

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.41>

Цыремпилон Алина Олеговна, Тараскина Ярослава Вячеславовна

ЭВОЛЮЦИЯ ВЗГЛЯДОВ НА СЦЕНИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД В XX И XXI ВЕКАХ: НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК ПЬЕС У. ШЕКСПИРА В БУРЯТСКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ

В статье представлен обзор идей теоретиков и практиков перевода по наиболее актуальным и спорным вопросам сценического, или театрального перевода, а также на примере сопоставительного анализа переводов пьес Шекспира на бурятский язык, выполненных с разницей в три четверти века, прослеживается эволюция концепций, или стратегий перевода классики для театральной сцены в терминах "свободы" vs "верности", "форенизации" vs "доместикации", "исторической стилизации" vs "модернизации" перевода. Делается вывод о допустимости и необходимости права переводчика и режиссера-постановщика на новое "прочтение" текста классических драматургических произведений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/6-1/41.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(84). Ч. 1. С. 186-190. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

что предполагает принятие переводчиком роли проводника межкультурной коммуникации с намного более широкими полномочиями, нежели в более традиционной концепции переводчика как «тени отца Гамлета».

Список источников

1. **Великий Чайный Путь.** Улан-Удэ: Агентство по туризму РБ, 2013. 32 с.
2. **Филагова Н. В.** Дискурс сферы туризма в прагматическом и лингвистическом аспектах: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2014. 46 с.
3. **Цыремпило А. О.** Перевод в сфере туризма: учебно-методическое пособие. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2017. 64 с.
4. **Buryatia – Baikal: The Territory of Impressions.** Улан-Удэ: Центр экспорта Республики Бурятия, 2018. 20 p.
5. **Calgary** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.visitcalgary.com> (дата обращения: 10.03.2018).
6. **Calgary: Destination Planning Guide.** Calgary, 2012. 176 p.
7. **Capelli G.** Sun, sea, sex and the unspoiled countryside: how the English language makes tourists out of readers. Pari: Pari Publishing, 2007. 336 p.
8. **Capelli G.** The translation of tourism-related websites and localization: problems and perspectives // *Voices on Translation*. Roma: Bulzoni Edit., 2008. P. 97-115.
9. **Dann G.** The language of tourism: a sociolinguistic perspective. Wallingford: CAB International, 1996. 298 p.
10. **New York City** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nycgo.com/must-see-nyc/2> (дата обращения: 10.01.2018).
11. **Pierini P.** Quality in Web Translation: An Investigation into UK and Italian Tourism Web Sites [Электронный ресурс] // *Journal of Specialized Translation*. 2007. Iss. 8. URL: http://www.jostrans.org/issue08/art_pierini.pdf (дата обращения: 28.02.2018).
12. **Skibitska O.** The Translation of Tourism Websites [Электронный ресурс]. URL: <http://litu.tu.ac.th/journal/FLLTCP/Proceeding/735.pdf> (дата обращения: 28.02.2018).

**PRINCIPLES OF CONSTRUCTING ENGLISH-LANGUAGE
TOURISM DISCOURSE AND TRANSLATION PRACTICE**

Tsyrempilon Alina Olegovna, Ph. D. in Philology
Platitsyna Tat'yana Vladimirovna, Ph. D. in Culturology
Buryat State University, Ulan-Ude
tsyr2000@mail.ru; tplatitsyna1@gmail.com

The article presents the authors' typology of the key principles determining the discursive characteristics of tourism texts based on the analysis of authentic texts in English. The realization of these principles through language means and stylistic techniques is traced. Finally, it is concluded that these discursive principles should be taken into account when translating tourism texts into English. In this connection, the authors substantiate the thesis that justifies the "freedom strategy" with respect to the translation of such texts and the status of an interpreter as a conductor of intercultural communication with broader powers than traditional understanding of the role of the interpreter as the "author's shadow".

Key words and phrases: tourism discourse; principles of discourse construction; stylistic techniques; translation; translation strategy; freedom of interpreter.

