

V. ПЕРЕВОД И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 821.111-2'255(045)

Борисенко Ю. А., Макаров С. С.

Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ Д. ЭДГАРА «ТЕСТИРУЯ ЭХО»)

Статья посвящена одной из проблем художественного перевода – переводу драматического текста. Актуальность обращения к данной теме обусловлена отсутствием фундаментальных теоретических трудов, посвященных переводу сценических произведений. В статье подробно разбираются особенности данного типа текстов с точки зрения специфики жанра и вида литературы, рассматриваются их структурные характеристики и специфика организации сценического текста. Особое внимание уделено подходам к построению стратегии их перевода. Анализируются разные подходы к исследованию драматического текста в лингвистике и переводоведении, такие как коммуникативный, культурологический, герменевтический. В качестве примера для подробного предпереводческого анализа, выявления и решения наиболее значимых переводческих проблем было выбрано произведение британского писателя Дэвида Эдгара «Тестируя эхо». Выбор этого произведения обусловлен наличием сложных с точки зрения перевода ситуаций, нестандартным принципом построения сюжета, а также отсутствием перевода данной пьесы на русский язык. Анализ предваряют краткое изложение сюжета пьесы и некоторые сведения о главных действующих лицах. В статье рассматриваются примеры наиболее проблемных мест пьесы с точки зрения перевода, предлагается собственный вариант перевода, разъясняются переводческие решения, например, некоторые трансформации, к которым пришлось прибегнуть в процессе перевода пьесы. В результате делается вывод о том, что перевод драматических произведений носит междисциплинарный характер, существуя на пересечении художественного и сценического дискурсов. В связи с этим наиболее эффективной переводческой стратегией при обращении к тексту драмы следует считать сочетание интерпретации, конкретизации и адаптации.

Ключевые слова: перевод, драма, драматический текст, стратегия перевода, сценичность, сценическая речь.

Сведения об авторах:

Борисенко Юлия Александровна, канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой перевода и прикладной лингвистики (английский и немецкий языки), Институт языка и литературы, Удмуртский государственный университет (г. Ижевск, Россия); e-mail: julie_bor@mail.ru;

Макаров Станислав Сергеевич, магистрант Института языка и литературы, Удмуртский государственный университет (г. Ижевск, Россия); e-mail: makstas96@mail.ru.

DOI: 10.35634/2500-0748-2019-11-78-86

Введение

Согласно жанрово-стилистической классификации В. Н. Комиссарова, существуют два основных вида перевода: литературный (перевод художественных произведений) и информационный (специальный), т. е. перевод текстов, основная функция которых заключается в том, чтобы сообщать сведения (материалы научного, делового, общеполитического, бытового характера, а также детективные рассказы, описания

путешествий, очерки, где преобладает чисто информационное повествование). Несомненно, каждый из перечисленных типов текста нуждается в индивидуальном подходе и тщательном подборе переводческой стратегии, так как все они имеют свои особенности и трудности.

Одним из самых сложных видов перевода по праву считается художественный перевод, поскольку он требует исключительного уровня знания не только двух языков, но и культурных особенностей жизни их носителей. По мнению В. Н. Комиссарова, художественный перевод – это вид переводческой деятельности, задача которого заключается в создании речевого произведения на языке перевода, способного оказывать то же (или максимально близкое) художественно-эстетическое воздействие на читателя, что и оригинал на носителя исходного языка [Комиссаров, 2009: 102].

Существует значительное количество исследований отечественных ученых, посвященных переводу художественного текста: М. И. Михайлов (2006), Г. Н. Поспелов (1988), С. Н. Потапенко (2000), Н. С. Ференц (2011), В. Е. Хализев (2013), Т. Э. Шестакова (2005) и др. Кроме того, к изучению художественного текста в аспекте перевода обращались многие зарубежные исследователи: S. Bassnett (2005), J. Che Suh (2002), J. Levý (2011), U. Eco (2006), Ph. Zatlin (2005) и др. На основании анализа их трудов можно сделать вывод о том, что изучение художественного текста в рамках лингвистики и перевода ведется давно и плодотворно. Самыми трудными произведениями для перевода большинство исследователей называет драматические (сценические) тексты, поэтому перевод данного вида текстов принято выделять как отдельную переводческую проблему. Одним из первых, кто дал проблеме перевода драматических текстов научное обоснование, стал представитель чешской переводческой школы Иржи Левый (Jiří Levý) [Levý, 2011]. Сам драматический текст определяется как текст драматического произведения, обладающий особой структурой (список действующих лиц, реплики персонажей, авторские ремарки) и организацией (разделение на действия) [Хализев, 2013: 308].

