel). Жиль не только переводчик, он также талантлив во всем, что касается театра. Художник, актер, он учился не только театру, но и психологии, литературе. В его художественной деятельности переплетаются театр, видео и интернет, а также поиски взаимодействия с различными культурами. Именно поэтому он отдает предпочтение организации международных проектов. Вместе с режиссером Филиппом Гойар Жиль Морель является основателем компании «Граффити», которая была создана в 1979 г. За первые 20 лет существования компания под их художественным руководством поставила более 25 спектаклей, преимущественно по пьесам современного репертуара. Во время постановки одной из пьес Жиль Морель разработал уникальную методику субтитров, с использованием слайдов и видеопроекции, которая обогатила сценическое решение спектаклей.

Над переводами пьес Ивана Вырыпаева Жиль Морель работает со своей женой – Татьяной Могилевской. Татьяна Могилевская – знаток русской новой драмы, доктор искусствоведения, автор диссертации о российском документальном театре в Сорбонне-III (Франция), переводчица. Будучи еще аспиранткой, в далеком 2003 году Татьяна Могилевская прочла лекцию о современной французской драматургии на XIV международном независимом литературно-театральном фестивале «Майские чтения» в Тольятти. Для российских слушателей – студентов Самарского института культуры и профессиональных актеров – информация о том, что современная драматургия не всегда содержит в себе действие, конфликт и сюжет, а также отменяет персонажа, логику и смысл, оказалось большой неожиданностью. С

точки зрения привычных схем процессы, происходящие сегодня в драматургии, выглядят абсурдно, но это и есть та реальность, с которой нужно взаимодействовать. Такая реакция зала казалась особенно странной, из-за того, что на фестивале «Майские чтения» эти тенденции уже имели место быть – в лице своих же драматургов. Ко всему прочему, Жиль Морель тоже присутствовал на этом фестивале, где он провел мастер-классы «Динамический подход к современным драматургическим текстам» [Санникова, 2003].

В одном из своих интервью, которое проходило вместе с Галином Стоевым (Galín Stoev) – болгарским театральным режиссером и актером, Жиль рассказывал, как произошла их с Татьяной встреча с Иваном Вырыпаевым, а также ответил на интересные для нас вопросы: « - Quelles sont les questions soulevées par le texte dans sa traduction ? Gilles Morel: Tania et moi avons eu dans notre rapport à Ivan Viripaev un parcours synchronisé avec celui de Galin. Il se trouve que nous avons rencontré Viripaev à l'époque où il habitait encore sa ville natale, Irkoutsk, en Sibérie. Puis nous avons collaboré avec lui à l'accueil à Paris en 2002 et à la traduction simultanée de son premier "texte-spectacle" Les Rêves. Après son déménagement à Moscou, Viripaev a rejoint le cercle alternatif de la nouvelle dramaturgie auquel nous étions étroitement liés. Les contacts ont été plus réguliers, et nous avons pu suivre "en temps réel" l'évolution de son écriture et la dynamique atypique de son processus de création. Attaquer la traduction d'une pièce en ayant établi un rapport de proximité avec son auteur est un bonheur, un atout considérable. D'autant que les textes d'Ivan viennent tout droit du plateau où se fixe leur version définitive. Viripaev indique qu'il convient de les approcher comme des compositions musicales, il ajoute qu'il ne faut en aucun cas tenter de les résumer parce que le résultat serait un terrible non-sens. Dès lors, il était évident qu'une approche classique, littéraire, de leur traduction mènerait dans le mur et nous avons décidé de travailler en équipe en nous partageant les fonctions: Tania, le passage du sens et le marquage de la richesse des niveaux de langue, et moi, la restitution musicale. Traduire du Viripaev, qu'il

s'agisse de Les Rêves, Oxygène, Genèse no 2 ou Juillet, c'est batailler et investir une bonne partie de son énergie à tenter d'en préserver le souffle et de "balancer" un phrasé qui s'articule en assonance, en résonance, en fluidité ou en rupture... En termes de traduction, ses textes demandent un travail finalement plus physique qu'intellectuel» [Морель, 2006] // *Какие вопросы вызывает текст в его переводе? Жиль Морель: У нас с Таней в отношениях с Иваном Вырыпаевым был маршрут, синхронизированный с Галином. Мы случайно познакомились с Вырыпаевым, когда он еще жил в своем родном городе Иркутске в Сибири. Затем мы сотрудничали с ним на приеме в Париже в 2002 году и на синхронном переводе его первого спектакля «Сны». Переехав в Москву, Вырыпаев присоединился к альтернативному кружку новой драматургии, с которым мы были тесно связаны. Контакты стали более регулярными, и мы смогли «в реальном времени» проследить эволюцию его письма и нетипичную динамику его творческого процесса. Атаковать перевод пьес, будучи в близких отношениях с его автором, — это радость, значительный плюс. Тем более, что тексты Ивана идут прямо со съемочной площадки, где фиксируется их окончательный вариант. Вырыпаев указывает, что к ним нужно подходить как к музыкальным произведениям, и добавляет, что ни в коем случае нельзя пытаться обобщать их, иначе получится ужасная чепуха. С этого момента было очевидно, что классический, литературный подход к их переводу заведет в тупик, и мы решили работать в команде, разделив функции: Таня – прохождение смысла и маркировка насыщенности уровней языка, а я — музыкальная реституция. Переводить Вырыпаева, будь то «Сны», «Кислород», «Бытие №2» или «Июль», означает бороться и вкладывать значительную часть своей энергии в попытки сохранить его дыхание и «сбалансировать» фразу, артикулированную в ассонансе, в резонансе, в текучести или в разрыве ... Что касается перевода, его тексты в конечном итоге требуют работы больше физической, чем интеллектуальной (авторский перевод).*

Над переводом пьесы «Интертеймент» // «Juste de l'art / Entertainment» Жиль работал вместе с переводчицей Людмилой Каслер, с которой мы смогли связаться и провести интервью. Мы заранее отправили вопросы к интервью Людмиле и назначили встречу. Наше общение проходило в программе для организации видеоконференций – «Zoom». Интервью длилось 1 час, во время которого Людмила ответила на наши вопросы, дала комментарии и советы, которые мы будем использовать в данной работе (см. Приложение А).

Одно из важных замечаний, которое сделала Людмила, относится к тому, какой подход должен быть при переводе драматического текста: «И не нужно забывать, что речь идет о театральном переводе, то есть это особый тип перевода, потому что он [этот перевод, этот текст] предназначен, в первую очередь, для режиссера, который будет выбирать ту или иную пьесу, и конечно, для актеров. И, как мы говорим в прагматике лингвистической «la destinataire de la dernière instance» (получатель последнего экземпляра) – это зритель». Поэтому эта переводческая работа – особенная. Перевод драматического текста уникален и имеет свои трудности, которые отличают его от перевода других текстов.

С переводами пьес на английский язык чаще всего работал американский актер и друг Ивана Вырыпаева – Казимир Лиске.

2.2. Реализация приемов доместикации при переводе пьес Ивана Вырыпаева

2.2.1. Доместикация при переводе с русского на французский язык

Доместикация стремится к адаптации на переводящем языке. Здесь «чужое» передается через призму «домашнего», поэтому иностранные заимствования почти не используются, а текст воспринимается читателем как оригинальный. Ранее в нашем исследовании, мы выяснили, что к приемам доместикации относятся такие трансформации, как: адаптация,

генерализация/конкретизация, опущение, модуляция, экспликация, компенсация и контекстуальная замена. Рассмотрим примеры доместикации для французской аудитории.

1) <i>Да, а разве ты сам не видишь? Посмотри внимательно. Загляни в свой ум, там сплошной мусор. Куски кала, окровавленные змеи, страхи и комплексы.</i>	<i>Oui, tu ne le vois pas ? Regarde bien. Regarde ton cerveau, il est plein d'ordures.</i>
--	--

В пьесе «Невыносимо долгие объятия» // «*Insoutenables longues étreintes*» (1) можно заметить, что переводчик сократил текст оригинала, что характерно для доместикации. Происходит опущение слов или некоторых участков текста, которые не несут важной информации и используются в русском языке, в основном, для эмоционального окрашивания. Здесь переводчик еще и избежал перевода отрицательных по своей коннотации слов (*окровавленные*). Можем предполагать, что переводчик решил опустить слишком откровенные и «яркие» слова, так как не захотел вызывать негативных ассоциаций и эмоций.

2) <i>«Неужели я должна буду пройти через ад?» – думает Эмми перед тем как уснуть. Красная неоновая буква «эйч» вспыхивает у нее в сознании и исчезает.</i>	<i>Est-ce que je vais vraiment devoir traverser cet enfer ? pense Amy avant de s'endormir. Une lettre H, like «HELL », en néon rouge éclaire sa pensée, puis disparaît.</i>
---	---

В данном примере (2) можно заметить, как переводчик использует прием экспликации (*Une lettre H, like «HELL»*) – hell – ад (в переводе с англ.), чего нет в оригинале. Благодаря этому получается более полное объяснение этого предложения. В оригинале текста автор не дает никаких пояснений и сноска для этой фразы, исходя из чего, мы можем предположить, что Иван Вырыпаев имплицитно рассчитывает на фоновые знания молодых людей, владеющих английским языком в России. Во Франции же английский язык

распространен намного меньше, чем в России, поэтому и требуется объяснение от переводчика.

