Олицкая Д.А.
НИ Томский государственный университет
г. Томск (Россия)

Olitskaya Daria
Tomsk State University
Tomsk (Russia)

ЧИТАТЬ НЕЛЬЗЯ ИГРАТЬ. ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА В СЦЕНИЧНЫХ И «НЕСЦЕНИЧНЫХ» ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

A.P. CHEKHOV'S PLAYS IN GERMAN TRANSLATIONS: TO READ OR TO PERFORM

Статья посвящена изучению взаимосвязей между театральной и переводческой рецепцией пьес А.П. Чехова в Германии. В качестве центрального понятия рассматривается сценичность как условие и критерий оценки переводов пьес Чехова на немецкий язык. На основе соотнесения постановок чеховских пьес на немецкой сцене и переводов, которые были положены в их основу, изучаются различные способы реализации сценичности перевода, а также отношения, которые могут устанавливаться между переводом и постановкой: от прямого взаимовлияния, когда переводческие решения продиктованы представлением о ведущей идее спектакля, или когда переводческая интерпретация пьесы имеет прямое влияние на постановку, до достаточно свободных, когда перевод выполняется как «самостоятельный» (литературный или сценический), т.е. не связанный с конкретной постановкой, а в целях постановки претерпевает трансформации в рамках языка перевода. Материалом исследования являются постановки чеховских пьес Р. Нёльте, П. Штайна, А. Брет, К. Тальбах, а также переводы, обработки и сценические редакции пьес Р. Нёльте, Г. Дювель, П. Урбана и Т. Браша

The paper studies the interconnections between theatre and translator's reception of A.P. Chekhov's plays in Germany and focuses on performability as an important condition and criterion for evaluating drama translation. Comparing Chekhov's productions in Germany with translations used for them, the author examines, firstly, different ways to make a translation performable and, secondly, different types of interconnections between the translation and the production varying from their direct mutual interaction, when the translator's solutions are determined by their idea of the production message, or when the translator's interpretation of the drama has a direct impact on the production; to free interpretation, when the translation, either literary or theatre, is planned as 'independent', i.e. not related to a certain production, the translation undergoes certain transformations in the target language for the purpose of its general performabilty. The research is based on A.P. Chekhov's productions by R. Noelte, P. Stein, A. Breth, K. Talbach, as well as translations, adaptations and stage versions of the play by R. Noelte, G. Duwel, P. Urban and T. Brash.

Ключевые слова: Драматургия Чехова, Чехов и немецкий театр, перевод драмы, сценичность перевода.

Key words: Chekhov's drama, Chekhov and German theater, drama translation, translation performability.

Немецкий исследователь В.-Ш. Киссель констатировал в своей монографии в 2012 г.: «Пьесы А. Чехова ставятся сегодня на всех сценах мира, присутствие Чехова заставляет уйти в тень не только других русских драматургов, по своему влиянию и значению он превосходит и многих западных драматургов, которые еще несколько десятилетий назад царили на наших сценах» (Перевод здесь и далее мой – Д.О.) [Kissel, 2012, S. 1]. Причина столь длительного успеха

и все большего распространения чеховской драматургии, в том числе в Германии, безусловно заключена в ее непреходящей актуальности и непревзойденной театральности. Многие поколения немецких режиссеров стремились постичь чеховскую драматургию, предлагая широкий спектр самых разнообразных интерпретаций: от реализма и натурализма до гротеска, театра абсурда, и, наконец, до радикальной актуализации в духе постмодернизма и современной поп-культуры. Постановки чеховских пьес Р. Нёльте, П. Штайна, П. Цадека, Ю. Гоша стали значимыми вехами не только в истории восприятия Чехова в Германии, но и в истории развития немецкого театра.