1. Лингвистические особенности драматических произведений

Специфика и вместе с тем сложность работы переводчика с пьесой состоит в ее синкретизме и особой художественной организации. В первую очередь, особенной структурой обладает речь: в тексте отсутствует привычное для прозы авторское повествование, поэтому создается иллюзия отсутствия автора. На самом деле авторское сознание выражается имплицитно, через вспомогательные средства (список действующих лиц, описания сценической обстановки, ремарки к отдельным репликам и т. д.) [Хализев, 2013: 39]. На внешнем уровне главенствующую роль в развитии действия выполняют реплики самих персонажей, они и занимают большую часть текста.

Еще одной особенностью драматических текстов является их сравнительно небольшой объем: 70-80 страниц. В связи с этим для сюжета характерна быстрота действия. Основой является одна сюжетная линия, все дополнительные линии обычно не получают подробного развития. Кроме того, как и в любом художественном тексте, в пьесе особую роль играет внутренний конфликт, как определяющая доминанта сценического действия и главная проблема в произведении.

С точки зрения организации словесной структуры, слово в драме носит диалогический и сценический характер, поскольку «обладает экспрессивно-выразительным смыслом, раскрывающим внутренний мир человека» [Михайлов, 2006: 10]. Общение между действующими лицами и их поступки несут в себе динамику взаимодействия с окружающим миром, что помогает зрителям и читателям лучше понять темперамент героев, а также по-своему интерпретировать их образы [Олицкая, 2012: 22]. В связи с этим И. Левый видоизменяет определение диалогической речи в драме и вводит понятие сценического диалога – «особого случая произносимой речи, которому присущи три функциональные связи» [Levý, 2011: 110]:

- 1) с общей нормой разговорного языка, т. е. с живой речью;
- 2) с адресатом, т. е. с другими персонажами и со зрительным залом;

3) с самим говорящим, т. е. с персонажем.

Таким образом, любой драматический текст можно рассматривать как коммуникацию. Опираясь на это утверждение, Е. Г. Логинова определяет драму как ряд соположенных коммуникативных ситуаций, в которых происходит общение между автором пьесы, пьесой как литературным произведением, читателем / зрителем при участии ряда посредников, которыми являются режиссер, актеры, служащие театра [Логинова, 2015: 14]. Успех данной коммуникации зависит от того, насколько успешно автор сможет построить диалогическую речь, т. к. именно она является основой драматургического письма.

Последняя особенность драматических произведений – их культурная обусловленность. По мнению американского театроведа Джона Гасснера (John Gassner), «каждая новая драматургическая концепция всегда возникала на основе реальных и актуальных исторических коллизий» [Gassner, 1954: 700]. Наиболее развернуто смысл данного высказывания представил С. В. Владимиров: драма отражает развитие общества с позиции «тех потерь и обретений, которые историческое развитие приносило человеку. Для целой эпохи в развитии искусства эффект сопротивления, гибели старого, появлении нового, взятого в своем идеальном и высоком содержании, составлял генеральный источник конфликта» [Владимиров, 2007: 192].

Суммируя все вышеперечисленные характеристики, можно заключить, что драматическое произведение – это культурно-обусловленный текст сравнительно небольшого объема, предназначенный для постановки на сцене и обладающий особой структурой, организацией художественной и сценической речи и внутренним конфликтом.

2. Подходы к стратегии перевода драматического произведения

В соответствии с вышеперечисленными особенностями драматического произведения, к стратегии его перевода предъявляются строгие требования, выходящие за рамки традиционного подхода к переводу поэзии и прозы, т. к. при переводе драмы необходимо учитывать, что данный текст предназначен не столько для чтения, сколько для постановки на сцене. Как отмечал К. Беднарц, «требование распознать театральные и сценические условия в концепции драматургического текста как партитуры и сделать их зримыми в переводе на другой язык является специфическим, т. к. не соотносится с задачами перевода поэзии и прозы» [Олицкая, 2012: 19].