УДК 81-26

Дата поступления рукописи: 14.03.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.41>

В статье представлен обзор идей теоретиков и практиков перевода по наиболее актуальным и спорным вопросам сценического, или театрального перевода, а также на примере сопоставительного анализа переводов пьес Шекспира на бурятский язык, выполненных с разницей в три четверти века, прослеживается эволюция концепций, или стратегий перевода классики для театральной сцены в терминах «свободы» vs «верности», «форенизации» vs «доместикации», «исторической стилизации» vs «модернизации» перевода. Делается вывод о допустимости и необходимости права переводчика и режиссера-постановщика на новое «прочтение» текста классических драматургических произведений.

Ключевые слова и фразы: сценический/театральный перевод; поликодовость / знаковый характер театральной постановки; театральная семиотика; свобода/вольность перевода; верность оригиналу; форенизация и доместикация; культурная адаптация; историческая стилизация.

Цыремпило Алина Олеговна, к. филол. н.
Тараскина Ярослава Вячеславовна, к. пед. н., доцент
Бурятский государственный университет, г. Улан-Удэ
tsyr2000@mail.ru; jarat@mail.ru

**ЭВОЛЮЦИЯ ВЗГЛЯДОВ НА СЦЕНИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД В XX И XXI ВЕКАХ:
НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК ПЬЕС У. ШЕКСПИРА В БУРЯТСКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ**

Перевод драматургических произведений для театральной сцены является одной из наиболее актуальных и неоднозначных тем как для переводчиков, так и для театральных профессионалов. Несмотря на многочисленные исследования проблем театрального перевода, спорными остаются следующие вопросы: что представляет

собой сценический или театральный перевод? Имеют ли право переводчик и режиссер изменять и адаптировать текст перевода, руководствуясь соображениями «театральности»? Стремиться ли переводчику к передаче духа эпохи и иной культуры или стараться приблизить текст к современному зрителю? Особенную актуальность эти вопросы имеют, по нашему мнению, в отношении перевода драматургических произведений на национальные языки народов, которые разделены значительной географической и культурно-исторической дистанцией, в связи с чем переводчик и постановщик спектакля неизбежно сталкиваются с дилеммой перевода или по принципу «чужой среди чужих» (но верный автору), или по принципу «свой среди своих» (но верный зрителю).

В настоящей статье предпринята попытка резюмировать мнения ряда авторов по перечисленным вопросам, а также представить результаты собственного изучения в диахронической перспективе переводов драматургических произведений Уильяма Шекспира на бурятский язык, выполненных для постановки на сцене Бурятского театра драмы им. Хоца Намсараева. Наше исследование охватывает достаточно продолжительный период: перевод «Отелло» датируется 1940 годом, а перевод «Ромео и Джульетты» выполнен в XXI веке. Такой временной разброс позволяет нам проследить эволюцию взглядов на стратегию театрального перевода за три четверти века его существования в пространстве национального театра Бурятии и прогнозировать пути дальнейшего развития театрального перевода, что составляет научную новизну проведенного исследования.

Прежде всего, необходимо определиться с тем, что представляет собой сценический перевод (также называемый театральным и драматургическим переводом) и выявить его детерминанты. Говоря о сущности сценического перевода, исследователи единодушно выносят на первый план поликодовость театральной постановки. Существует большое количество исследований знаковых или кодовых систем театрального произведения, которые составляют целое научное направление на стыке театроведения и филологии, известное как театральная семиотика. В цели нашей работы не входит детальное изучение теорий, предложенных театральной семиотикой, которая активно развивается с начала XX века и до наших дней. Обзору теорий театральной семиотики и посвящены, в частности, книга М. Я. Полякова «О театре: поэтика, семиотика, теория драмы» [6], диссертационное исследование И. Н. Губановой [2], обзор переводческих концепций относительно сценического перевода мы находим в работах Е. Г. Логиновой [4], Д. А. Олицкой [5] и ряда других исследователей. Поскольку в фокусе нашего внимания находится подход к *переводу* текста произведения, отметим, что еще в 1913 г. В. Э. Мейерхольд отмечал множественность знаковых систем в театре и отводил собственно вербальной семиотике вторичное значение для театра, замечая, что театр может вести свою коммуникацию не в соответствии со словами, а независимо от них [Цит. по: 7]. Таким образом, для нас важно понимание того, что текст рассматривается в театральной семиотике лишь как одна из многочисленных знаковых систем в пространстве автор – режиссер – театральная труппа – зритель, при этом не обязательно важнейшая.