3) <i>Так что я это Бог, а мой живот потусторонний мир (между словами мир и жили нет знака препинания, и нет паузы) жили, были дед и баба и была у них курочка ряба..(Все смеются, так как это был обман)</i>	<i>Ainsi donc je suis Dieu et mon ventre est le monde de l'au-delà il était une fois un grand-père et une grand-mère, ils avaient une poule qui pondait des œufs d'or...</i>
---	--

Этот отрывок (3) из пьесы «Сны» // «Les Rêves». Знаменитое начало русской сказки (*жили, были дед и баба и была у них курочка ряба...*) здесь переведено с помощью узуальных для французского языка лексических единиц, поэтому курочка Ряба становится курицей, несущей золотые яйца (*une poule qui pondait des œufs d'or*), что также является модуляцией, потому что без этого дополнения не было бы понятно, что такого особенного в курочке Рябе. К тому же, одна из басен французского баснописца Жана де Лафонтена (Jean de La Fontaine) носит название «La poule aux oeufs d'or» («Курица, несущая золотые яйца»), поэтому переводчик выбрал такой перевод для «курочки Рябы», который будет понятен для носителей французской лингвокультуры. Также можно заметить, что во французском тексте исчезает перевод внутренних ремарок.

4) <i>Смоленский ОМОН</i>	<i>Les forces spéciales de Smolensk</i>
---------------------------	---

Данный пример (4) из пьесы «Июль» // «Juillet» дает нам яркий образец доместикации. Переводчик решил перевести аббревиатуру «ОМОН», расшифровав ее сразу и используя прием генерализации. При форенизации, переводчик мог бы просто использовать транслитерацию (*l'OMON*) и добавить примечание с объяснением значения аббревиатуры.

5) <i>Не можете служить Богу и мамоне.</i>	<i>Vous ne pouvez servir et Dieu et l'Argent</i>
--	--

В примере (5) мы можем наблюдать очень интересный доместицированный перевод, выполненный с помощью модуляции. Мамона (или Маммона/Маммон) – имя демона, олицетворяющего алчность, жадность и т.д. В Новом Завете, означает «богатство» [Кольер, 2000], поэтому переводчик решает заменить его словом «Деньги» (*l'Argent*), которое используется и в самом французском переводе Нового Завета. Это сделано для упрощения понимания фразы. Хотя при форенизации переводчик мог использовать прием транслитерации (Mammon) и сделать сноску с пояснением.

Людмила отмечает: «Жиль начал первым переводить пьесу и первые страницы, которые он перевел, он мне отправил. С самого начала он перевел как «*l'Argent*». Я проверяла каждую деталь, каждое слово. Я нашла два перевода в Библии: «*Vous ne pouvez servir et Dieu et Mammon*» и «*Vous ne pouvez servir et Dieu et l'Argent*» в другом издании. Я думаю, что это и есть причина, почему Жиль хотел, чтобы это было «*l'Argent*». Единственное, Жиль сначала написал «*l'argent*» с маленькой буквы, но я сказала, что нужно с большой. Я думаю, что причина в том, что Жиль старается, чтобы было проще. В русском переводе Нового Завета написано «Не можете служить Богу и мамоне» и сноска внизу: «богатству». Дело в том, что есть разные подходы к переводу по поводу того, делать ли сноски на те слова, которые не совсем понятны. Есть два подхода: 1. Кто-то любит делать сноски 2: Кто-то не любит делать сноски. Жиль относится ко 2 типу, когда мы переводили, у нас не было ни одной сноски. Поэтому ему проще было взять «*l'Argent*», тем более, что есть такой официальный перевод ведь, переводов Библии же несколько. Для того, чтобы снять проблемы ссылок и непонятности, он перевел именно так. В сущности, здесь важен смысл».

б) *Клянусь Богом Саваофом.* | *Je jure devant le Dieu des Armées.*

В этом случае (б) уже применена другая переводческая трансформация – экспликация, т.к. описательный перевод, который характерен доместикации. Саваоф – Бог сил и воинств (евр. ветхозаветное название

Бога) [Михельсон, 2004]. Поэтому переводчик сразу говорит об этом в тексте, используя выражение Бог армии (*Dieu des Armées*), что (важно ответить) является лексическим дублетом, но также во французском языке используется вариант «Sabaoth». Людмила отметила, что здесь переводчику важно донести до читателя смысл и оставить его без терминологических вопросов. Присутствует принцип большей понятности и простоты. Тем более, здесь не важно понять, кто такой *Dieu des Armées* (Бог воинств), важно, чтобы у зрителей не было вопросов, т.к. действие на сцене проходит быстро, ведь идет поток речи.

7) *Это интертеймент.* | *C'est juste de l'art.*

Еще один пример (7) адаптации. В оригинале текста слово «интертеймент» – это транслитерация английского слова «entertainment», которое означает развлечение, представление, зрелищность. Во французской версии переводчик сначала дословно перевел это слово, а потом адаптировал под ситуацию, используя слово «искусство» (*l'art*), т.к. этими словами назвали постановку, которую смотрели герои пьесы. История перевода названия этой пьесы очень интересная. Вот, что рассказала нам Людмила Кастлер: «Первоначально пьеса называлась “Distraction” (прим. “Развлечение”). Я даже просила помощи у знакомой, – она специалист по русскому театру – которая живет в Америке, как перевести “Entertainment”, и она написала мне список вариантов. И вот 2 месяца у нас было это название, а потом мне позвонил Жиль и озвучил новые предложения, в основном со словом “art” (прим. “искусство”): “c'est de l'art”, “juste de l'art”. Он мне объяснил, что немецкий переводчик Вырыпаева перевел эту пьесу “Das ist Kunst” – “Это искусство”. И мне очень понравился вариант “Juste de l'art”, потому что есть пьеса французского драматурга Жан-Люка Лагарса “Juste la fin du monde” – “Просто конец света”. И вот этот ассонанс на “juste”, я подумала, что будет какая-то аллюзия на Лагарса. И вот выбрали это название, но также решили оставить английское название “Entertainment”,

потому что некоторые режиссеры будут использовать это слово». Также здесь появляется привычный для французского языка предлог *de*.

8) <i>А потом уже и его самого ногами своими прошил, как суровыми нитками фуфайку, и положил весь этот коврик из пона Июля перед дверьми в райский их алтарь</i>	<i>Et après, je l'ai couturé à coups de pied, comme on coud une veste de travail avec du gros fil, et j'ai déposé cette carpette de pope Juillet devant les portes de leur chœur de paradis.</i>
--	--

Для начала, нужно обратить внимание на порядок слов и изменение места грамматической основы в примере выше (8). Для французского стоя языка характерно вынесение грамматической основы на первый план: подлежащее, затем сказуемое (*как суровыми нитками фуфайку – comme on coud une veste de travail avec du gros fil*); затем идет грамматическая замена – прилагательное в оригинале превращается в существительное при переводе (*в райский их алтарь – de leur chœur de paradis*). Слово *фуфайка* переведено как *une veste de travail* (*рабочая куртка*), что является приемом генерализации, т.е. слово заменилось выражением с более широким значением, что и характерно для доместикации.

9) «UFO»	«OVNI»
----------	--------

Интересным примером для рассмотрения является перевод названия пьесы «UFO». И «UFO», и «OVNI» переводятся как «НЛО». Но переводчик не стал использовать англицизм из оригинального текста, а заменил его прагматически эквивалентным словом. Это можно объяснить стремлением французов к сохранности своего языка. Французы выступают за пуризм, т.е. они не приветствуют иностранных слов и преданы канонам французского языка.

10) <i>Потому что с шестнадцати до двадцати трех лет я была абсолютный трэш.</i>	<i>Parce que, entre seize et vingt-trois ans, j'ai été une vraie freak.</i>
--	---

Данный пример (10) интересен тем, что в обоих случаях используются англицизмы: «трэш» (от англ. trash – мусор) и «freak» (от англ. *freak* – ненормальный), но если в русской культуре оба слова уже прижились и стали часто использоваться в речи, то во французском языке в обиход вошло пока что только слово «freak». Данная лексика не калькирует оригинал и не переводит его дословно, а адаптируется к нормам французского языка.

11) Я приехал, чтобы тусануть. | *j'étais venu faire une virée dans le coin*

В 11 примере прослеживается еще одна адаптация разговорной русской лексики. Во французском варианте также используется разговорная фраза (*les mots familiers*), характерная для французского языка (*faire une virée*).

12) Екатерина | *Catherine*

Здесь (12) мы можем видеть, как имя Екатерина в переводе транскрибировано и адаптировано согласно узусу французского языка. Метод транскрибирования – это одна из стратегий доместикации.

13) Так что мы тут живем, варимся в собственном соку, и как-то вот так вот жизнь проходит. | *Donc nous vivons comme ça ici, nous baignons dans notre propre jus, et voilà, c'est comme ça, que passe la vie.*

В предоставленном примере (13) в оригинале текста используется фразеологизм «вариться в собственном соку», что означает не выходить за пределы своей личной, суженной какими-нибудь специальными интересами жизни» [Ушакова, 1940]. Во французской версии эта фраза переводится дословно (*nous baignons dans notre propre jus*). Переводчик мог использовать фразеологизм «*rester dans sa coquille*», который имеет такое же значение, но вот, что говорит Людмила по этому поводу: «*rester dans sa coquille* – замкнуться в скорлупе, что, в принципе близко к “вариться в собственном соку”, но все-таки внутренняя форма немного разная. Есть фраза “*dans son jus*”, что значит “*dans son état originel*” (в исходном состоянии), т.е. по-французски можно так сказать. Может быть нет конкретно фразеологизма “вариться в собственном соку”, но есть что-то приближенное и похожее. Я за

близость вообще. Если есть какое-то выражение, которое похоже, то конечно лучше выбрать то, что ближе. Фразеологию вообще очень трудно переводить, трудно найти абсолютный эквивалент, но выражения часто бывают похожими. Тем более, это некая универсальность: “вариться в собственном соку” – это ведь понятно».