Успех драматургии Чехова на немецкой сцене был бы невозможен без главной предпосылки – переводов как основы сценического воплощения пьес. Э. Фишер-Лихте отмечает, что постановка переведенной пьесы это всегда процесс культурного трансфера и культурной трансформации, в результате которой «чужие тексты становятся *продуктивными* для своей культуры» [Fischer-Lichte, 1988. S. 143]. Высокая продуктивность сценической рецепции драматургии Чехова в Германии не может рассматриваться отдельно от переводческой. Активная театральная практика нуждается в текстологическом основании и тем самым постоянно стимулирует интерес переводчиков, доказательством чему является существующий на сегодняшний день обширнейший корпус переводов чеховских пьес на немецкий язык. Постоянно растущая «конкуренция» переводов, которые в том числе выполняются специально по заказу издательств, работающих непосредственно с театрами (Verlag der Autoren, Drei Masken Verlag, Theater-Verlag Desch и др.) является, как и значительное количество постановок, очевидным подтверждением большого «спроса» на Чехова, сформировавшегося в немецкой культуре.

Сценичность закономерно стала одним из первых и главных параметров критической оценки переводов чеховских пьес на немецкий язык. Осуществивший в 1968 г. ревизию немецких переводов первой половины XX в. немецкий театральный критик Г. Ришбитер пришел к неутешительному выводу о том, что большинство из них являлись «абсолютно непригодными для сцены». Критик указывал на их значительные расхождения с оригиналом, которые ставили режиссёров, незнакомых с русской действительностью, в тупик [Rischbieter, 1968, S. 42].

Более детально к изучению сценичности, а точнее «несценичности» переводов Чехова на немецкий язык подошел немецкий театровед К. Беднарц, выделивший целый ряд параметров языка чеховских пьес (его естественность и простота, индивидуальные речевые характеристики персонажей, музыкальность, связь слова с жестом и мимикой и т.д.), которые часто не получали воплощения в немецких переводах. По его оценке, лишь отдельные переводы (Х. Ангарова, Г. Дювель) из целого ряда имеющихся отличались живым, беглым языком, разговорным стилем и не допускали значительных отступлений от оригинала, что позволяло расценивать их как пригодные для целей постановки.

При этом, однако, критик сам заметил отсутствие прямой связи между установленной им не/сценичностью переводов (Беднарц использует нем. слово «Bühnenwirksamkeit») и реальной перспективой использования их в театральной практике. Так, например, он констатировал, что почти безупречные в языковом и стилистическом плане переводы Г. Дювель (1964) практически не нашли применения в театре, тогда как переводы Й. Гюнтера (1960) , в которых Беднарц обнаружил все возможные ошибки от отсутствующих ремарок до напыщенного стиля, тем не менее долгое время и чаще других использовались для постановок.

Данное противоречие заставляет задуматься о том, что сценичность перевода может рассматриваться только на пересечении переводческого и сценического дискурса, т.е. с учетом конкретного исторического и театрального контекста постановки, ведь, как справедливо заметил немецкий ученый Х. Турк, даже перевод пьесы, выполненный специально для театра вряд ли может стать залогом ее сценического воплощения, точно так же, как ее литературный перевод совсем не означает, что она навсегда останется уделом читателя [Turk, 1990, S. 71]. В рамках данной статьи мы постараемся на нескольких конкретных примерах показать, как взаимосвязаны немецкие переводы и постановки пьес Чехова.

Начнем с того, что преобладающее большинство переводов чеховских пьес на немецкий язык выполнялись как переводы для широкого читателя. Как и оригинал, они совмещают в себе функции текста литературного произведения и функции текста как основы для постановок. Эти переводы, от ранних до самых «новых» (А. Шольц, Р. Хофман, Х. Ангарова, З. Радецкий, Й. Гюнтер, Г. Дювель, П. Урбан, В. Бишицки, И. Ракуза и др.), за очень редким исключением чаще или реже использовались, а многие продолжают использоваться немецкими театральными режиссерами в постановках, что очевидно и является подтверждением их сценичности. Однако не следует забывать, что, попадая в театр, переведённый с одного языка на другой драматический текст проходит ещё и стадию интерсемиотического перевода – с литературного языка драмы на театральный язык постановки, а в роли «переводчика» здесь выступает режиссёр. Изменит ли перевод свой первоначальный вид в процессе постановки, зависит прежде всего от того, насколько его текст созвучен «театральному идиолекту» (термин Э. Фишер-Лихте) отдельного режиссера. Приведем два примера из истории сценической рецепции чеховских пьес в Германии.

