

Театр. Переводчик. Репертуар

ОБСУЖДАЕМ
ВОПРОСЫ
ПЕРЕВОДА

Борис ИЗАКОВ

КАК НИ СТРАННО, но перевод драматургических произведений — одна из самых сложных и трудных отраслей художественного перевода — продолжает у нас пребывать в загоде. В Управлении театров Министерства культуры переводчика драмы встречают как просителя, надоедливого толкача собственных работ. В издательствах он — представитель непризнанной специальности, поскольку издательские работники твердо усвоили одно: пьеса пишется либо прозой, либо стихами, значит, и относится она к области прозаического или поэтического перевода. Даже в секции переводчиков Союза писателей на переводчика драмы смотрят сверху вниз...

И тем не менее у нас существует интереснейшая школа драматического перевода. Одним из ее основоположников был А. Н. Островский. Система Станиславского дала этой школе осознанную методологию. Строго следуя оригиналу, многие наши переводчики создавали русский текст драмы, полностью сохраняя ее театральные свойства, тщательно воспроизводя подтекст, передавая речевую характеристику персонажей, добиваясь необходимой легкости реплик и монологов: ведь и те, и другие предназначены для однократного восприятия на слух со сцены и должны быть сразу поняты! Все эти требования блистательно соблюдались в переводах А. Н. Островского «Усмирение своевольной», М. Лозинского «Собака на сене», А. и П. Ганзен «Кукольный дом», Т. Шенкиной-Куперник «Сирано де Бержерак», К. Чуковского и Т. Литвиновой «Судья в ловушке».

Однако опыт русской школы драматического перевода, выработанные на основе системы Станиславского методы и критерии не всегда учитываются на практике. И это приводит ко многим недоразумениям, потерям и убыткам.

Приведем один пример. В Ленинграде была поставлена пьеса Джеймса Барри «Что знает каждая женщина». Критика приняла спектакль в штыки и единодушно объявила его продуктом второсортной драматургии. О Джеймсе Барри писали как о жалком драмателе, произведение которого не заслуживают внимания советского театра.

А ведь Джеймс Барри — признанный классик английской литературы. Его пьеса «Что знает каждая женщина» — это острый памфлет на британский парламентаризм, и она имеет полное право на внимание советского зрителя. Что же произошло в Ленинграде? Критиковавшие спектакль были по-своему правы. Все дело в том, что переводчик, грамотно переведя текст, не принял во внимание сатирический подтекст пьесы, притушил ее общественный смысл, а театр ничем не восполнил потерю.

Этот досадный случай — отнюдь не исключение. Есть опасения, что подобные случаи могут повториться в будущем. Поясню — почему. Издательство «Искусство» выпустило уже 20 томов «Библиотеки драматурга». Полезное культурное начинание! Полезное потому, что в обиход русского театра вводятся богатства драматургии всех веков и народов с полнотой, какую не знает театр ни одной другой страны. Но, к сожалению, во многих томах «Библиотеки» переводы пьес выполнены без понимания специфики драмы, их текст трудно произнести со сцены, и потому сплошь и рядом они не годятся для исполнения.

С начала века русский театр оказывал бесспорное влияние на развитие мирового театрального искусства постановками произведений не только отечественной драматургии, но и зарубежных авторов. Наши лучшие театры давали в этих спектаклях глубокое и, в высоком смысле слова, гражданское толкование зарубежных пьес. Так, Станиславский заново прочел «Столпы общества» и «Враг народа» Ибсена как социально-психологическую драму; он определил сценическую трактовку ибсеновской драматургии во всем мире на полстолетия вперед.

Еще сильнее воздействие русского театра на мировое театральное искусство стало после Октябрьской революции. По свидетельству А. В. Луначарского, лучшие драматургии Запады мечтали увидеть свои пьесы на советской сцене. Вахтангов превратил мистерию Метерлинка «Чудо святого Антония» в беспощадный социальный и антирелигиозный памфлет; этот спектакль был показан на втором международном театральном фестивале 1928 года в Париже, где Театр-студия имени Евг. Вахтангова заняла первое место. Славявая романтическая пьеса

Мартине «Ночь» стала в руках Мейерхольда знаменитым революционным спектаклем «Земля дыбом».