Стоит отметить, что оригинальная русская версия некоторых пьес переполнена ненормативной лексикой, в то время как французский перевод очень сглажен. Причина заключается в лингвистических особенностях русского и французского языков. Если обценная лексика – а именно русский мат – очень колоритна и обширна в русском языке, то с французским все обстоит иначе. Людмила Кастлер дала нам следующий комментарий: «Дело в том, что, французский язык, французские ругательства не такие экспрессивные как в русском языке. Поэтому приходилось использовать то, что есть. <...> У них даже нет такого понятия как "мат", есть "арго"». В словаре иностранных слов арго (фр. argot) – это особые слова и выражения (специальный условный язык), используемые какой-либо социальной группой.

2.2.2. Доместикация при переводе с русского на английский язык

Перейдем к английскому переводу пьес. А. Шлегель ввел разделение языков на синтетические и аналитические [Шлегель; цит. по: Абдрахманова, 2014: 21]. Английский язык, входит в группу аналитических языков, т.е. в группу, где грамматическое значение выражается вне слова, а передается через синтаксис, служебные слова, порядок слов и т.д., в отличие от русского, которые относятся к группе синтетических языков – тех, где грамматическое значение выражается внутри слова с помощью приставок, суффиксов и т.д. Учитывая данные особенности, рассмотрим примеры доместикации пьес для английской аудитории.

14) *Летние осы кусают нас* | *Summer bees sting in November, too*
даже в ноябре

В примере 14 мы можем видеть, что переводчик решил перевести название пьесы, используя способ адаптации. Осы переводятся на английский язык как «wasps», но переводчик переводит их как «bees», что означает «пчелы». Сам переводчик добавляет сноску, которая объясняет такое решение – «I have decided to translate osy as “bees” instead of “wasps” to make it easier for the actors to pronounce this frequently repeated refrain. As a consequence, at the end of the play, pchely (“bees”) had to be turned into “wasps.” The literal translation of the title is: Summer Wasps Sting Us Even in November» (*Я решил перевести осу как «пчелы» вместо «осы», чтобы актерам было легче произносить этот часто повторяющийся рефрен. Как следствие, в конце пьесы пчелам пришлось превратиться в «ос». Дословный перевод названия: Summer Wasps Sting Us Even in November*). То есть здесь происходит адаптация не столько для понимания, а скорее для удобства англоязычных актеров ввиду особенности артикуляции.

15) *«Око за око»,* | *“An eye for an eye,” “survival of*
«Выживает сильнейший», | *the fittest,” “death to the infidels”*
«Наказать того, кто оскорбляет
моего бога»...

16) *потому сейчас это* | *a very hot topic right now*
краеугольный камень

В данных примерах (15,16) мы снова наблюдаем адаптацию перевода. Переводчик использует устойчивые узнаваемые выражения, характерные для английского языка. В примере 16 в оригинале использован фразеологизм «краеугольный камень», что имеет значение «самое главное», «база». При адаптации переводчик использует выражение «hot topic», что означает «актуальная тема», то есть то, что сейчас главное.

17) *Псилоцибиновые грибы?* | *Magic mushrooms?*

Здесь (17) мы можем видеть отличный пример адаптивного перевода с использованием генерализации. Реплика взята из пьесы «ЗАКРЫТОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ. NEW CONSTRUCTIVE ETHICS» // «New Constructive Ethics. Research Study». В английском словаре Urban Dictionary дается следующее объяснение для понятия «magic mushroom» (что переводится как «волшебные грибы») - «A wide variety of small tanish/blueish psychoactive mushrooms found in the genus psilocybe.<...> They contain the chemicals: psilocybin, psilocin, baeocystin, norbaeocystin...» [Urban Dictionary] // *Большое разнообразие маленьких коричневато-голубоватых психоактивных грибов, принадлежащих к роду psilocybe. <...> Они содержат химические вещества: псилоцибин, псилоцин, баеоцистин, норбаеоцистин* (авторский перевод). Более конкретные «псилоцибиновые» грибы заменены на более обширные «волшебные». Возможная цель данного решения – стремление к тому, чтобы текст был понятен абсолютно каждому зрителю, т.е. неподготовленной публике. Данное стремление как раз характерно для доместицированного перевода.

18) <i>И вот я не знаю, кто сегодня в Иерусалиме царь...</i>		<i>Well I don't know who is the King of Jerusalem today...</i>
--	--	--

В примере 18 из пьесы «Кислород» // «Oxygen» в оригинале встречается лексема «царь». Переводчик решил убрать этот экзотизм и использовать слово «king» (король), которое больше характерно для английской лингвокультуры. То есть перевод адаптируется, и инокультурное слово заменяется на знакомое.

19) <i>видел эти снобские лица и слышал эти акающие голоса</i>		<i>Saw all the snobby expressions and heard all the Moscow accents</i>
--	--	--

В этой же пьесе нам встречается пример модуляции (19) – «акающие голоса» в оригинале (по сюжету) означают, что они присущи москвичам, поэтому было принято решение перевести это словосочетание как «*Moscow accents*» (*Московские акценты*). Эквивалент для «акающие» подобрать довольно сложно, а также для иностранного читателя может остаться

непонятным, что означает это словосочетание, поэтому происходит смысловое развитие текста, и словосочетание заменяется.

Проанализировав данные примеры, мы можем сделать вывод, что стратегия доместикации в тексте используется переводчиками для того, чтобы сгладить слог и форму текста, сделать его более понятным для иностранной аудитории. В переводе [на французский] появляются артикли и предлоги, которых нет в оригинале. Подбор лексики происходит в соответствии с узуальными формами французского и английского языков. Некоторые части текста или предложения опускаются и не переводятся, но посыл текста остается прежним. Все это создает эффект сближения французской и английской культур с русской, читатель не задумывается о том, что он читает переведенный текст.

Людмила Кастлер также выявила важную деталь, благодаря которой можно считать, что доместицированный перевод удался: «Я ходила смотреть постановку [пьесы Ивана Вырыпаева] и хочу отметить, что зрители с удовольствием смеются, все время раздается смех. Это говорит о том, что перевод сделан удачно». Рассмотрим далее реализацию противоположной стратегии.

2.3. Реализация приемов форенизации при переводе пьес Ивана Вырыпаева

2.3.1. Форенизация при переводе с русского языка на французский язык

Форенизация позволяет читателю прочувствовать всю самобытность другой культуры, понять, что эта культура – что-то другое, новое. Даже само слово форенизация произошло от англ. – *foreignization*, где *foreign* – это ‘иностранный, чуждый, инородный’; вот и происходит отчуждение, которое подчеркивает уникальность другой страны. Как было сказано выше, к приемам форенизации относятся следующие трансформации: дословный

перевод, калькирование/транскрипция/транслитерация, дополнения и экспликация.

20)	<i>Артем Гусев;</i>		<i>Artiom Goussev;</i>
	<i>Виктор Ризенгевич</i>		<i>Viktor Rizenguevitch</i>

21)	<i>Смоленск</i>		<i>Smolensk</i>
-----	-----------------	--	-----------------

Это (пр.20) имена персонажей из пьесы «UFO» // «OVNI». Здесь мы видим, что переводчик использовал метод транскрибирования (транскрипции), который характерен для форенизации, то есть, воспроизведена звуковая форма имен собственных. Вообще, анализируя перевод пьес, можно заметить, что, в основном, все имена собственные переведены именно таким способом, либо транслитерацией, которая воспроизводит буквенный состав. Нигде они не заменяются эквивалентными именами из французского языка. На вопрос о том, почему же имена переведены именно таким способом, Людмила поделилась, что это как раз сделано с целью приближения текста перевода к тексту и культуре оригинала.

Таким же способом переведено и название русского города Смоленска (21).

22)	<i>я теперь стал знаменитостью, настоящей звездой нашего города, провалиться мне под землю.</i>		<i>je suis en fait devenu une célébrité, une vraie star dans notre ville, et qu'on m'enterre si c'est pas vrai.</i>
-----	---	--	---

Чтобы перевести фразеологизм «провалиться мне под землю» переводчик снова использует технику дословного перевода с элементами экспликации (как мы выяснили, экспликацию относят и к стратегии доместикации, и к стратегии форенизации). В русском языке эта фраза имеет несколько значений:

- Иметь сильное желание исчезнуть, скрыться куда-либо (от стыда, смущения.) [Быстрова и др., 1997].

- Имеется в виду клятвенное уверение в правдивости своих слов или в том, что какое-л. дело будет обязательно выполнено [Телия, 2006].