Мысль о том, что верность тексту оригинала не должна иметь доминирующего характера в театральной постановке, что она может и должна дополняться прочими знаками театрального действия, также получила свое развитие в работах таких выдающихся теоретиков перевода, как Жорж Мунэн и Катарина Райс. Райс [8], выделяя аудиомедиальные тексты, к которым относятся и тексты театральной постановки, констатирует, что метод их перевода должен обеспечить воздействие на слушателя текста перевода, тождественное тому, которое оказывал оригинал на слушателя исходного текста, и добавляет, что следующее высказывание Жоржа Мунэна верно для любого сценического произведения: «Важнее верности лексике, грамматике, синтаксису и даже стилистически взятого предложения текста является верность тому, что обеспечивает произведению сценический успех на его родине. Переводить следует сценическую действительность, а уже потом обращаться к воспроизведению литературных и поэтических свойств. И если при этом возникнут конфликты, предпочтение следует отдать сценической действительности. Как говорил Мериме, переводить следует не (написанный) текст, а (звучащую) пьесу или оперу» [Цит. по: Там же, с. 227].

Таким образом, мы видим, что уже с начала XX века, со времен Мейерхольда, начало крепнуть (и сейчас уже в полной мере окрепло) убеждение, что перевод театральный является особым видом перевода, не только допускающим, но и требующим от переводчика «ухода» от верности оригиналу в пользу театральности, когда текст не довлеет над прочими знаковыми компонентами постановки, он «играбелен» для актеров, а зритель, с другой стороны, воспринимает сценическое действие как пускай и «квази», но реальность и может насладиться проживанием этой квазиреальности.

В этой связи интересно проследить, как театральный перевод эволюционировал в национальном театре на протяжении второй половины XX – первой четверти XXI века, насколько на сцене национального театра Бурятии ощущаются веяния театральной семиотики и сценического перевода и как переводчики справляются с задачей переноса классических произведений английского барда из европейской культуры XVI–XVII веков на почву бурят-монгольского языка и культуры XX–XXI веков. Рассмотрим перевод Д. Ч. Чернинова «Отелло», опубликованный в 1940 г. [11], и перевод «Ромео и Джульетта» Н. Ч. Шабаева [10], выполненный в текущем веке.

Перевод Д. Ч. Чернинова на бурятский язык является отражением своей исторической эпохи (напомним, он был опубликован в 1940 г.), с ее строгостью и «несвободой». Поэтому мы видим перевод, следующий стратегии эквивалентности, с очень незначительными переводческими вмешательствами в текст оригинала. В силу того, что дистанция – как культурная, так и временная – между текстом оригинала и переводом огромна, переводчик не мог не заимствовать достаточно большого количества слов и понятий. Например: *Her hand on her bosom, her head on her knee, Sing willow, willow, willow* [12, act 4, scene 3, p. 3]. / *Үйдхартай гаиуудалтай нуугаа хэн, Үүсөөһые магтажа дуулалдаеыл* (букв.: Она сидела грустной и печальной. Восхваляя иву, споёмте) [11, с. 33]. При переводе на бурятский язык слово *willow* передано соответствующим эквивалентом