Однако, как отмечают многие исследователи, предназначенность того или иного драматического произведения для сценического воплощения определить трудно. В современном переводоведении для обозначения данной категории текста используется термин *performability*, или «сценичность». Следует отметить, что И. Левый называл эту категорию *playability*. Как указывает Е. А. Кузнецова, данное понятие не имеет устоявшегося эквивалента в русском языке, поэтому автор предлагает определять его как свойство текста драматического произведения, обусловленное его сложной природой и определяющее его несамодостаточность вне реализации в спектакле [Кузнецова, 2016: 119–120]. В связи с этим у переводчиков возникает закономерный вопрос, как выстроить переводческую стратегию. Говоря о сути стратегии перевода, мы придерживаемся определения В.Н. Комиссарова, который называет ее генеральной линией поведения переводчика, построенной на следующих постулатах: вторичность характера творчества переводчика, уважение к тексту оригинала, критическое отношение к своим действиям, определение цели и условий выполнения перевода [Комиссаров, 2009: 57–59].

В современной лингвистике наиболее известным исследованием на тему выбора переводческой стратегии для драматических произведений являются труды британского переводоведа Сьюзан Басснетт (Susan Bassnett). По ее мнению, поскольку не всегда удается идентифицировать какие-либо внешние проявления сценичности, переводчику следует уделить больше внимания реальным лингвистическим закономерностям построения текста драмы: «сценичность может быть зашифрована в пределах письменного текста, а способы ее расшифровки практически безграничны в любом сценарии» [Bassnett, 2005: 125–135]. Таким

образом, начиная работать с текстом оригинала, переводчик должен искать в нем микро- и макроструктуры, генерирующие возможность сценического прочтения, и переносить их в текст перевода. Для этого необходимо обращаться к лингвистическим механизмам (эллиптичность реплики, пресуппозиции и импликации как средства создания подтекста). Также переводчику нужно уметь распознавать ключевые слова, позволяющие сохранить целостность интерпретации и многозначность, поскольку каждое ключевое слово представляет собой точку пересечения многочисленных контекстов драматического высказывания. На этом фоне переводчику следует уважать «сдержанность» оригинала. Вольный перевод здесь недопустим.

Если речь идет именно о постановке переводимого текста, переводчик должен несколько изменить и расширить стратегию перевода. Как отмечает французский театролог Патрис Пави (Patrice Pavis), в данном случае переводчик должен провести текст через серию конкретизаций:

- на этапе первой, письменной конкретизации переводчик осуществляет макротекстуальный перевод (воссоздание драматургии, системы персонажей, пространства и времени, идеологической позиции автора и эпохи);
- вторая конкретизация осуществляется театральным драматургом, который является посредником между переводчиком и режиссером и готовит текст для постановки;
- третья конкретизация представляет собой конкретизацию сценического высказывания в процессе соприкосновения переведенного текста со сценой, в результате которого возникает «зрелищный текст» как система отношений между текстовыми и театральными знаками;
- четвертая, рецептивная конкретизация подразумевает восприятие зрителем конкретной постановки [Pavis, 2003: 370–375].

Обратим внимание на то, что восприятие зрителем также является важным этапом перевода. Переводчик должен учитывать главную идею произведения и цель перевода, понимать и даже предугадывать реакцию реципиента. В таком случае, помимо роли писателя, критика и соавтора переводчик примеряет на себя амплу независимого и объективного медиатора культур. Следовательно, сценичность перевода требует прагматической адаптации текста оригинала.

Таким образом, к основным проблемам перевода сценических произведений, связанным с их структурными и лингвистическими характеристиками, можно отнести несовпадение социальных явлений, культурологических и идеологических фреймов порождающей и принимающей культур, подлежащих осмыслению и объяснению, наличие ряда реалий в исходной культуре, отсутствующих в культуре и языке перевода, а также учет требований конкретной театральной постановки.

3. Предпереводческий анализ пьесы Д. Эдгара «Тестируя эхо»

В качестве материала для предпереводческого анализа была выбрана пьеса «Тестируя эхо» (англ. “Testing the Echo”) современного британского писателя и сценариста Дэвида Эдгара (David Edgar). Выбор этого произведения обусловлен наличием в нем сложных с точки зрения перевода культурно-специфичных ситуаций, нестандартным принципом построения сюжета, а также отсутствием на сегодняшний день перевода этой пьесы на русский язык.