В нашем случае эта фраза имеет именно значение клятвы, что и объясняет переводчик, говоря «похорони меня, если это неправда» (*qu'on m'enterre si c'est pas vrai*). Но, как и в предыдущем случае, переводчик мог использовать сходное образное выражение из французского языка – *Il veut être à cent pieds sous terre // Он хочет быть в ста футах под землей*. Также, Людмила дала комментарий по этому поводу: « "Ma foi" могло бы действительно подойти, но, понимаете, это выражение слишком короткое, и нарушается тогда ритмика фразы. А ведь если вдуматься, тексты Вырыпаева – это настоящая поэзия. Тут есть определенный ритм. Допустим, в "провалиться мне под землю" и "qu'on m'enterre si c'est pas vrai" – в русском выражении 8 слогов, а во французском – 7, то есть близко, а "Ma foi" – это только 2,5. Нужно при переводе учитывать ритмику, мелодику».

23) <i>А поскольку я все это время скрывался в Колькиной избе, не подавая ни единого признака присутствия,...</i>		<i>Et comme, pendant tout ce temps, j'étais caché dans l'izba de Kol'ka, sans donner aucun signe de ma présence,...</i>
---	--	---

В данном примере (23) из пьесы «Июль» мы можем видеть во французском переводе экзотизм из русского языка (изба – *izba*), переведенное транслитерацией. Экзотизмы – это особая неоднородная группа иноязычных наименований вещей и понятий, которые характерны природе, жизни и культуре тех стран и народов, где эти названия и появились [Самотик; цит. по: Емельянова 2001: 760]. Их основная функция заключается в передаче местного уникального колорита. Поэтому этим словам нет эквивалента в языке перевода, что мы и можем наблюдать в нашем примере: изба – это деревянный дом на территории расселения восточных славян. К тому же, переводчик не объясняет это слово и не делает никаких сносок, что делает перевод форенизированным. Также, имя Колька переводится транслитерацией (*Kol'ka*).

<p>24) <i>кто будто бы стоял прямо на границе царских врат ровно посреди, но там никого не было, пустота и все.</i></p>	<p><i>mais à quelqu'un, qui serait juste devant la porte du Tsar, pile au milieu, sauf que là y avait personne, le vide et c'est tout.</i></p>
---	--

Еще один пример (24) заимствования лексемы из русского языка (*царских – du Tsar*), т.к. она характерна для русской лингвокультуры (царь – основной титул монархов Русского государства). Стоит отметить, что из-за своей сильной этнической ассоциации экзотизмы обычно так до конца и не усваиваются в иной лингвокультуре и остаются на периферии словарного запаса языка.

<p>25) <i>Потому что если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой от блох, кусавших собаку Гиляровского, а блохи серпуховской псины – прямые потомки блох, евших безродную сучку деда Серегу, который сам в свое время ел этих блох, когда сдирал кожу с собаки своей, для того чтобы и ее съесть, после того как сообщили ему, что только так можно вылечиться от туберкулеза.</i></p>	<p><i>Parce que, si vous prenez deux chiens sur une décharge, l'un à Moscou et l'autre à Serpoukhov, il se trouve, que les puces du chien moscovite descendent des puces, qui mordaient à l'époque le chien de Guiliarovski, l'historien de Moscou, alors que les puces du clebs de Serpoukhov, sont les descendantes directes des puces, qui mordaient la petite chienne bâtarde de grand-père Serioga qui, mangea en son temps, lesdites puces, quand il écorcha sa chienne, pour la manger, après, qu'on l'a informé, que c'était le seul remède contre la tuberculose.</i></p>
---	--

<p>26) <i>А когда шла она по парапету памятника Грибоедову босыми ногами и в платье изо льна...</i></p>	<p><i>Et quand elle marchait pieds nus, et dans sa robe de lin, sur le parapet du monument de l'écrivain Griboiedov...</i></p>
---	--

В примере (25) из пьесы «Кислород» // «Oxugène» в тексте встречается фамилия Гиляровского – русского и советского писателя, журналиста, краеведа Москвы. Ввиду того, что данная личность, в основном, может быть знакома только представителям русской лингвокультуры, переводчик решил добавить пояснение (*chien de Guiliarovski, l'historien de Moscou – собака Гиляровского, историка Москвы*), компенсируя недостаток фоновых знаний у иноязычных читателей/зрителей. Это пояснение можно считать признаком стратегии форенизации.

То же самое мы можем наблюдать и в примере 26, где в переводе на французский язык переводчик добавил, что Грибоедов – это писатель (*l'écrivain Griboïedov*).

2.3.2. Форенизация при переводе с русского на английский язык

Перед переводчиком всегда стоит выбор: оставить все как есть, или перефразировать, сделать фразу длиннее или укоротить, какой синоним подобрать, сохранить словоформу или опустить. Немецкий философ Фридрих Шлейермахер про путь форенизации говорил так: «[...] переводчик оставляет, насколько это возможно, в покое автора и переносит читателя к нему» [Шлейермахер, 1813]. Форенизация делает работу переводчика видимой, даря ощущение присутствия чего-то чужого.

Сравним перевод драматического текста на английский язык.

27) <i>А если так ставить вопрос, если начать выяснять «кому на Руси жить хорошо?»</i>		<i>if you start trying to work out who has it good in Russia</i>
--	--	--

В данном отрывке мы видим в оригинале отсылку на произведение русского писателя Николая Некрасова – «Кому на Руси жить хорошо?», которую переводчик, возможно, не увидел, т.к. сама фраза в пьесе взята в кавычки, но их нет в английском варианте, а также здесь использован способ дословного перевода (*who has it good in Russia*). Хотя существует

официальный перевод этого произведения на английский язык - «Who can be happy and free in Russia?».

28) <i>И потом только делала вид, что ей нравится лепить снежную бабу в огороде и слушать группу «Любэ» в плеере.</i>		<i>And after that she just pretended she liked making snowmen in the garden and listening to the group 'Lyubei' on the stereo.</i>
---	--	--

В таком маленьком примере (28) мы можем отчетливо наблюдать форенизацию. Чтобы больше познакомить читателей с русской культурой, переводчик использует способ транслитерации для названия русской группы «Любэ». При этом, нет никаких сносок, объясняющих, что это за группа. То есть можно сделать вывод, что эта фраза будет понятно человеку-носителю русской культуры, т.к. для него не требуются какие-либо объяснения. Переводчик решил оставить эту особенность и не давать дополнительной информации для иностранного читателя.

29) <i>Ну очень редко бывает, че-нибудь там такое устроим с друзьями на уикенд, но в целом я ни-ни – по, по!</i>		<i>Every now and then, occasionally, when there's something going on, you know, friends on the weekend, but for the most part, no sir—nyet!</i>
--	--	---

Интересный пример форенизации мы можем наблюдать при переводе пьесы UFO. Реплика звучит от лица русского героя, живущего в Гонконге. В оригинале используется не только русский язык, но и английский, чтобы было понятно, что герой не только не забыл родной язык, но и способен разговаривать на английском. В переводе же нет русского языка, но при этом переводчик принял решение использовать способ транскрипции (*nyet*), как бы давая понять, что герой произносит русское слово.

30) <i>осталось-то метров пять протянуть проволоки, и все готово, но тут пожар, дом, как картонка, сгорел минут за двадцать...</i>		<i>and only five metres left to stretch the wire fence, and everything done, but then, a fire, and the house, like a cardboard box, burnt to the ground in twenty minutes flat...</i>
--	--	---

Переводчик оставляет меру длины, которая распространена в России, а не заменяет ее эквивалентом, характерным для англоязычных стран (футы). Ведь в Европе система метрическая, а в Америке – футовая. Это можно назвать еще одним примером фореизации, который подчеркивает уникальность другой культуры. Интересно отметить, что слово «metre» в значении «мера длины» появилось в английском языке от французского «mètre» после того, как официальная мерильная система была определена во Франции.

31) Держал обеих в сарае, взаперти, чтобы они не убежали, пока не доделаю забор вокруг дома, осталось-то метров пять протянуть проволоки, и все готово, но тут пожар, дом, как картонка, сгорел минут за двадцать, и сарай, и собаки, и все нажитое за долгие годы имущество, и документы, и деньги, и все мои планы на будущее – все обратилось в серый пепел, ничего не осталось, только я и июль месяц, среди которого и сотворилась со мною вся эта беспощадная дребедень.	<i>I kept both of them in the shed, locked in, so they couldn't escape before I finished the fence around the house, and only five metres left to stretch the wire fence, and everything done, but then, a fire, and the house, like a cardboard box, burnt to the ground in twenty minutes flat, and the shed, and the dogs, and everything I had gathered over the long years, papers, money, all my plans for the future, all of it turned to grey ash, nothing remained, only me and the month of July, in the middle of which all this cruel shit happened to me.</i>
--	--

Для русского синтаксического строя вполне характерны длинные, распространенные и сложноподчиненные предложения, которые включают в себя несколько грамматических основ. В английском же языке такие предложения встречаются реже. Чаще – переводчики предпочитают использовать еще один прием для перевода таких отрывков – членение предложений, т.е. преобразовывать оригинальную синтаксическую структуру предложения в 2 или более предикативные структуры. Здесь (31) мы

наблюдаем, что переводчик использует способ дословного перевода, характерного для форенизации. Все грамматические основы сохранены, нет опущений.