үшөөдэн, хотя в бурятской культуре ива не носит того же ассоциативного характера, что в английской, где ива представляет собой символ одиночества и тоски. Иногда следование стратегии строгой эквивалентности приводило к смысловым нестыковкам: *Iago: The wine she drinks is made of grapes* [12, act 2, scene 1, p. 11]. / Яго: *Тэрээнэйшнн уудаг архи, виноградай гроздьһоо хэгдээн шуу* (букв. *Архи, который она пьет, сделана из гроздьев винограда*) [11, с. 18]. Заметим, что архи – это традиционный монгольский алкогольный напиток, изготавливаемый из кислого молока, «молочная водка». Из «восстановительного» перевода видно, что использование реалии «архи» и винограда рождает в итоге некий странный и несимпатичный напиток. Также отметим перевод слова *роза*, которая является важным символом чистой любви, красоты, нежности в поэзии Шекспира: у Чернинова название заимствуется как *роза сэсэг* (букв. – *роза цветок*). Ниже мы увидим, как этот же символ – роза – передается в переводе на бурятский в веке XXI-м. Список заимствований в бурятский язык как из английского, так и из русского, как языка-посредника, достаточно объемён, приведем несколько примеров: *Iago: King Stephen was a worthy peer* [12, act 2, scene 3, p. 4]. / *Стефан хаамнай эрхим нэр* (букв. *Наш король Стефан – самый лучший нэр*) [11, с. 25]; *No, as I am a Christian* [12, act 4, scene 2, p. 5]. / *Бэшэб, христос мүргэлөөрөө тангаригланаб* [11, с. 39] (букв. *Нет, ведь поклоняюсь Христу*); *Lodovico: O, Spartandog* [12, act 5, scene 2, p. 19]... / Лодовико: *Спартын муу нохой* [11, с. 51]... (бук. перевод: *Поганый спартанский пес*). Таким образом, перевод шекспировского «Отелло», выполненный Д. Ч. Черниновым в 1940 г., является отражением своей эпохи строгой верности оригиналу, когда переводчик не позволял себе вносить какие-то существенные изменения в текст, хотя в некоторых случаях он применил приемы опущения и дополнения, очевидно, с целью культурной адаптации или придания ритмичности тексту. На примере *More fell than anguish, hunger, or the sea* [12, act 5, scene 2, p. 19]. / *Үлэсхэлэнзүд, мүндэрэ бууһандал* [11, с. 51] (букв. *Как будто спустились голод, гололед и град*) можно видеть, что проклятия были подвергнуты культурной адаптации с заменой на более привычные для жителей бурят-монгольского пространства бедствия.

Перевод на бурятский язык пьесы «Ромео и Джульетта» был выполнен Николаем Чимитовичем Шабаевым в начале нашего века для постановки на сцене Бурятского театра драмы в 2015 году молодым режиссером Сойжин Жамбаловой. Пожалуй, наиболее выразительную оценку совместной работы переводчика, режиссера и всей труппы дала театральная критик Наталья Стефани: «Режиссёру удалось объединить наднациональность материала и его безвременность с неожиданным открытием – пьеса была написана Шекспиром именно на бурятском языке. И это не единственное открытие» [9]. Действительно, постановка выглядит и звучит на бурятском языке, в бурятских декорациях и с бурятскими актерами столь органично, что создает полное ощущение подлинности происходящего на данной культурной почве. Переводчик Шабаев прибегает к стратегии доместикации, или одомашнивания, адаптируя пьесу к принимающей культуре, что совершенно понятно: в декорациях и костюмах, стилизованных под бурятскую культуру, англицизмы были бы совершенно неуместны. Одомашнивание реализуется как на уровне замены лексем-реалий на слова принимающей культуры, так и на уровне одомашнивания некоторых ритуалов и действий героев. Например: в сцене, когда представители дома Капулетти задирают Монтекки, чтобы спровоцировать конфликт, звучит фраза *I will frown as I pass by, and let them take it as they list* [13, act 1, scene 1, p. 3] (букв.: *Я нахмурюсь, проходя мимо них...*). На бурятском же фраза звучит как *Тэдээндэби халаабишахаруулхаб* [10, с. 3] (букв.: *Я покажу кукиши*), что является оскорблением, достаточным для провокации конфликта, в то время как нахмуренные брови часто являются лишь выражением серьезности. Также заслуживает внимания перевод второй части этой же фразы *and let them take it as they list* (букв.: *и они могут воспринять это, как захотят*). У Шабаева эта часть звучит: *Эдэи абягагүй байгаа хаа, нэрээ хухарха* (букв.: *Если они промолчат, то их имя ломается*). Выбранный переводчиком вариант также отражает специфику принимающей культуры, поскольку имя имело в монгольском мире сакральное значение, и опозориться означало «сломать» свое имя. Замена и одомашниванию подвергаются культурно-маркированные наименования, такие как титулы и звания, названия праздников, предметов и орудий и тому подобное. Например, канун праздника *Lammas Eve* «превратился» в *Бутуу үдэр*: в речи Кормилицы мы слышим *How long is it now to Lammas Eve?* [13, act 1, scene 3, p. 2], в переводе это *Бутуу үдэр болотор хэды шэнээн улооб даа* [10, с. 24]? *Бутуу үдэр* – в буддийской традиции последний день перед Новым годом. Празднование Нового года в буддизме приходится на первое весеннее новолуние по лунному календарю. Выше мы приводили пример заимствования шекспировской «розы» в переводе Д. Ч. Чернинова, у Шабаева же используется замена розы на местное растение «аяганга» (чабрец). Для Бурятии роза не является традиционным растением, однако аяганга в бурят-монгольской ментальности ассоциируется с чистотой и святостью, так как используется в сакральных ритуалах «очищения помещения». Мы считаем, что замена розы на аягангу демонстрирует глубокое понимание переводчиком символизма розы как символа чистой и прекрасной любви в шекспировской поэзии. Особого внимания заслуживает следующий пример «вольности» (но, возможно, не переводческой, а режиссерской), где разговор между Леди Капулетти, Кормилицей и Джульеттой о сватовстве Париса (в оригинале фраза звучит как *The valiant Paris seeks you for his love*) [13, act 1, scene 3, p. 3] превращен в сцену, где Парис приходит в дом Капулетти и Леди Капулетти говорит Джульетте следующее: *Парис мандахандаа, шамайе эрижэ* (*Парис к нам пришел, чтобы посвататься*) [10, с. 25]. В переводе Н. Ч. Шабаева, включенном в сценарий, данная фраза звучит именно так. Затем, скорее всего, в ходе работы над рождением сценической версии драмы самим режиссером и актерами было сделано добавление, представляющее собой каламбур, изображающий, что отец Джульетты «ослышался»:

Леди Капулетти: *Парис мандахандаа, шамайе эрижэ* (букв.: *Парис к нам пришел, чтобы посвататься*).

Капулетти: *Ямар Бадма-Ханда?* (букв. *Какая Бадма-Ханда?* – имя созвучно с предыдущей фразой).

Парис: *Би таанда хандааб* (букв.: *Да я к вам пришел*) [Там же].

Заметим, что эта фраза вызывает смех в зрительном зале, поскольку Бадма-Ханда – это имя «звезды» этнической песни в Бурятии, чье имя известно абсолютно всем зрителям. Неожиданность каламбурного упоминания современной бурятской певицы в шекспировском произведении и шокирует, и смешит одновременно. В контексте последнего примера мы опять возвращаемся к вопросу о верности современного театра тексту оригинала и о допустимости подобной «вольности» в постановке классики. Еще раз повторим, что данное отступление от оригинала, скорее всего, было сделано не переводчиком, поскольку в тексте перевода его нет. Тем не менее этот пример наглядно иллюстрирует то, насколько текст вторичен в семиотике театра, особенно сейчас, в наше время экспериментов и поиска новых путей. Что касается допустимости вольностей в отношении классических произведений – этот вопрос в наше время решается скорее в пользу вольности, нежели строгости, о чем говорят многие театроведы и переводоведы.

