

КЛАССИЧЕСКАЯ КИТАЙСКАЯ ДРАМА В РОССИИ

Цзянь Миньюй

Аспирант, Пекинский университет иностранных языков
jmingyu@126.com

CLASSICAL CHINESE DRAMA IN RUSSIA

Jiang Mingyu

Summary: The dramatic text is a genre, but it differs from other types in that it is theatrical in nature. Although plays can be read as literary works, most playwrights create their works with the ultimate goal of bringing them to the stage, so the performing or theatrical nature of a play's text must be considered. Only when a play goes on stage does it fulfill its mission. Likewise, when translating a play, its theatricality cannot be ignored, or else the translation will also fail to fulfill its mission. It is the primary means of presenting the plot, portraying the characters, and realizing the theme, and it has outstanding qualities of character and action. Drama differs from other works in that the primary purpose of a playwright's work is not only to be read by the audience, but also to be performed on stage for the enjoyment of the audience. The main part of the text is dialogue, which usually consists of dialogues, monologues, and narration. The lyric is the primary means of presenting the plot, portraying the characters, and implementing the theme of the play.

Keywords: China, Russia, drama, art.

Аннотация: Драматический текст – это жанр, отличающийся от других видов тем, что является театральным по своей природе. Хотя пьесы можно читать как литературные произведения, большинство драматургов создают свои произведения с конечной целью перенести их на сцену, поэтому необходимо учитывать исполнительский или сценический характер текста пьесы. Только когда пьеса идет на сцене, она выполняет свою миссию. Точно так же при переводе пьесы нельзя игнорировать ее театральность, иначе перевод также не выполнит своей миссии. Это главное средство представления сюжета, изображения персонажей и реализации темы, и оно обладает выдающимися качествами характера и действия. Драма отличается от других произведений тем, что основная цель произведения драматурга – не только быть прочитанным публикой, но и быть исполненным на сцене для удовольствия зрителей. Основную часть текста составляет диалог, который обычно состоит из диалогов, монологов и повествования. Лирика является основным средством представления сюжета, изображения персонажей и реализации темы пьесы.

Ключевые слова: Китай, Россия, драма, искусство.

Язык, используемый драматическими персонажами, варьируется в зависимости от их статуса, положения, подготовки, окружения, случая, возраста, эпохи и опыта. Важной характеристикой театрального языка является действие реплик. Драма – это искусство действия, и слово «драма» происходит от греческого глагола *dran*, что означает «делать», «действовать» [1]. Действие является важным средством характеристики в театре, поэтому драматическая лирика должна отражать тенденции действий персонажей и двигать сюжет вперед, то есть раскрывать мысли и чувства персонажей, их психологическую деятельность, конфликты, их отношение и реакцию на них [2], чтобы двигать отношения персонажей и сюжет пьесы вперед. В результате, помимо соблюдения общих правил литературного перевода, перевод драматических сценариев также должен обращать внимание на эти особенности драматических текстов, что также определяет сложность драматического перевода: отражая идеи и стиль оригинального произведения в целом, он должен учитывать театральность драматической литературы и воспроизводить стиль языка, изображение персонажей и эффекты исполнения оригинальной пьесы. Хороший перевод пьесы должен приложить все усилия, чтобы текст был простым, лаконичным, с характером и направленностью на действие, чтобы подчеркнуть выразительную и заразительную силу текста, продемонстрировать художественное очарование оригинальной пьесы, заразить зрителей и вызвать их отклик. Необходимость учета театральности в

переводе до сих пор обсуждается в научных кругах, и даже один и тот же теоретик может иметь разные взгляды на перевод пьесы в зависимости от времени и опыта.

Поскольку текст неотделим от спектакля, в процессе перевода драмы переводчик должен обращать внимание на факторы вне текста, такие как ритм, тон и интенсивность диалога. Эти факторы часто не сразу заметны при изолированном чтении текста. Первая задача переводчика – представить себе сценичность текста, построить воображаемое сценическое представление на основе исходного текста. К переводу текста можно приступать только после того, как сценичность исходного сценария будет максимально осознана [3].

Поскольку цель переводного текста – не удовлетворение потребности в чтении, а удовлетворение потребности в сценическом представлении. Поэтому в процессе перевода текста переводчик должен учитывать не только «букву, изящество и элегантность» перевода, но и живой и непосредственный характер сценического представления: в процессе чтения у читателя есть время остановиться и подумать, и благодаря размышлениям и паузам он может адаптироваться к непривычности вхождения в новую культуру; в то время как сценическое представление должно донести сообщение до аудитории в момент, чтобы донести послание до аудитории. Поэтому для каждого культурного момента в исходном тексте переводчик должен «перевести» его в перевод

с учетом восприятия аудитории. Этот «перевод»[4] – не простое преобразование слов, а повторное представление смысла между двумя культурами, опирающееся на собственные знания и владение переводчиком культурным фоном обоих языков. Поэтому хороший театральный переводчик должен обладать как солидной лингвистической подготовкой, так и хорошим пониманием двух трансформируемых культур. Кроме того, он должен обладать значительным «чувством сцены».