Проанализировав примеры, мы можем сделать вывод, что переводчик использует стратегию форенизации, чтобы познакомить читателя с иноязычной культурой, показать исключительность языка оригинала – русского. Читатель замечает не только отличающуюся грамматику, но и фонетические особенности, а также лексическую вариативность. Благодаря форенизации, у франкоязычного и англоязычного читателей складывается образ новой, независимой, уникальной русской культуры, со своей историей и своими ценностями.

2.4. Частотность переводческих стратегий

В данном пункте мы рассмотрим переводческие стратегии, которые чаще всего использовались переводчиками в проанализированных пьесах Ивана Вырыпаева. Согласно официальному сайту Ивана Вырыпаева с его пьесами, основное направление деятельности Ивана Вырыпаева: «духовное развитие человека при помощи искусства» [Об авторе, 2020].

В ходе работы было рассмотрено 8 пьес и 208 примеров перевода, 106 примеров – в языковой паре «русский-французский», 102 примера – в языковой паре «русский-английский», 31 из которых приведен в данном исследовании. Подробный анализ примеров изложен в предыдущих пунктах текущей главы.

На главном сайте Ивана Вырыпаева представлены все пьесы и имеющийся перевод на другие языки. Сайт имеет версии на русском и английском языках. В данном исследовании вся выборка проводилась вручную через главную страницу сайта.

При анализе каждого примера перевода отдельное внимание уделялось не только самому тексту, но и авторским сноскам. Главной задачей было – с

помощью анализа результирующего перевода – уровня эквивалентности, языковых средств, элементов текста – определить, какие переводческие стратегии использовались.

Полученные данные мы классифицировали по использованным переводческим стратегиям и частотности использования, для того, чтобы определить, какие переводческие трансформации использовались переводчиками для отдельных языковых пар: «русский-французский» и «русский-английский». А также проанализировали частотность использования методов доместикации и форенизации.

Как видно из диаграммы (рис.1), наиболее распространенным способом переводческой трансформации при доместикации в языковой паре «русский-французский» является адаптация (39%), вторая по частотности используемая стратегия – генерализация (24%). Это можно объяснить тем, что для сближения культур многие понятия/названия адаптируются для иностранных культур. А элементы, присущие только для русской лингвокультуры, генерализируются – обобщаются для избегания недопонимания. Модуляция и экспликация – 2 трансформации, связанных со смысловой нагрузкой: модуляция дополняет текст за счет смыслового развития, в то время как экспликация расширяет текст с помощью дополнительной объясняющей информацией - используются с одинаковой частотностью (13%). Реже всего используется опущение (11%). Может предположить, что происходит это ввиду желания переводчика сохранить замысел автора, изначальный смысл и посыл произведения.



Рисунок 1. Диаграмма частотности переводческих приемов доместикации в языковой паре «русский-французский», используемых при переводе пьес Ивана Вырыпаева

Сравнивая приемы стратегии доместикации в языковой паре «русский-английский» (рис.2), мы видим примерно схожую картину. Наиболее популярным приемом остается адаптация с 32%, за ней следует, как и в случае с переводом на французский язык, генерализация (27%), которая используется для замены отдельных лексических единиц или сочетаний слов исходного языка на лексические единицы с более общим значением переводного языка. Происходит это в связи с тем, что использованные при переводе английские слова имеют более абстрактный характер, чем русские слова, описывающие те же понятия. Модуляция используется с такой же частотностью (27%), а вот опущение и экспликация используются реже всего – по 7% на каждую. Опущение чаще используется при переводе с английского языка на русский, а не наоборот, т.к. для письменной речи английского языка характерно использование «парных синонимов» - т.е. параллельно употребляемых слов близкого или одинакового значения. Для русского языка это совершенно не характерно, поэтому и в переводе с русского на английский опущение используется редко.



Рисунок 2. Диаграмма частотности переводческих приемов доместикации в языковой паре «русский-английский», используемых при переводе пьес Ивана Вырыпаева

Согласно следующей диаграмме (рис.3), наиболее популярные приемы форенизации в языковой паре «русский-французский», использующиеся с одинаковой частотностью, – это транскрибирование (27%) и транслитерация (27%). Объясняется это тем, что множество имен собственных и географических названий переводятся именно с помощью подобных трансформаций, т.к. аналогов переводимых понятий нет в иностранных культурах, а для сохранения уникальности русской культуры переводчики принимают решения не адаптировать перевод таких слов. Следующие по частотности стратегии – пояснительный перевод (16%), которую переводчики используют, чтобы объяснить какое-то явление, характерное для русской культуры, и экспликация (16%), которая тоже помогает восполнить недостающую информацию. Часто переводчики прибегают к дословному переводу (14%).



Рисунок 3. Диаграмма частотности переводческих приемов форенизации в языковой паре «русский-французский», используемых при переводе пьес Ивана Вырыпаева

С трансформациями в рамках стратегии форенизации в языковой паре «русский-английский» дело обстоит немного иначе (рис.4). Дословный перевод – та трансформация, к которой чаще всего прибегают переводчики (48%). Она позволяет лучше воспринять грамматический строй языка. Русскоговорящий может выразить мнение в любом порядке, при этом смысл высказывания не изменится, в английском же существует четкая последовательность в порядке слов. Поэтому дословный перевод помогает прочувствовать особенность русской лингвокультуры для иностранного читателя. Транскрибирование и транслитерация, как и в случае с французским переводом, стоят на втором месте по частотности использования (19% и 23% соответственно). Пояснительный перевод (7%) и экспликация (3%) используются реже всего в переводе на английский язык.



Рисунок 4. Диаграмма частотности переводческих приемов форенизации в языковой паре «русский-английский», используемых при переводе пьес Ивана Вырыпаева

Сравнивая частотность уже между доместикацией и форенизацией, мы видим на диаграмме ниже (рис.5), что доместикация используется переводчиками чаще, чем форенизация в обеих языковых парах: в соотношении 63% и 43% в языковой паре «русский-французский» и 71% к 31% в паре «русский-английский». Общее использование стратегий доместикации составляет 64%, в то время как форенизация – 36%. Связано это с тем, что доместикация позволяет культурам больше сблизиться, она создает мост между разными странами. Благодаря ей, текст воспринимается намного понятнее и легче.

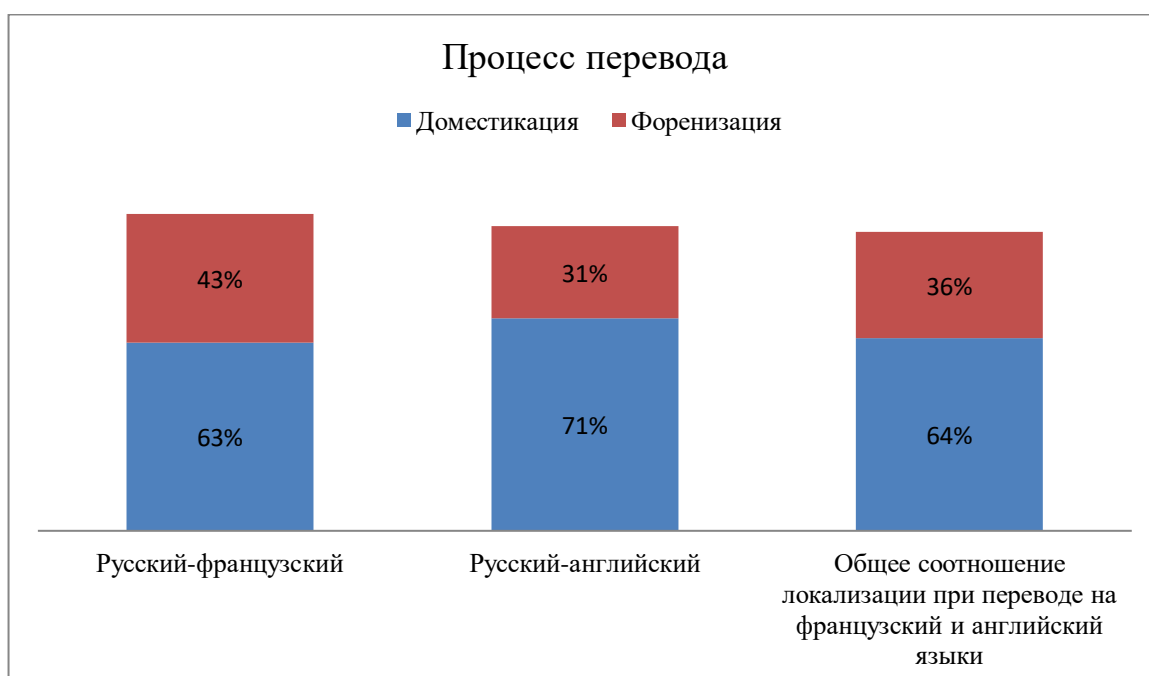


Рисунок 5. Диаграмма частотности использования доместикации и форенизации при переводе пьес Ивана Вырыпаева

Подводя итоги, необходимо еще раз отметить, что доместикация неотделима от форенизации, при переводе не используется в чистом виде та или иная стратегия. Переводчик может приближать текст к нормам культуры ЯП (языка перевода), а может наоборот подчеркивать культурную индивидуальность и языковую идентичность. Именно поэтому мы наблюдаем существенный процент использования форенизации при переводе. Главная задача переводчика – сохранить баланс между всеми

переводческими трансформациями, которые он использует. Переводчик сам выбирает, какую стратегию лучше применить для того, чтобы передать и достигнуть прагматической цели текста.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Во второй главе работы мы сравнили 210 примеров перевода восьми пьес российского драматурга Ивана Вырыпаева в языковой паре «русский-французский» и «русский-английский», чтобы выявить стратегии локализации текстов для иностранных читателей/зрителей. При сравнении переводов мы выделяли стратегии доместикации и форенизации, используемые переводчиками для достижения успешной адаптации пьес для иной лингвокультуры. Составили статистику частотности используемых трансформаций. А также – мы взяли интервью у переводчицы Людмилы Кастлер, которая лично работала с пьесами Ивана Вырыпаева для перевода на французский язык.