На основании анализа текста пьесы можно выделить четыре основные линии сюжета, четыре истории, т. е. четыре главных персонажа: Махмуд, Эмма, Чонг и Татьяна. Каждый из них находится по разные стороны жизни в Великобритании: Махмуд пытается избавиться от наркотической зависимости и вернуться к исламу, Эмма старается помочь иностранным студентам адаптироваться к жизни в новой стране и, в то же время, разобраться в себе, Чонг и Татьяна усердно готовятся к тесту для получения гражданства, но преследуют разные цели.

К основным лингвистическим особенностям пьесы, создающим переводческие проблемы, необходимо отнести использование разнообразных реалий, характерных для мульти-

культурной Великобритании, использование в речи героев разговорной и стилистически сниженной лексики и манеры общения персонажей-иностранцев между собой.

Все встретившиеся в тексте реалии представляется возможным разделить на следующие группы:

- абсолютные (полные) реалии, т. е. слова, встречающиеся только в одной культуре, в одном языке (имена собственные, особенно географические названия, названия праздников, национальных блюд, обычаев, предметов одежды, напитков и т. д.);
- частичные реалии (безэквивалентная лексика, имеющая аналоги в принимающей культуре).

Поскольку среди основных героев пьесы много мусульман и одной из главных проблем является несовместимость ролей мусульманина и британца (в основном, с точки зрения религии), в тексте встречается большое количество иностранных вкраплений арабского происхождения: *jilbab* («джильбаб» – цельная женская одежда для мусульманок, укрывающая все тело), *gulab jamun* («гулаб джамун» – молочные шарики в сиропе), *haram* («харам», т. е. «грех») и т. п.

<i>JAMAL. 'When can you drink alcohol in a pub or enter a betting shop or gambling club?' The answer's never, it's haram</i>	<i>ДЖАМАЛ. «В каком возрасте можно употреблять алкоголь в пабе, заходить в букмекерскую контору или игорный клуб?» Ответ – никогда, это харам</i>
<i>MARTIN. They bring gulab / jamun</i>	<i>МАРТИ. Они угощают гулаб / джамуном</i>

Данные реалии относятся к разряду безэквивалентной лексики. Использование описательного перевода в самом тексте или поиск аналогов в данном случае представляется недопустимым, т. к. эти лексические единицы указывают на конкретные реалии другой культуры, демонстрация которых является одной из основных целей пьесы. Кроме того, их отсутствие изменит общую атмосферу и исказит национальные портреты героев.

Смысл многих реалий было сложно понять без широкого информационного фона. Например:

<i>JAMAL. Of course you can't see your kufr girlfriend</i>	<i>ДЖАМАЛ. Разумеется, ты не увидишь свою шлюху</i>
<i>JAMAL. What, your slag kufr girlfriend buys books from Waterstone's?</i>	<i>ДЖАМАЛ. Что, твоя шлюха покупает там книги?</i>

Слово *kufr (girlfriend)* в английском языке звучит так же, как и на русском («куфр»). В арабском языке оно означает самый страшный грех в исламе – «неверие». Человека, впавшего в куфр, называют кафиром, т. е. неверным. Таким образом, учитывая отношение Джамала к Берни, именование *kufr (girlfriend)* (далее – *slag kufr girlfriend*) следует, исходя из общего контекста, перевести русским соответствием с оскорбительной коннотацией – «шлюха» или «проститутка».

Еще одним проблемным с точки зрения перевода моментом является использование стилистически-сниженной лексики. В речи героев пьесы встречаются следующие элементы разговорного стиля:

- сленг (*man, bang out of order, She's clean, cold turkey, wassup, don't give a shit, ..., like, ..., lad*);
- междометия (*ay*);
- сокращения (*dunno, summat, s'for, 'tis, 'Couse, T'int*);
- обценная лексика (*fucking, fuck, shit*).

В основном, концентрация данных лексических единиц и выражений прослеживается в диалогах между Махмудом, Берни и Джамалом. Последний подталкивает Махмуда

отказаться от наркотиков и начать новую жизнь, вновь обратившись к мусульманскому образу жизни.