Руководствуясь этой политикой, после основания страны, в течение семнадцати лет до десятилетних потрясений и в новый период после них, национальные переводческие силы значительно укрепились, появились новые таланты, а явление транскрипции резко сократилось после середины 1950-х годов. В частности, в переводе русских и советских пьес появилось много великих переводчиков. Например, переводчики Фан Синь и Цзян Чуньфан; Ли Цзяньву не только перевел 27 комедий знаменитого французского комедиографа Мольера, но и его переводы русских и советских пьес были весьма выдающимися; драматург Цзяо Цзюйинь также добился больших успехов в переводе пьес Чехова и Горького[5]. Помимо русской и советской литературы, расцвели переводы на другие языки. Господин Луо Няньшэн почти всю свою жизнь посвятил тому, чтобы познакомить Китай с древнегреческой драмой. За свою жизнь он перевел более 50 книг общим объемом более 10 миллионов слов. Переводы Лю Тунлю Пиранделло и Дарио Фо, а также переводы других произведений итальянской литературы принесли ему итальянский орден «За заслуги». Переводы Е Тингфана швейцарского драматурга Дюрренматта также восполнили пробел.

В то время как в конце 1980-х годов по Китаю прокатилась волна коммерциализации, в развитии театрального искусства в стране наступил спад. Начиная с 1990-х годов, как в переводе пьес, так и во внедрении иностранной театральной теории наметился медленный застой. Даже сейчас наше знание и знакомство с развитием европейского и американского театра остается в основном с абсурдистским театром 1950-х годов и позже. Переводные статьи о западных драматургах, режиссерах и теории театра после этого периода можно найти только в разрозненных публикациях, посвященных театру. 2000 год и далее, а также разрозненные

работы о драматургах и теории театра, такие как театральный сборник.

Стоппарда «Пародия» и пьесы Сары Кейн, а также теория театра американского театрального режиссера и теоретика Ричарда Шехнера, немецких теоретиков театра Ханса Леманна и др. переведены и опубликованы теоретики театра Ганса Лемана и Фишера-Лихтера. Но большинство этапов развития европейского театра после 1950-х годов и его пьес до сих пор остаются для страны переводческим пробелом. Как мы все знаем, 1960-е годы стали для европейского театра переходным периодом, за которым последовал чрезвычайно разнообразный период «постдраматического театра», когда появилось большое разнообразие сценических постановок и множество новых теорий. Не без интереса к китайской культуре, в 1985 году канадский режиссер Робер Лепаж и его молодая команда создали свою первую коллективную работу для сцены – «Трилогию дракона». Пьеса мгновенно стала сенсацией в Квебеке и на всей канадской театральной сцене. В 2006 году пьеса была возрождена и объехала весь мир. Эта шестичасовая трилогия, объехавшая весь мир, кроме Китая, рассказывает многовековую историю трех поколений одной китайской семьи. Сто лет назад мы стремились понять мир с другой стороны, потому что страна была слабой и отсталой, потому что мы искали путь к свету во времена национального кризиса; 100 лет спустя Китай стал глобальной силой, с которой приходится считаться в экономическом и политическом плане, но наш современный театр все еще остается. Нам не хватает собственного голоса на мировой театральной сцене, и наши истории все еще рассказываются «другими». К счастью, после 2000 года все больше и больше молодых театральных художников уезжают учиться и работать за границу. Эти люди после 80-х и даже после 90-х годов более осведомлены о культуре и способны перемещаться туда-сюда между двумя языками и культурами. В Пекине, Шанхае и Тяньцзине все чаще проводятся мероприятия по театральному обмену на уровне правительства, театральных компаний и отдельных людей; благодаря участию в мероприятиях по международному обмену и выступлениям на различных уровнях все больше молодых режиссеров и театральных компаний, таких как молодые режиссеры Хуан Ин и театр «Тао», становятся известными за пределами Китая. Их «китайские голоса» сегодня рисуют образ современного Китая на мировой сцене.