20 июня 1970 г. в театре «Байришес штатшаушпиль» (Мюнхен) состоялась премьера спектакля по пьесе «Вишневый сад» режиссера Рудольфа Нёльте. На основе опубликованных в Западной Германии немецких переводов того времени (Й. Гюнтер, З. Радецки) Нёльте создал свою

сценическую редакцию пьесы[5], которая характеризовалась значительными трансформациями исходного текста. Они послужили поводом для очень оживлённой дискуссии театральных критиков. З. Мельхингер в своей рецензии [Melchinger, 1968, S. 42] пришёл к выводу, что при переводе пьесы для сцены невозможно избежать сокращений или перестановок текста, но в редакции Нёльте они не нарушили целостности пьесы, не лишили её авторского начала.

Намного более резок в своих оценках был театральный критик М. Райх-Раницки, обвинивший Нёльте в непозволительно свободном обращении с чеховской пьесой, её «онемечивании» (режиссер действительно избегал упоминания реалий, указывающих на время и место действия; труднопроизносимые русские имена и отчества заменил немецкими формами обращения). Но особенно возражал критик против необоснованных сокращений: «Он (Нёльте) сокращает много и последовательно: большинство политических и социально-критических пассажей, содержащих осуждение господствующего класса и оптимистическое видение будущего общественно-политического порядка, вычёркиваются» [Reich- Ranicki, 1971, S. 16]. Речь здесь идёт о монологе Трофимова во втором акте («Человечество идёт вперёд...»), о диалоге Трофимова и Ани там же («Вся Россия наш сад....»), о монологе Лопахина в третьем акте («Не смейтесь надо мной...») и словах Трофимова в четвёртом акте («Человечество идёт к высшей правде...»), которые Нёльте сократил в своём переводе.

Отметим, что в этом упрёке, безусловно, нашла своё отражение сложившаяся к этому времени в Германии политическая ситуация, разделение страны на два лагеря. Подтверждением тому является ответная статья Нёльте в газете «Ди Вельт» под заголовком «Красный вишнёвый сад: как критики и переводчики искажают Чехова, чтобы сделать из него предшественника коммунизма» [Noelte, 1971, S. 3]. Помимо своих прямых оппонентов режиссёр имел в виду перевод П. Убана, опубликованный в 1970 г.

В то же время было бы неправильно сводить весь спор, разгоревшийся между режиссёром и критиками, к идеологическим разногласиям. В стремлении Нёльте лишить пьесу конкретных эпохальных и национальных признаков, а героев социальной детерминированности проявилось желание выделить какие-то универсальные, постоянные категории и ценности и именно их донести до зрителя, для этого режиссер сделал упор на собственно сценический, театральный потенциал чеховского текста. В результате в защиту Нёльте высказывался не один театральный критик. Все они считали, что основательно «поработав» над переводами пьесы, вычеркнув целые отрывки, режиссер дополнил оставшееся сценическим действием, которое удивительным образом вновь превратило пьесу в единое художественное целое, и зритель увидел на сцене оживший

[5] Текст сценической редакции Р. Нёльте был любезно предоставлен автору статьи архивом театра «Байришес штатстеатер».

«Вишнёвый сад» – один из лучших спектаклей по Чехову на немецкой сцене. Постановка Нёльте способствовала формированию обновлённой картины восприятия «немецкого» Чехова в 1970-е гг., не только как великого писателя прошлого, но и основоположника новой драмы.

Данный пример иллюстрирует, как текст перевода через трансформации в рамках языка перевода приводится в соответствие с режиссёрской концепцией понимания пьесы, т.е. в результате он содержит в себе одну собственную «идеальную» постановку и находит свое органичное воплощение на сцене.