Переводчик использует стратегию доместикации (64%), которая необходима ввиду различия французской, английской и русской культур, для облегченного принятия и усвоения информации публикой. Он старается как можно легче передать читателю смысл произведения, спрятать яркие различия между языком оригинала и языком перевода. Используются такие трансформации, как адаптация, калькирование, экспликация, опущение и др. Чаще из них используется адаптация и генерализация в обеих языковых парах. Все это помогает сблизить культуру России с культурами других стран.

Стратегия форенизации (36%), наоборот, используется для выделения особенности иной культуры. Благодаря форенизации раскрываются самобытность и уникальность русской лингвокультуры. В языковой паре «русский-французский» преобладают методы транслитерации и транскрибирования, т.к. в текстах много имен и названий городов; также встречаются заимствования из русского языка и дословный перевод. В языковой паре «русский-английский» преобладающей трансформацией является дословный перевод. Переводчик знакомит читателя с другим

укладом жизни, с другими ценностями и неповторимостью жизни в России. Это приближает читателя к языку и культуре драматурга.

В переводе на анализируемые в исследовании иностранные языки стратегия доместикации преобладает над стратегией форенизации, чтобы сделать текст более доступным для иноязычного читателя. Стратегия форенизации заключается в большей степени в переводе имен действующих лиц и топонимов. Важно помнить о специфике драматических текстов – у них есть множество реципиентов (режиссеры, актеры, читатели/зрители), поэтому выбор стратегии зависит от этого фактора, и именно поэтому в переводе присутствует больше приемов доместикации.

Таким образом, во второй главе мы определили специфику реализации переводческих стратегий локализации русских драматических пьес для франкоязычной и англоязычной аудиторий на основе пьес Ивана Вырыпаева. А также провели количественный подсчет частотности переводческих стратегий доместикации и форенизации в языковых парах «русский-французский» и «русский-английский» и общую частотность использования доместикации и форенизации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе настоящей работы было рассмотрено понятие драматического текста. Под драматическим текстом понимается литературный разработанный текст, который используется в театре, воспроизводимый актерами, смысл которого доходит до зрителей косвенно – через жесты и мимику актеров, костюмы, декорации и т.д. Мы выяснили истоки зарождения драматического искусства, его отличительные черты и самых ярких представителей, один из которых – современный русский драматург – Иван Вырыпаев.

К тому же, в нашем исследовании мы рассмотрели понятия локализации и переводческих стратегий. Под локализацией понимается более сложный перевод, который привязан к менталитету определенной лингвокультуры, а главная цель локализации – сохранение содержания сообщения. Под переводческой стратегией подразумевается набор действий переводчика, которые он выбирает, для осуществления перевода. Мы определили основные стратегии перевода: доместикация (одомашнивание) и форенизация (отчуждение), а также их основные приемы. К приемам доместикации относятся: опущение, экспликация, адаптация, модуляция и генерализация. К приемам форенизации – транскрипция, транскрибирование, калькирование, экспликация, дословный перевод и пояснительный перевод. Переводчик либо приближает текст к нормам языка и культуры перевода, либо подчеркивает культуры оригинала.

Перевод драмы отличается от перевода других художественных произведений, т.к. она имеет двойственную структуру, т.е. предназначена для чтения и для сцены, а также, имеет множество реципиентов в лицах режиссеров, актеров, читателей/зрителей. Поскольку главная цель переводчика состоит в передаче прагматической цели текста, а общепринятой модели перевода драмы не существует, то выбор стратегий

перевода зависит именно от решения переводчика, который использует все доступные инструменты языка.

Проанализировав творчество Ивана Вырыпаева, мы выяснили, что Вырыпаев является представителем «новой драмы» - театрального движения, в котором присутствует острый морально-философский конфликт между «ложью» и «правдой», бытием и сознанием, мыслью и поступком, который осуществляется в формах бытовой, символической и психологической драмы. Ему характерна «естественная речь», поднятие и решение социальных проблем, а также избегание откровенного разговора о политике.

Во второй главе данного исследования мы, путем сравнительно-сопоставительного анализа восьми пьес (210 примеров) на русском, французском и английских языках, а также методом интервьюирования, выяснили, что стратегия доместикации господствует над стратегией форенизации. Переводчица Людмила Кастлер, у которой мы взяли интервью, работает с пьесами Ивана Вырыпаева в команде с официальным французским переводчиком Жиль Морелем и его женой – доктором искусствоведения и переводчицей – Татьяной Могилевской. Она прояснила некоторые моменты, дала ответы на интересующие вопросы и поделилась интересными деталями.

Доместикация (64%) используется больше ввиду многонаправленности и многозадачности драматургического текста. Переводчик создает знакомое и привычное пространство пьесы для читателя/зрителя, что воспринимается положительно. Стратегию форенизации (36%) переводчик использует для того, чтобы познакомить иностранного (франкоязычного и англоязычного) читателя/зрителя с другой – русской – культурой.

Переводчик на английский язык осуществил свой перевод, руководствуясь теми же принципами, что и Людмила Кастлер.

Значительную роль в создании визуально аттрактивного материала имеет графическое оформление.

Выявлено, что перевод никогда не может придерживаться только одной из этих стратегий, они всегда переплетаются и дополняют друг друга, ведь переводы нужны именно для того, чтобы настроить коммуникацию между разными странами и культурами. Право выбора переводческих стратегий и способа передачи информации остается за переводчиком. Принятие самобытности каждой страны позволяет рассматривать международные отношения с ней с другой стороны, помогает найти нужный путь к успешным связям.

В будущем возможно расширение горизонтов данного исследования путем не только увеличения количества текстов пьес, но и путем анализа перевода этих пьес на другие иностранные языки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдрахманова Р.Д. Лингвистическая типология. Бишкек: Изд-во КРСУ. 2014. 108 с.
2. Азеева И.В., Акопджанян Я.Э. Театральный универсум Ивана Вырыпаева // Верхневолжский филологический вестник. [Электронный ресурс]. 2016. №2. С. 170–173. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-universum-ivana-vyrypaeva> (дата обращения: 05.06.2022).
3. Блок А.А. Письмо о театре // Газета «Жизнь». [Электронный ресурс]. 1918. . URL: <http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/pismo-o-teatre-3-aprelya-1918.htm> (дата обращения 23.05.2022).
4. Галлямова М.С. Мещанская трагедия - предпосылки рождения жанра // Проблемы истории, филологии, культуры. [Электронный ресурс]. 2003. №13. С. 465–471. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/meschanskaya-tragediya-predposylki-rozhdeniya-zhanra> (дата обращения: 23.05.2022).
5. Головчинер В.Е., Русанова О.Н. Организация текста в драме // Вестник БГУ. [Электронный ресурс]. 2018. №4-2. С. 33–42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-teksta-v-drame> (дата обращения: 23.05.2022).
6. Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира Младшие современники Шекспира / под ред. А.А. Аникста. М.: МГУ, 1986. 592 с.
7. Гущина Ю.Р. Роль реалистической символики в драматургии А.П. Чехова («Вишнёвый сад»: Чехов и Станиславский) // Культурное наследие России. [Электронный ресурс]. 2021. №3. С. 72–76. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-realisticheskoy-simvoliki-v-dramaturgii-a-p-chehova-vishnyovyy-sad-chehov-i-stanislavskiy> (дата обращения: 23.05.2022).
8. Давыдова М.Ю. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ: Золотая маска, 2005. 384 с.

9. Дживелегов А.К. Истории западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.: Искусство. 1941. 137 с.
10. Забалуев В., Зензинов А. Между медитацией и «ноу хау»: Российская новая драма в поисках самой себя // Современная драматургия. [Электронный ресурс]. 2003. №4. URL: <https://zanzibarovy.livejournal.com/1017.html> (дата обращения: 23.05.2022).
11. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Отвеств. ред. А.А. Аникст. М.: Наука, 1979. С. 9–22.
12. Зинкевич О.В. Локализация как процесс лингвистической трансформации структуры и содержания динамического текста // Известия СПбГЭУ. 2018. №3 (111). С. 135–137.
13. Золян С.Т. Перечитывая «О разных методах перевода» Шлейермахера: к основаниям теории переводоведческой относительности // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8, № 4. С. 67–80.
14. Иван Вырыпаев: «Я – консерватор» // Искусство кино [Электронный ресурс]. 2004. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> (дата обращения: 15.02.2023)
15. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2006. 669 с.
16. Корнаухова Н.Г. "Переводческие стратегии в аспекте манипуляции сознанием" // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. №3 (15). С. 90–96.
17. Кулманакова Д.А, Спектор Л.А. Стратегии доместикации и форенизации при переводе художественного произведения (на материале романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" и его перевода на французский язык) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №10-1 (88). С. 128–131.
18. Курант Е. Двор чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева, 2020, 228 с.