<i>JAMAL. Mahmood. His name.</i> <i>BERNIE. Ay, 'tis. You going?</i>	<i>ДЖАМАЛ. Он сказал, его зовут Махмуд.</i> <i>БЕРНИ. Ой, да знаю я. Может, выйдешь, нет?</i>
<i>BERNIE. Cupcake. T'int that easy</i>	<i>БЕРНИ. Кексик мой, эт ваще не просто</i>

Некоторые сленговые выражения оказались достаточно простыми для перевода. Учитывая, что герои – молодые люди, находящиеся в дружеских отношениях, в русском языке можно подобрать соответствующие разговорные выражения, характерные для современной молодежной лексики:

<i>MAHMOOD. Man, what's happening?</i>	<i>МАХМУД. Эй, чел, что случилось?</i>
<i>CHLOE. Wassup?</i>	<i>ХЛОЯ. Привет! Че как?</i>

Другие высказывания пришлось развернуть, обобщить, какие-то – перевести описательно:

<i>MAHMOOD. Look, man, I'm freezing. Goosebumps</i>	<i>МАHMOOD. Слушай, мне холодно. Мурашки пошли</i>
<i>JAMAL. That's why it's called "cold turkey"...</i>	<i>ДЖАМАЛ. Да тебя просто ломает</i>

Обращает на себя внимание выражение *cold turkey*. Согласно словарю *Cambridge English Dictionary*, *cold turkey* (дословно «холодная индейка») – это период страданий, наступающий сразу после того, как человек перестал принимать наркотики. В русском языке для обозначения такого состояния используется слово «ломка». К сожалению, передать игру слов не представляется возможным. Рассмотрим следующую ситуацию:

<i>JAMAL. She don't bring you nothing</i>	<i>ДЖАМАЛ. Она ниче тебе не принесет</i>
<i>MAHMOOD. Done</i>	<i>МАХМУД. Без проблем</i>
<i>JAMAL. She's clean</i>	<i>ДЖАМАЛ. Придет пустая, без дозы</i>

Махмуд, страдая от наркозависимости, хочет увидеть свою девушку Берни (Bernie) в надежде, что она принесет ему дозу и избавит от «ломки». Согласно словарю американского сленга (*Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*), (to be) clean означает, что человек не принимает наркотики и не имеет их при себе (также может иметься в виду оружие или контрабанда).

Для передачи некоторых лексических элементов в пьесе можно использовать логическое развитие и конкретизацию:

1. *This is where you stay until the job's done.* – Ты останешься здесь, пока не излечишься.
2. *This is where you'll be until you're finished.* – Здесь ты будешь жить, пока не «завяжешь».

Поскольку фразы *until the job's done, until you're finished* в оригинале очень широки по семантике, неподготовленному читателю поначалу будет сложно понять, о чем идет речь, и что должен закончить Махмуд. То, что Махмуд наркоман, станет ясно к концу сцены, с этой целью Джамал и приводит его в комнату и оставляет «отрезанным» от остального мира для того, чтобы тот избавился от пагубной привычки.

Наиболее сложной в процессе перевода данной пьесы была передача коммуникации между студентами и Эммой, преподавателем, на уроке английского языка. Известно, что

в английском языке существует достаточно много синонимичных фраз с почти схожими компонентами. Например, в следующем отрывке Эмма «раскручивает» тему вежливых фраз в общении, большинство которых основано на употреблении одних и тех же слов. Основная переводческая проблема в данном случае связана с поиском соответствующих коллокаций в русском языке:

<i>EMMA. And of course I see your...</i>	ЭММА. И, конечно, я понимаю вашу...
<i>JASMINKA. Point</i>	ЖАСМИНКА. точку зрения.
<i>HALIMA. Good point</i>	ХАЛИМА. Я разделяю вашу точку зрения.
<i>EMMA. Or another sort of point?</i>	ЭММА. Какой еще может быть точка зрения?
<i>BABA. Fair point</i>	БАБА. Справедливой
<i>EMMA. Or fair...</i>	ЭММА. Лучше сказать, «справедливый...
<i>RANJIT. Fair view?</i>	РАНДЖИТ. взгляд»?
<i>EMMA. Fair enough. But even so...</i>	ЭММА. Или просто «справедливое замечание». Но можно сказать и так...
<i>DRAGOSLAV. But in my fair view with most respect I must say what you talk is quite baloney</i>	ДРАГОСЛАВ. На мой взгляд, при всем уважении, я должен сказать, что то, что вы говорите, полная чушь
<i>EMMA. Brilliant. 'In my view.' 'View' means?</i>	ЭММА. Молодец! «На мой взгляд». Что означает слово «взгляд»?
<i>RANJIT. Opinion.</i>	РАНДЖИТ. Мнение.
<i>EMMA. But it can also mean...</i>	ЭММА. Да, но также оно может означать...
<i>Shading eyes</i>	Моргает глазами
<i>HALIMA. Look</i>	ХАЛИМА. Смотреть
<i>EMMA. And...</i>	ЭММА. И...
<i>Gestures across the group</i>	Обводит рукой всю группу
<i>BABA. ESOL class</i>	БАБА. Наш класс
<i>EMMA. When you look, what you see</i>	ЭММА. Не совсем. Как еще сказать, что вы что-то понимаете, но с глаголом «видеть»?
<i>DRAGOSLAV. See where you come from</i>	ДРАГОСЛАВ. Я вижу, откуда ноги растут
<i>EMMA. Excellent</i>	ЭММА. Отлично

Кроме того, хочется отметить наличие в тексте пьесы значительного количества пунктуационных и других знаков, формирующих динамику общения внутри сцен: (-), (/), (...), (2). Понимание их предназначения упрощает небольшое приветственное слово от автора, который объясняет их смысл: «тире (-) означает, что персонажа перебили. Косая черта (/) означает, что следующий персонаж начинает говорить с этого места (то, что следует за косой чертой, не обязательно должно быть проговорено до конца, это указывает лишь на ход мысли персонажа). Многоточие (...) указывает на то, что персонаж сам себя прервал. Когда персонажи говорят сами с собой или обращаются к аудитории, их имена сопровождаются цифрой «2» [Edgar, 2008: 7]. В тексте перевода они органично смотрятся и никак не заменяются.

Заключение

Подводя итог, необходимо отметить, что процесс перевода выбранной нами пьесы сопровождался значительным количеством переводческих проблем. Основными доминантами при переводе сценического произведения следует считать проблему сохранения речевых характеристик персонажей, а также проблему передачи реалий. В целом, о переводе драмы можно сказать, что данный вид деятельности действительно носит междисциплинарный

характер. Он обусловлен, с одной стороны, «пограничным» положением драмы между литературой и театром, а с другой – статусом самой теории перевода. Именно поэтому описание специфики перевода драмы в современных исследованиях чаще всего осуществляется на пересечении переводческого и театрального (сценического) дискурсов. В этом общем пространстве происходит органичное сближение перевода и постановки на основе таких понятий, как интерпретация, конкретизация и адаптация.

Литература:

1. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. М.: УРСС, 2009. 176 с.
2. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Академия, 2013. 405 с.
3. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: Сущность, специфика, соотношение: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. 43 с.
4. Олицкая Д. А. Перевод драмы: Специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета, 2012. N 357. С. 19–24.
5. Levy, J. *The Art of Translation. The Benjamins Translation Library*, 2011. 322 p.
6. Логинова Е. Г. Перевод драмы с позиции кодовых переходов // Вестник Московского государственного областного университета, 2015. N 5. С. 14–23.
7. Gassner, J. *Masters of the Drama*. New York, 1954. 890 p.
8. Владимиров С. В. Действие в драме, 2-е изд. СПб.: Издательство Российского института сценических искусств, 2007. 192 с.
9. Кузнецова Е. А. Для чтения или для сцены? К проблеме сценичности перевода // Критика и семиотика, 2016. N 1. С. 118–126.
10. Bassnett, S. *Translation Studies*. New York, 2005. 176 p.
11. Bassnett, S. Translating for the Theatre: The Case against Performability. *Traduction, Terminologie, Redaction*. vol. 4(1), 1991. pp. 99–111.
12. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre*. Translated by Shantz, C., 2003. 672 p.
13. Edgar, D. *Testing the Echo*. London, 2008. 110 p.
14. Hassantavakoli, S. *Incompatibilities of Being British and Muslim in David Edgar's Play "Testing the Echo,"* vol. III(VIII), 2015, pp. 58–64.
15. *Cambridge English Dictionary* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org>.
16. Spears R. *Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*. New York, 2005. 576 p.