В наши дни советский театр стоит на аванпостах идеологической борьбы. И если в пьесах наших драматургов о современности утверждается советская действительность, то в постановках произведений зарубежных писателей прогрессивного лагеря и критических реалистов развенчивается и разоблачается мир капитала. Значит, такие пьесы советскому театру нужны.

Но странное дело, некоторые люди как будто боятся, что советский зритель не поймет того главного, ради чего такие пьесы ставятся на советской сцене, будет сбит с толку. Это неправильная точка зрения, по существу основанная на неуважении и к нашим зрителям, и к мастерам сцены.

Обратимся к трем переводным пьесам, постановки которых вызвали споры в печати: «Синьор Марио» пишет комедию, «Вид с моста» и «Филумена Мартурано». Начнем со спектакля «Синьор Марио» пишет комедию, поставленного в Ленинграде Г. Товстоноговым. По моему глубоко убеждению, Товстоногов сумел увидеть в пьесе итальянского драматурга А. Николан беспощадную правду о капиталистической действительности — ту правду, которую, может быть, не вполне уяснил себе даже сам автор. Взяв среднюю по литературным достоинствам пьесу, режиссер Товстоногов и артисты Большого драматического театра имени М. Горького сумели создать социальный памфлет, замечательный по силе разоблачения буржуазного мира с его классовыми противоречиями, бесправием крестьян, гнусной казарменной муштрой.

Социальной драмой является и пьеса американского драматурга Артура Миллера «Вид с моста». Это пьеса о рабочей солидарности, осуждающая систему доносов, которая в годы разгула маккартистской реакции пустила корни во все поры общественного организма США. Московский драматический театр верно прочел эту пьесу. В необычном, ярком спектакле «Вид с моста» А. Гончаров с незаурядной силой режиссерского таланта раскрыл социальную мысль американского драматурга.

Неоднократно критиковались у нас постановки в разных театрах, в том числе в Театре имени Евг. Вахтангова, пьесы «Филумена Мартурано» итальянского драматурга Эдуардо де Филиппо. Мне кажется, что и эта пьеса, критикующая некоторые «врожденные» пороки буржуазного мира, дает материал для острого социального спектакля. Беда в том, что на нашей сцене «Филумену Мартурано» не сумели еще раскрыть по-настоящему глубоко.

Эти три пьесы не отражают полностью нашей идеологии; их авторы, конечно, не показывают дороги в коммунистическое завтра. Они просто критикуют некоторые стороны капиталистического общества. Но так ли это мало? В теоретической статье или книге мы обращаемся к уму, к логике, а со сцены театра — прежде всего к сердцу и воображению зрителя. Пьеса зарубежного автора, разоблачающего тот мир, в котором он живет, особенно убедительна, как всякое непосредственное свидетельство очевидца.

Взросший культурный и политический уровень советского человека позволяет поднять на новую ступень всю нашу идеологическую работу. Московские газеты и журналы печатают речи Дина Ачесона и Нельсона Рокфеллера — пусть все знают, как рассуждают проповедники антикоммунизма и «холодной войны». С экранов кинотеатров миллионам зрителей показывают такие сложные фильмы, как «Ночи Кабирина»; независимо от целей, которые преследовал автор фильма, советский человек видит в нем разоблачение волчьего строя, при котором предметом купли-продажи становятся и тело, и душа человека. Советские издательства печатают произведения виднейшего англосаксонского буржуазного философа-идеалиста Бертрона Рассела — наша интеллигенция сумеет в них разобраться и подойти к ним критически.