19. Кушлина О.Б. Драма первой половины XX века. Москва, Слово 2000. 821 с.
20. Лотман Ю.М. Воспитание души. СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. 624 с.
21. Меркулова М.Г. «Новая драма» // Новый филологический вестник. 2011. №2. С. 122–126.
22. Монисова И.В. К проблеме адаптации инонационального текста для сцены // Вестник БГУ. 2018. №2. С. 42–47.
23. Мостовская Н.Н., Мотольская Д. К., Семанова М. Л. История русской драматургии XVII-первая половина XIX века. Ленинград: Изд-во «Наука», 1982. 536 с.
24. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1596 с.
25. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: книжн. Дом «Либроком», 2013. 264 с.
26. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX вв. М.: Наука, 1984. 334 с.
27. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. 1949. 968 с.
28. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестн. Том. гос. ун-та. [Электронный ресурс]. 2012. №357. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-dramy-spetsifika-problemy-podhody> (дата обращения: 23.05.2022).
29. Петербургский театральный журнал // Дети мая. XIV международный независимый литературно-театральный фестиваль «Майские чтения» [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/33/festivals-33/deti-maya/> (дата обращения: 10.05.2022)
30. Пьесы Ивана Вырыпаева [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://vyrypaev.com/ru/> (дата обращения: 10.01.2022)
31. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://slovar.cc/lit/term/2145123.html> (дата обращения: 20.01.2022).

32. Театральный журнал «Около» // Перетартюфить «Тартюфа» [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://journal-okolo.ru/peretartyufit-tartyufa/> (дата обращения: 10.06.2023).
33. Телия Е.Н. Большой фразеологический словарь русского языка. М.: АСТ-Пресс. 2006. 784 с.
34. Тульнова М.А. О способах локализации текстов глобальной культуры // Известия ВГПУ. 2013. №1 (76). 2013. С. 4–7.
35. Учебный фразеологический словарь. М.: АСТ. Е.А. Быстрова, А.П. Окунева, Н.М. Шанский. 1997. 271 с.
36. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник // Роды литературы: происхождение литературных родов / 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. С. 308–330.
37. Холодов Е.Г. Композиция драмы. М.: Искусство, 1957. 224 с.
38. Чистова Е.В. Теоретический статус межъязыковой локализации как особого вида переводческой деятельности // Культура и текст. 2020. №3 (42), С. 161–175.
39. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии: учебное пособие., 2002. 293 с.
40. Шабалина Т. Современная английская драма, М.: Радуга, 1984. 480 с.
41. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода: Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник МГУ [Электронный ресурс]. 2000. URL: www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/Schleiermacher.doc (дата обращения: 17.05.2023).
42. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. 2010. URL: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com> (дата обращения: 14.05.2023)
43. Kahane E. Le point de vue d'un traducteur :réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. Paris: Palimpsestes, 1987. P. 139–151.

44. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. [Электронный ресурс]. 1852. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/localisation/47591> (дата обращения: 19.01.2022).
45. Leppihalme R. Translation strategies for realia. In Kukkonen P, Hartama-Heinonen R, editors, Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola. Helsinki: Helsinki University Press. 2001. P. 139–148.
46. M. Gravier. La traduction des textes dramatiques, dans Etudes de linguistique appliquée. Paris: Didier Erudition, 1973. P. 39–49.
47. МК: translations // Локализация и перевод – в чем разница [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://mk-translations.ua/blog/lokalizaciya-i-perevod-v-chyom-raznica> (дата обращения: 16.01.2022).
48. RFI – новости в прямом эфире – международное французское радио // Карель Н. Пьеса Ивана Вырыпаева «OVNI» прошла с аншлагом на Авиньонском фестивале. [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://www.rfi.fr/ru/kultura/20180710-pesa-ivana-vyrypaeva-ovni-proshla-s-anshlagom-na-avinonskom-festivale/> (дата обращения: 22.01.2022).
49. Urban Dictionary: magic mushroom. [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=magic%20mushroom> (дата обращения: 16.02.2023).
50. Venuti L. Strategies of translation. London: Taylor and Francis Books Ltd., 2001. P. 240–244.
51. Venuti L. The scandals of translation: toward an ethics of difference. London: Routledge, 1998. 210 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Вырыпаев И.А. «Интертеймент». 2020.
2. Вырыпаев И.А. «Июль». 2019.
3. Вырыпаев И.А. «Кислород». 2002.
4. Вырыпаев И.А. «Летние осы кусают нас даже в ноябре». 2012.
5. Вырыпаев И.А. «Невыносимо долгие объятия». 2014.
6. Вырыпаев И.А. «СНЫ». 1999.
7. Вырыпаев И.А. «ЗАКРЫТОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ. NEW CONSTRUCTIVE ETHICS». 2021.
8. Вырыпаев И.А. «UFO». 2012.
9. Viripaev I. «Insoutenables longues étreintes» - Traduit du russe par Sacha Carlson et Galin Stoev. 2014.
10. Viripaev I. «Juillet» Traduit du russe par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. 2019.
11. Viripaev I. «Juste de l'art / Entertainment» Traduit du russe par Ludmila Kastler et Gilles Morel. 2020.
12. Viripaev I. «Les Rêves» - Traduit du russe par Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisabeth Gravelot. 2000.
13. Viripaev I. «OVNI» Traduit du russe par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. 2013.
14. Viripaev I. «Oxygène» - Traduit du russe par Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisabeth Gravelot. 2003.
15. Vyrypaev I. «Summer bees sting in November, too» - translated by Maksim Hanukai. 2012.
16. Vyrypaev I. «New Constructive Ethics. Research Study». 2021.
17. Vyrypaev I. «Oxygen». 2002.

Транскрипция интервью с Людмилой Кастлер

Интервью с переводчицей Людмилой Кастлер проходило дистанционно, посредством приложения для онлайн-конференций Zoom, 29.05.2022.

- Запомнились ли Вам какие-то особенно трудные моменты в переводе? Когда вы сомневались, как лучше перевести.

Людмила Кастлер (ЛК): Сомнения – они постоянные. Понимаете, эта *variabilité linguistique* (прим. языковая изменчивость), она всегда с нами. Как лучше перевести? Тем более, что эта работа переводческая – она особенная. Если бы я одна переводила, сомнений было бы еще больше, но Жиль Морель – это очень опытный переводчик, он закончил филологический факультет, то есть очень хорошо знает французский язык, и он сам по профессии работал режиссером и даже актером. И не нужно забывать, что речь идет о театральном переводе, то есть это особый тип перевода, потому что он [этот перевод, этот текст] предназначен, в первую очередь, для режиссера, который будет выбирать ту или иную пьесу, и конечно, для актеров. И, как мы говорим в прагматике лингвистической «*la destinataire de la dernière instance*» (получатель последнего экземпляра) – это зритель. Лучшие переводчики театральные – они имеют дело непосредственно с театром. Либо это бывшие актеры, режиссеры, либо люди, которые, как например замечательный переводчик-биллинг русско-французского происхождения – Андре Маркович, который перевел всего Достоевского на французский язык [авторский перевод]. Он со своей спутницей – Франсуазой перевели все пьесы Чехова. Поэтому они часто работают с режиссером на площадке, с актерами – это идеальный вариант. Поэтому трудные моменты, конечно, были. Они были постоянно, потому что это было время пандемии COVID-19, из-за чего мы с Жилем даже не

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

встречались. Мы каждый день созванивались по телефону. Нам нужно было торопиться, потому что Жиль хотел, чтобы пьеса [Интертеймент // Juste de l'art / Entertainment] непременно вошла в сборник, который должен был издаваться. Мы перевели все за один месяц, работа была очень интенсивная и стрессовая, потому что мы параллельно переводили и потом все это обсуждали, может было бы проще, если бы Жиль переводил, а я бы проверяла и вносила какие-то изменения. Потому что он уже создал свой стиль. То есть, Вырыпаев во Франции – это Жиль Морель. И, может быть, самый трудный момент для меня был – это перевод дискурсивных слов: «ну», «так». Эти словечки – особенности стиля Вырыпаева и они везде, очень живой разговорный стиль. Есть короткие фразы. С Жилем я сначала спорила, потому что он все время предлагал «et bah» - очень разговорные элементы, а я бы перевела «et bien» просто. Ну Жиль объяснил почему: в основном ставят молодые актеры, а они любят разговорный стиль. Жиль работает тесно с режиссерами и часто работал с актерами тоже, поэтому он знает, что они любят разговорный стиль, почти что арготический. Поэтому мне пришлось согласиться.

- Перевод ненормативной лексики очень сглажен, почему?

ЛК: Дело в том, что, французский язык, французские ругательства не такие экспрессивные как в русском языке. Поэтому приходилось использовать то, что есть.

Вообще в некоторых пьесах Вырыпаева очень много мата, особенно в ранних пьесах. Так что, сглажен, да, просто лингвистические особенности французского языка не такие экспрессивные. У них даже нет такого понятия как «мат», есть «арго».

- Как вы думаете, в чем заключается суть драматургии Ивана Вырыпаева?

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

ЛК: Мы с Жилем много обсуждали суть драматургии Вырыпаева и мы пришли к выводу, что его драматургия стремится к универсальности. Иван всегда вообще стремился к универсальности.

- Как происходил выбор названия для пьесы «Интертеймент» - («Juste de l'art/ Entertainment»)? Почему выбрали именно такой вариант?