DOI: 10.35634/2500-0748-2019-11-78-86

Borisenko Yu. A., Makarov S. S.

Udmurt State University, Izhevsk, Russia

TRANSLATING DRAMA: ANALYSIS OF DAVID EDGAR'S PLAY "TESTING THE ECHO"

The article focuses on one of the problems of literary translation – the translation of dramatic texts. The article examines this type of texts in terms of the specificity of the genre and type of literature, their structural and other specific characteristics. Special attention is given to existing approaches to the development of translation strategies in drama. Different approaches to dramatic texts in linguistics and translation studies are analyzed, such as communicative, cultural, and hermeneutic ones. The play of the contemporary British writer David Edgar "Testing the Echo" was selected for a detailed pre-translation analysis, identification and solution of the most significant translation problems. The choice of the play was determined by the presence of complex culture-specific situations (interesting from the point of view of translation), the unusual principle of plot construction, as well as the lack of a translated version of the play. A detailed analysis of the play is preceded by the summary of the plot and some information about the main characters. The paper discusses the most "problematic" extracts from the translation point of view, accounts for

translation decisions and lists some of the transformations that had to be resorted to in the process of translating. As a result, a conclusion is made that translation of drama has an interdisciplinary character, involving both theatrical and literary issues. Thus, the most effective strategy of translating drama is a combination of concretization and adaptation.

Key words: translation, drama, dramatic text, translation strategy, performability, stage speech.

About the authors:

Borisenko Yulia Aleksandrovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Translation and Applied Linguistics (English and German), the Institute of Language and Literature, Udmurt State University (Izhevsk, Russia); e-mail: julie_bor@mail.ru;

Makarov Stanislav Sergeevich, Master Student of the Institute of Language and Literature, Udmurt State University (Izhevsk, Russia); e-mail: makstas96@mail.ru.

References:

1. Komissarov, V. N. *Linguistics of Translation*. Moscow, 2009, 176 p.
2. Halizev, V. E. *Theory of Literature*. Moscow, 2013, 405 p.
3. Mikhailov, M. I. *Epic, Drama, Lyrics as a Kind of Literature: Essence, Specificity, Correlation*. Moscow, 2006, 43 p.
4. Olitskaya, D. A. "Translation of Drama: Specifics, Problems, Approaches," *Vestnik of Tomsk State University*, no. 357, 2012, pp. 19–24.
5. Levy, J. *The Art of Translation. The Benjamins Translation Library*, 2011, 322 p.
6. Loginova, E. G. "Translation of Drama from the Position of Code Transitions." *Vestnik of Moscow State Regional University*, no. 5, 2015, pp. 14–23.
7. Gassner, J. *Masters of the Drama*. New York, 1954, 890 p.
8. Vladimirov, S. V. *Action in Drama*, 2nd ed. Saint-Petersburg, 2007, 192 p.
9. Kuznetsova, E. A. "For Reading or for the Scene? On the Problem of the Performability of Translation," *Criticism and Semiotics*, no. 1, 2016, pp. 118–126.
10. Bassnett, S. "Translating for the Theatre: The Case against Performability." *Traduction, Terminologie, Redaction*. vol. 4(1), 1991, pp. 99–111.
11. Bassnett, S. *Translation Studies*. New York, 2005, 176 p.
12. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre*. Translated by Shantz, C., 2003, 672 p.
13. Edgar, D. *Testing the Echo*. London, 2008, 110 p.
14. Hassantavakoli, S. *Incompatibilities of Being British and Muslim in David Edgar's Play "Testing the Echo,"* vol. III(VIII), 2015, pp. 58–64.
15. *Cambridge English Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org>.
16. Spears, R. *Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*. New York, 2005, 576 p.

УДК 81'34(045)

Шамлиди Е. Ю.

Пятигорский государственный университет, Пятигорск, Россия

О ФОНЕТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Статья посвящена одному из важных аспектов лингвистической компетенции переводчиков – ее фонетической составляющей. Новизна данного исследования заключается в том, что оно является одним из немногих работ, анализирующих типичные ошибки при произнесении английских слов русскоязычными переводчиками, преподавателями, студентами и прочими лицами, изучающими английский язык и практикующими его использование в различных прагматических целях.

В лингвистической литературе существует множество учебников и учебных пособий по теоретической и практической фонетике английского языка, которые освещают аспекты