Но влияние постановки или, точнее, «идиолекта режиссера» на перевод не обязательно должно повлечь за собой его радикальные изменения, подтверждением этому служит другой опыт сценического воплощения чеховских пьес в Германии.

В 1984 г. на сцене западно-берлинского «Шаубюне» чеховские «Три сестры» поставил возглавлявший с 1970 г. этот театр Петер Штайн. В 1989 г. он представил немецкой публике свою постановку «Вишневого сада». Проявлявший живой и последовательный интерес к русскому театру Штайн в своем творчестве продолжал и развивал традиции режиссуры К.С. Станиславского. Основными отличительными чертами его спектаклей по Чехову являлись скрупулезно разработанная психология персонажей, тщательно воссозданная в костюмах, декорациях и звуковом оформлении атмосфера места действия и подчеркнуто реалистический стиль игры. Присутствовавшие на постановках Штайна критики описывали свое впечатление от созданного режиссером «театра настроения», подчеркивали глубокую проработанность деталей и тем в каждом характере [Rischbieter, 1984, S. 14-15].

В этом контексте совершенно неслучайным выглядит выбор режиссером в качестве основы для своих постановок немецких переводов, которые по оценкам многих специалистов выделяются именно своей филологической точностью по отношению к оригиналу и одновременно беглым и естественным немецким языком. Режиссер отдал предпочтение переводам Г. Дювель, но дополнительно к работе привлекались и переводы П. Урбана. Более того, Штайн много сам работал с переводчицей, выверяя каждое слово перевода с точки зрения его значения для постановки. Спектакль по пьесе «Три сестры» длился около четырех часов в связи с тем, что чеховский текст не подвергался сокращениям и иным трансформациям.

Штайн, который сам перевел «Дядю Ваню» на итальянский язык, следующим образом сформулировал основную задачу, стоящую перед переводчиком Чехова: «Важно <…> не усложнять то, что у самого Чехова предельно просто, и, прежде всего, если у Чехова повторяются слова и предложения, они должны повторяться и в переводе, чтобы сохранялась художественная структура и авторская манера. Иногда это сложно сделать, т.к. в некоторых контекстах другие слова и словосочетания звучат лучше. Но именно над этим нужно работать, чтобы добиться более-

менее хорошего звучания при сохранении художественной структуры. Это самое важное, иначе ничего не будет понятно» [Stein, 2004].

Таким образом, выбранные режиссером для своей постановки переводы Г. Дювель соответствовали концепции спектакля и служили еще одним средством создания у зрителя иллюзии «аутентичной» атмосферы «чужого» места и времени, так называемого эффекта остранения. В постановках переводы полностью реализовали свой сценический потенциал, при этом не претерпев сколь-нибудь значительных трансформаций, т.к. выражали одновременно точку зрения и переводчика и режиссера.

Большой успех постановок Штайна в Германии способствовал тому, что переводы Дювель стали в дальнейшем использоваться в постановках чеховских пьес другими известными немецкими режиссерами. В частности режиссер Андреа Брет использовала перевод «Чайки» в своей постановке на сцене «Шаубюне» в 1995 г.

Наконец, совершенно иным образом сценичность реализована в переводах чеховских пьес, выполненных драматургом, поэтом, режиссером и переводчиком Шекспира, Чехова, Горького на немецкий язык Томасом Брашем [Anton Tschechows Stücke. 1985]. В истории рецепции драматургии Чехова его переводы привлекают внимание уже потому, что являются достаточно редким случаем прямого посредничества между немецким театром и чеховским текстом. В связи с этим редактор журнала «Театер хойте» в послесловии к опубликованным в 1985 г. переводам Браша с удовлетворением отметил, что «драмы Чехова спустя 80, 90 лет после их создания впервые были переведены на немецким язык автором, пишущим для театра» [Rischbieter, 1985, S. 363].