ЛК: Первоначально пьеса называлась «Distraction» (прим. «Развлечение»). Я даже просила помощи у знакомой, – она специалист по русскому театру - которая живет в Америке, как перевести «Entertainment», и она написала мне список вариантов. И вот 2 месяца у нас было это название, а потом мне позвонил Жиль и озвучил новые предложения, в основном со словом «art» (прим. «искусство»): «c'est de l'art», «juste de l'art». Он мне объяснил, что немецкий переводчик Вырыпаева перевел эту пьесу «Das ist Kunst» - «Это искусство». И мне очень понравился вариант «Juste de l'art», потому что есть пьеса французского драматурга Жан-Люка Лагарса «Juste la fin du monde» - «Просто конец света». И вот этот ассонанс на «juste», я подумала, что будет какая-то аллюзия на Лагарса. И вот выбрали это название, но также решили оставить английское название «Entertainment», потому что некоторые режиссеры будут использовать это слово.

- Пьеса «UFO»: почему Вы решили перевести название на французский язык (OVNI), а не оставить английское?

ЛК: Дело в том, что во Франции переводчики стараются не использовать английские слова, нет такой моды на английские слова, потому что l'Académie française (прим. Французская академия — научное учреждение во Франции, целями которого является изучение французского языка, литературы, регулирование языковой и литературной нормы французского языка).

- Французский пуризм.

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

ЛК: Да, стараются защищать французский язык от заимствований. Есть ведь даже такое понятие «le franglais» - это смесь английского с французским. Поэтому переводчики стараются меньше пользоваться английские заимствования, поэтому «OVNI», а не «UFO», а «Entertainment» решили оставить, т.к. слово все-таки достаточно известное.

- Эпиграф к пьесе: «...Не можете служить Богу и мамоне» // «Vous ne pouvez servir et Dieu et l'Argent» - Почему решили перевести эксплицитно(Мамона/ Маммон – демон, олицетворяющий алчность деньги), а не транслитерацией (Mammon) ?

ЛК: Жиль начал первым переводить пьесу и первые страницы, которые он перевел, он мне отправил. С самого начала он перевел как «l'Argent». Я проверяла каждую деталь, каждое слово. Я нашла два перевода в Библии: «Vous ne pouvez servir et Dieu et Mammon» и «Vous ne pouvez servir et Dieu et l'Argent» в другом издании. Я думаю, что это и есть причина, почему Жиль хотел, чтобы это было «l'Argent». Единственное, Жиль сначала написал «l'argent» с маленькой буквы, но я сказала, что нужно с большой. Я думаю, что причина в том, что Жиль старается, чтобы было проще. В русском переводе Нового Завета написано «Не можете служить Богу и мамоне» и сноска внизу: «богатству». Дело в том, что есть разные подходы к переводу по поводу того, делать ли сноски на те слова, которые не совсем понятны. Есть два подхода: 1. Кто-то любит делать сноски 2: Кто-то не любит делать сноски. Жиль относится ко 2 типу, когда мы переводили, у нас не было ни одной сноски. Поэтому ему проще было взять «l'Argent», тем более, что есть такой официальный перевод ведь, переводов Библии же несколько. Для того, чтобы снять проблемы ссылок и непонятности, он перевел именно так. В сущности здесь важен смысл.

- А что по поводу «клянусь Богом Саваофом // je jure devant le Dieu des Armées»?

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

ЛК: Саваоф по-французски будет Sabaoth, но также это [Саваоф и Dieu des Armées] абсолютные синонимы. Поэтому опять же по принципу большей понятности и простоты. Тем более, здесь не важно понять, кто такой Dieu des Armées (Бог воинств), а главное, чтобы у зрителей не было терминологических вопросов, т.к. действие на сцене проходит быстро. Важно, чтобы это не вызывало вопросов, ведь идет поток речи.

- Пьеса «UFO»: «Потому что с шестнадцати до двадцати трех лет я была абсолютный трэш» // «Parce que, entre seize et vingt-trois ans, j'ai été une vraie freak» – Почему выбрали именно такое слово для перевода? (и трэш, и фрик – заимствования из английского языка)

ЛК: Возможно это из-за коннотаций, потому что я посмотрела значение «freak» - это именно токсикоман. Оба слова внесены во французский словарь, несмотря на всю нелюбовь французов к английским словам. Trash - D'un goût douteux, qui flatte les bas instincts. Freak - Consommateur de drogues dures.

- «я приехал, чтобы тусануть» //» j'étais venu faire une virée dans le coin» – Сложно ли было подобрать эквивалент для слова «тусануть»?

ЛК: «faire une virée» - значит прогуляться. Это разговорное (fam.)

- «Так что мы тут живем, варимся в собственном соку, и как-то вот так вот жизнь проходит». // «Donc nous vivons comme ça ici, nous baignons dans notre propre jus, et voilà, c'est comme ça, que passe la vie». - Почему решили перевести дословно, а не использовать французский фразеологизм, например: rester dans sa coquille ?

ЛК: rester dans sa coquille – замкнуться в скорлупе, что, в принципе близко к «вариться в собственном соку», но все-таки внутренняя форма немного разная. Есть фраза «dans son jus», что значит «dans son état originel» (в исходном состоянии), т.е. по-французски можно так сказать. Может быть нет конкретно фразеологизма «вариться в собственном соку», но есть что-то

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

приближенное и похожее. Я за близость вообще. Если есть какое-то выражение, которое похоже, то конечно, лучше выбрать то, что ближе. Фразеологию вообще очень трудно переводить, трудно найти абсолютный эквивалент, но выражения часто бывают похожими. Тем более, это некая универсальность: «вариться в собственном соку» - это ведь понятно.

- «я теперь стал знаменитостью, настоящей звездой нашего города, провалиться мне под землю». // «je suis en fait devenu une célébrité, une vraie star dans notre ville, et qu'on m'enterre si c'est pas vrai» - Почему перевели так? (почти дословно?), а не использовали фразеологизм, например: En mettre sa main au feu // Ma foi

ЛК: «Ma foi» могло бы действительно подойти, но, понимаете, это выражение слишком короткое, и нарушается тогда ритмика фразы. А ведь если вдуматься, тексты Вырыпаева – это настоящая поэзия. Тут есть определенный ритм. Допустим в «провалиться мне под землю» и «qu'on m'enterre si c'est pas vrai» - в русском выражении 8 слогов, а во французском – 7, то есть близко, а «Ma foi» - это только 2,5. Нужно при переводе учитывать ритмику, мелодику.

- Почему все имена переведены транслитерацией, а не подобраны какие-то французские эквиваленты имен?

ЛК: Очень хороший вопрос! Как раз в «Интертеймент» есть персонажи Марго, Ребекка и Стефан. И первый вариант, который мне прислал Жиль был «Stiven» (Стивен), а потом вдруг он исправил на «Stephen», ему показалось, что это ближе к оригиналу.

- С какой пьесой Вам больше всего понравилось работать с точки зрения перевода? Почему?

ЛК: *смеется* ну, пока с «Интертеймент»! Почему? Во-первых: здесь есть 3 элемента, которые мне нравятся в драматургии. Прежде всего, это юмор. В этой пьесе очень много юмора, и я очень ценю вырыпаевский юмор

. ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)


Я ходила смотреть постановку и хочу отметить, что зрители с удовольствием смеются, все время раздается смех. Это говорит о том, что перевод сделан удачно. Второе: мне очень нравятся поэтические пассажи у Вырыпаева. Он ведь поэт, он сам пишет стихи, некоторые отрывки в его пьесах написаны стихами. В пьесе «Иранская конференция» в конце пьесы есть личное стихотворение Вырыпаева. Он поэт и это очень видно, особенно в пьесе «Интертеймент» - это ведь просто гимн любви. Мне это очень нравилось, там потрясающие пассажи. Просто красиво, было эстетическим удовольствием переводить ее. Ну и наконец, я очень люблю такие пьесы, как театр в театре. Здесь как бы 2 зрителя и они обсуждают то, что видят на сцене. Это очень интересный прием, который я просто обожаю. И еще одна очень вырыпаевская черта – это запутывание. Он запутывает зрителя, читателя. Мы тоже с Жилем в какой-то момент запутались, потому что в самом конце был сложный отрывок, где Жиль совершенно запутался, а я распутала. Это стратегия Вырыпаева, он любит запутывать зрителя, что тоже интересно, некая интрига. Это пьесы без особого действия, это «*théâtre de la parole*», в конце концов. Это театр речи, слова. Зрителя надо чем-то заинтересовать, должна быть какая-то интрига, и вот эта интрига в словах, вербальная. При переводе нужно быть очень внимательным, особенно, если это пьесы Ивана Вырыпаева.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной
лингвистики

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 О.В. Магировская

« 22 » июля 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**СТРАТЕГИИ ФОРЕНИЗАЦИИ И ДОМЕСТИКАЦИИ ПРИ
ПЕРЕВОДЕ РУССКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ДЛЯ
ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ АУДИТОРИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС И.А. ВЫРЫПАЕВА)**

Научный руководитель



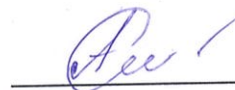
канд. филол. наук, доц.
каф. ТГРЯиПЛ
Е.Ч. Дахалаева

Выпускник



В.Д. Прокопова

Нормоконтролёр



А.А. Струзик

Красноярск 2023