Вопрос о передаче духа эпохи и ее культуры в переводе также неоднозначен и порождает различные мнения в экспертной среде, как отмечает П. П. Дашинамаева, «поскольку охватывает внутренние миры и способы мышления и познания автора и читателей, отдаленных во времени и культуре. Да и переводческое когнитивное пространство со своими социокультурными ориентирами также вопрос не праздный» [3, с. 51]. Мы также согласны с П. П. Дашинамаевой в том, что историческая стилизация зависит от выбора стратегии перевода – доместикации (культурной адаптации) или форенизации (культурного отчуждения). В случае исследуемых переводов шекспировских произведений это положение полностью подтверждается: в переводе Д. Ч. Чернинова мы наблюдаем, с одной стороны, реализацию стратегии форенизации, которая привела к значительному количеству культурных заимствований в лексиконе перевода, и стратегии «верности» оригиналу – с другой, в результате чего переводчик явно стремился сохранить дух эпохи, используя некоторые лексические архаизмы, некоторые из которых относятся к лексике старомонгольского языка. Например: *Roderigo: But, I beseech you* [12, act 1, scene 1, p. 5]. / Родриго: *Зүгоор, гүйнаб, та хэлыт* [11, с. 5] (букв.: *Однако, прошу вас, скажите (зүгоор – но, однако же, хотя)*). В современном же бурятском языке в этом значении используется слово *харин*. Еще несколько примеров: *Cassio: There's a poor piece of gold for thee* [12, act 3, scene 1, p. 2]. / Кассио: *Эндэ нэгэ заахан алтан зоос шамда зорюулагдаха байна* [11, с. 15] (букв.: *Здесь одна маленькая золотая монета будет предназначена тебе*); *Othello: O, a thousand thousand times* [12, act 4, scene 1, p. 10]. / *Отелло: Оо, мянга, түмэ дахинмуухай!* [11, с. 35] (букв.: *Оо, в тысячу, в десять тысяч раз плохо*). Слова *зоос* и *түмэ* также являются архаизмами. В переводе же «Ромео и Джульетты» видна реализация противоположных переводческих стратегий: культурной адаптации и более вольного перевода. Выбор этих стратегий естественным образом повлек за собой выбор стратегии модернизации в отношении передачи культурно-исторического фона произведения. Переводчик избегает использования как архаичных слов, так и грамматических и стилистических оборотов: *I take thee at thy word. / Хэлсэбэхабди!* (букв.: *Договоримся!*); *Good morrow, Father* (букв.: *Доброе утро, отец!*) переводится как *Ахатан!* (букв.: *Отец!*).

Возвращаясь к тезису о поликодовости театральной постановки, о том, что различные ее семиотические компоненты дополняют друг друга, мы считаем, что в случае с постановкой «Ромео и Джульетты» на сцене Бурятского драматического театра стилизованные под традиционные костюмы и декорации, грим успешно берут на себя функцию создания атмосферы времени. В этой связи приведем мнение П. П. Дашинамаевой относительно исторической стилизации. Переводчик не прибегает к последовательной исторической стилизации по ряду причин: культурная адаптация требует обеспечения гладкого восприятия текста, поскольку чуждая картина мира вызывает у реципиента когнитивный диссонанс; переводчик понимает, что главное – это передача художественного смысла и эстетики автора, а какими средствами – неважно; и, наконец, право переводчика в статусе переводчика, но не «тени автора», на эксперимент [3, с. 67].

В заключение приведем цитату Н. К. Гарбовского о сценическом переводе: «Но публика меняется и ожидает новых форм, новых нарядов хорошо известных произведений. Сохранение формы оригинала в переводе невозможно, но в результате художественного творчества переводчика рождаются новые формы, отличные от оригинальных, и в художественности этих отличных форм – смысл искусства перевода» [1, с. 16]. Перевод шекспировской классики, звучащий со сцены театра Бурятской драмы, согласуется с этой мыслью. Как показывает наше исследование, перевод шекспировской классики на бурятский язык в целом происходит в русле с общемировыми трендами в театральной семиотике, демонстрируя эволюцию от «верности» оригиналу к новаторскому переосмыслению классики в ином времени и в теле иной принимающей культуры, что продиктовано стремлением и переводчика, и режиссера донести извечные ценности и истины человечества до зрителя, живущего, думающего и чувствующего «здесь и сейчас». Это достигается путем следования переводчиками стратегии доместикации и осовременивания текста оригинала, в отличие от стратегии форенизации и исторической стилизации, доминировавшей в прошлом веке. Проведенное исследование современных взглядов теоретиков и практиков театрального перевода позволяет прогнозировать продолжение и развитие этой тенденции в сторону более вольной трактовки театральной классики и рассмотрения текста драматического произведения как одного из, но не самого важного, элемента полисемиотической системы, называемой «театральная постановка».

Список источников

1. Гарбовский Н. К. Перевод как художественное творчество // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2010. № 3. С. 4-16.
2. Губанова И. Н. О природе театрального знака: семиотические концепции: дисс. ... к. искусствоведения. М., 1993. 153 с.
3. Дашинамаева П. П. Теория перевода. Психолингвистический подход: учебник. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. 360 с.