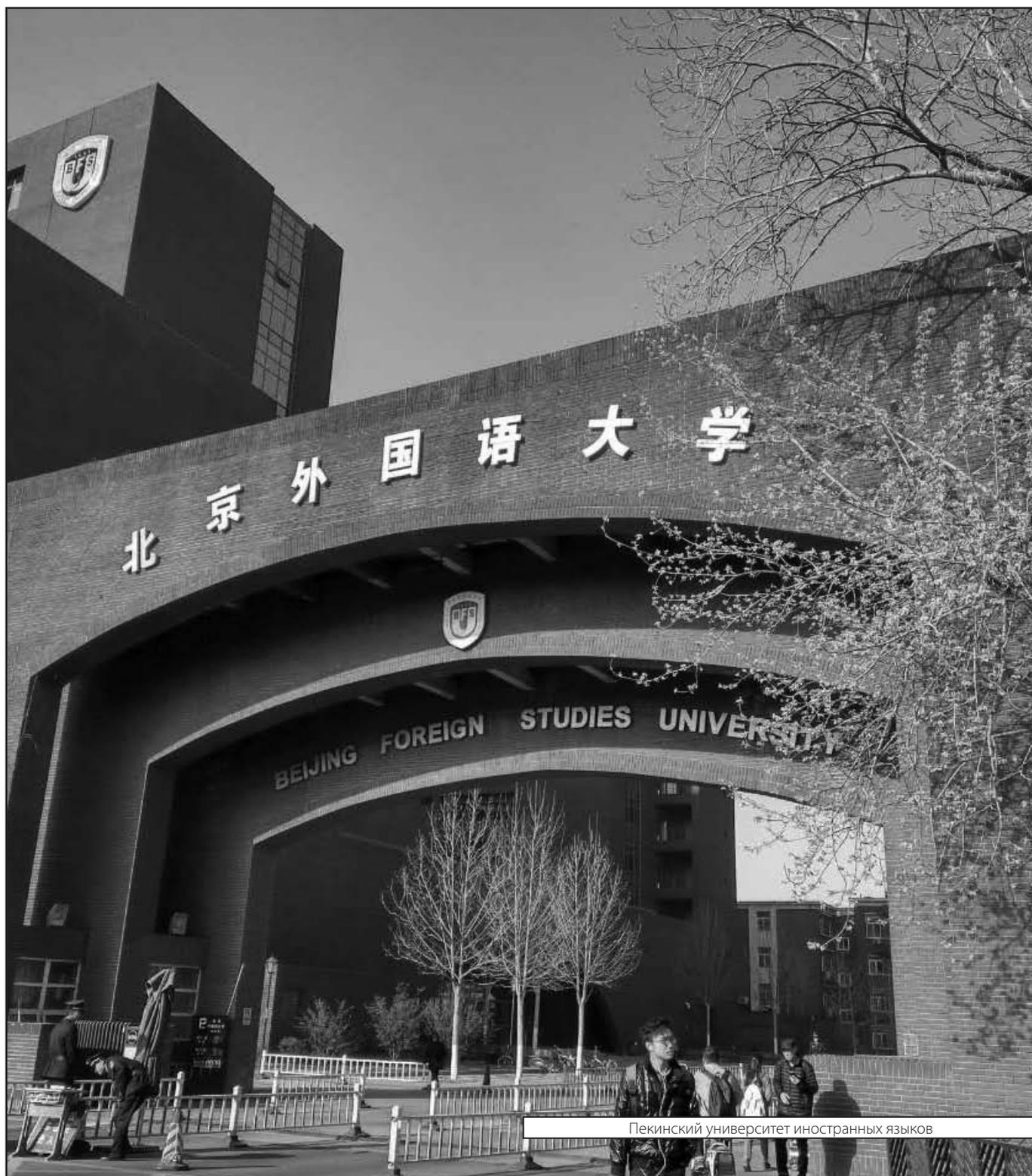
ЛИТЕРАТУРА

1. Мэн Ц. Драматический конфликт в контексте современного переводного кинодискурса России и Китая: лингвопрагматический аспект //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – №. 11. – С. 3536-3540.
2. Ли Д. Проблемы изучения особенностей современного драматического театра Китая //Артэфакт. – 2021. – №. 15. – С. 139-144.
3. Шулунова Е.К. Подъем театрального искусства хуацзюй в современном Китае //Человек и культура Востока. Исследования и переводы. – 2014. – Т. 1. – №. 4. – С. 176-177.

4. Кривошапова Н.В. Художественный текст как культурный феномен: способы филологического анализа в национальной среде //Русский язык в современном Китае. – 2020. – С. 21-24.
5. Шулунова Е.К. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре //Общество и государство в Китае. – 2016. – Т. 46. – №. 1.

© Цзянь Миньюй (jmingyu@126.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Пекинский университет иностранных языков