Так почему же иные считают, что советский театральный зритель — это младенец-несмышлениш? Почему они непременно хотят оградить его от показа зарубежного быта (ах, пропаганда буржуазной действительности!), от показа отчаяния человека в мире эксплуатации (ах, безысходность!) и даже от показа любовных драм у людей Запада (ах, фрейдизм!)?

Конечно, в репертуаре советского театра не место бездарным детективам или скабрёзным альковным историям, наводняющим театральные подмостки Запада, — те и другие не имеют ничего общего с искусством. Несомненно, советскому театральному деятелю было бы противно прикоснуться к произведениям авторов вроде Клиффорда Одетса, публично объявившего о себе, что он — агент-осведомитель Федерального бюро расследования, или троцкиста Нормана Майлера, сочинителя грязного антикоммунистического пасквиля «Берег варварства» (по сведениям печати, он намерен обратиться к драматургии).

Но не следует подходить к пьесе зарубежного автора с такой же меркой, как к пьесе автора советского. Взять, например, столь часто выдвигаемое требование, чтобы всякая пьеса о мире капитализма «вела в будущее», выражала оптимистическое мироощущение. Писатели-реалисты Запада выполняют свою миссию, говоря жестокую правду об окружающей их безрадостной действительности, выставляя напоказ беззащитность и бесправие человеческой личности в капиталистическом обществе. Тем самым они расшатывают его устои. Пусть многие из этих писателей еще не видят выхода — его все яснее видят массы трудящихся в их собственных стра-

нах и, уж во всяком случае, советские люди.

Нашим идейным противникам очень бы хотелось, чтобы советский театр отвернулся от передовой драматургии Запада. Сошлюсь на такой факт. Я написал как-то статью, в которой выражал сожаление, что «в Москве, например, совершенно не идут пьесы таких корифеев современной драматургии Запада, как Бертольд Брехт, Шон О'Кейси, Артур Миллер». А ревнители «свободы слова» из реакционной парижской газеты «Фигаро», переврав мою статью без стыда и совести, приписали мне такие слова: «Во всяком случае, мы должны отказаться допускать у нас произведения какого-нибудь Брехта или какого-нибудь Артура Миллера». Это сознательное вранье: нашим врагам, видимо, очень хочется, чтобы мы так писали!

И что вы думаете? Антисоветской пропаганде удалось-таки убедить кое-кого за рубежом, что мы действительно стоим на подобных позициях. При этом она широко пользуется тем обстоятельством, что наши театры проявляют необычайную робость при выборе зарубежных пьес. Так, Артур Миллер дал себя уверить, будто его пьеса «Смерть коммивояжера» не допущена на советскую сцену неким административным запретом: об этом свидетельствует авторское предисловие к сборнику его пьес, изданному три года назад в Нью-Йорке.

На самом же деле постановка этой пьесы на советской сцене просто сильно затянулась. Опубликованная в 1948 году, она впервые была поставлена у нас в стране Ленинградским академическим театром имени А. С. Пушкина в 1959 году, то есть десять лет спустя, а МХАТом — лишь в прошлом сезоне. При таких темпах, разумеется, не может быть и речи о том, чтобы влиять на мировой театр через постановки произведений зарубежных авторов. За десять лет «Смерть коммивояжера» успела обойти все страны, и ее сценическое истолкование сложилось без нашего воздействия. А жалко!

Наши драматические спектакли получают все больший отклик. О них пишет мировая пресса. Наши театры все чаще выезжают за границу. Наконец, международный обмен телевизионными программами ведет к тому, что премьеры любого значительного советского спектакля будут смотреться миллионами телезрителей других стран, если не целиком, то хотя бы в отрывках.

Вопрос о положении и квалификации переводчика-драматурга, его методологии, принципах выбора им пьес для перевода, его отношений с издательствами, театрами и управлением Министерства культуры представляется мне сегодня наиболее острым. Если хотите, это один из самых острых вопросов художественного перевода, который заслуживает внимания как в нашей печати, так и на предстоящих обсуждениях в Союзе писателей.

105