4. **Логинова Е. Г.** Перевод драмы с позиции поликодовых переходов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2015. № 5. С. 14-23.
5. **Олицкая Д. А.** Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19-24.
6. **Поляков М. Я.** О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А.Д. и Театр, 2000. 384 с.
7. **Почепцов Г. Г.** История русской семиотики: до и после 1917 г. М.: Лабиринт, 1998. 333 с.
8. **Райс К.** Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 202-228.
9. **«Ромео и Джульетта» на бурятском: крутой замес, шерстяные груди, финдибобели и восторг** [Электронный ресурс]. URL: <http://asiarussia.ru/news/6764/> (дата обращения: 10.02.2018).
10. **Шаббаев Н. Ч.** Перевод трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта»: рукопись. 59 с. // Музей АУК РБ «ГБАТД им. Х. Намсараева».
11. **Шекспир В.** Отелло: табанактай трагедии / пер. Д. Ч. Чернинова. М.: АН СССР, 1940. 225 с.
12. **Shakespeare W.** Othello [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/othelloscenes.html> (дата обращения: 20.04.2018).
13. **Shakespeare W.** Romeo and Juliet [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/romeoscenes.html> (дата обращения: 20.04.2018).

**EVOLUTION OF VIEWS ON SCENIC TRANSLATION IN THE XX AND XXI CENTURIES:
BY THE EXAMPLE OF W. SHAKESPEARE'S PLAYS STAGING IN THE BURYAT DRAMA THEATRE**

Tsyrempilon Alina Olegovna, Ph. D. in Philology
Taraskina Yaroslava Vyacheslavovna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Buryat State University, Ulan-Ude
tsyr2000@mail.ru; jarat@mail.ru

The article analyzes the views of theoreticians and practitioners of translation on the most relevant and debatable issues of scenic, or theatrical translation. On the basis of comparative analysis of the Buryat translations of W. Shakespeare's plays performed with the interval of 75 years the authors trace the evolution of conceptions, or strategies to translate classics for the theatrical scene in terms of "freedom" vs "accuracy", "foreignization" vs "domestication", "historical stylization" vs "modernization" of the target text. The paper concludes that the translator and the stage director are free to develop a new interpretation of classical dramaturgic works.

Key words and phrases: scenic/theatrical translation; multi-code/emblematic nature of theatrical performance; theatrical semiotics; freedom in translation; commitment to source text; foreignization and domestication; cultural adaptation; historical stylization.

УДК 811.133.1

Дата поступления рукописи: 15.03.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.42>

В статье на материале французского языка рассматриваются особенности фразеологического выражения кинесики рук в процессе коммуникации. В работе отмечается, что фразеологические единицы воспроизводят знаковый характер невербальной коммуникации. В рассмотренных фразеологических единицах отражены дескриптивная, дейктическая, императивная функции невербальной коммуникации. Анализ фактического материала позволил выявить эксплицитные и имплицитные формы выражения кинесики рук, детерминировать семантическое значение мануальных действий, рассмотреть выражение сочетаний: рука и другие части тела, рука и предмет, участвующие в невербальном коммуникативном процессе.

Ключевые слова и фразы: кинесика; фразеологизм; концепт «рука»; коммуникация; жест; знак; символ.

Червоный Александр Михайлович, д. филол. н., доцент
Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал)
Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)
skutrik@yandex.ru

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ КИНЕСИКИ РУК
(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА)**

Цель данной работы – рассмотреть на материале французского языка особенности фразеологического выражения кинесики рук в процессе коммуникации. Обращение к данной теме, ее актуальность определяются неослабевающим интересом исследователей к семиотической природе невербальной коммуникации, отраженной в языке [2; 4-6; 9] и, в частности, в его фразеологическом сегменте [3; 7; 10; 15].

Материалом для исследования послужили фразеологизмы французского языка, извлеченные методом сплошной выборки из «Французско-русского фразеологического словаря» под редакцией Я. М. Рецкера [13].

Нами были отобраны, проанализированы и систематизированы более 100 фразеологических единиц, представляющих проявление кинесики, главным образом кинесики рук.