Интересный повод для размышлений предоставляют также интервью, данные Брашем немецкой театральной прессе, которые позволяют судить как о глубоком осознании им проблемы театра Чехова в Германии, так и об особом переводческом подходе к каждой из пьес русского драматурга [Hanf, 2009].

В предисловии к изданию Браш разъясняет общую концепцию своего обращения к пьесам Чехова и ставит перед собой следующие цели: «перевести пьесы Чехова, истории иностранного (досл. «чужого») писателя, <…>, не отчуждая их от Чехова, <…> не меняя их вопреки автору»; «учиться на чужом сюжете для своих сюжетов»; «выявить в дне вчерашнем корни сегодняшнего, узнать в чуждости другой культуры гримасу своей»; «подчеркнуть все общее, не стирая различий» [Anton Tschechows Stücke, 1985, S. 7].

Браш также сразу заявляет об активной интерпретаторской позиции, определяя свой перевод как место встречи, пространство диалога двух драматургов (eine Begegnung zwischen zwei Theaterschriftstellern). Последний важный момент в предисловии касается прагматической функции перевода в принимающей культуре. Переводчик видит ее в том, чтобы, с одной стороны,

«ответить на запросы нового поколения актеров и зрителей», но, с другой, «вселить в них неуверенность», т.е. речь идет об актуализации оригинала в новом, «чужом» с точки зрения места и времени контексте.

Примечательно, что идею перевода как культурного трансфера обосновывает в переводе «Вишневого сада» Браша студент Трофимов, в уста которого переводчик вкладывает следующую сентенцию: «Дословного перевода мало. Нужно добавлять что-то *свое*, иначе никто ничего не поймет. Иногда так случается: чем точнее, тем неправильнее. В конце концов, это две культуры: немецкая и русская» (Курсив здесь и далее мой – Д.А.) [Tschechow, 1985, S. 81].

За этим добавлением к чеховскому тексту, безусловно, стоит и критика предшествующей традиции перевода пьес русского драматурга на немецкий язык. Браш не разделяет в ней пассивного следования оригиналу, которое только воспроизводит чужое понимание жизни, чужое течение мыслей, но не вступает с ними в диалог с позиции своей ситуации. Такая «беспристрастность» немецких переводчиков привела, по мнению Браша, к тому, что, начиная с постановок «по-Станиславскому» (первые гастроли московского театра состоялись в Германии в 1906 г.) Чехова в Германии переводят как «русское клише» или как клише «русской драматургии», вместо того, чтобы сближать его с традицией современной европейской драмы: «переводится дистанция (Entfernung) вместо близости (Nähe)» [Hauf, 2009, S. 132]. Переводчик связывает это с необъяснимым общим стремлением немцев к «мистификации русского народа», в результате которой немецкие представления о России со временем закрепились в таких неуловимых и необъяснимых формулах, как «русская душа», подчеркивающих перспективу взгляда *другого* на русскую культуру.

Браш подчеркивает, что переводы Чехова, являясь неотъемлемой составляющей истории восприятия его творчества в Германии, закономерно стали частью общего немецкого дискурса о России, одновременно и формируя его, и испытывая на себе его влияние. Переводчик много внимания уделяет проблеме восприятия немцами русского языка как чужого кода, сквозь который прочитывается и язык пьес Чехова. «Неопытный немецкий слух» улавливает в нем сразу массу настроения, тоски и сентиментальной чувствительности, также навязанных театром Станиславского и ставших стереотипом в немецком восприятии Чехова, – утверждает Браш и предлагает свое новое, современное видение чеховских пьес.

Уточним, что в данном случае речь идет о переводах-*обработках* пьес Чехова, для которых часто изначально характерна довольно условная связь с оригиналом, а акцент сделан на сценичности текста перевода, т.е. возможности быть воплощенным на сцене. И в первую очередь здесь возникает вопрос об объеме текста, который, как правило, не укладывается в рамки времени, отведенного на спектакль. В одном из своих интервью Браш прибегает к анатомической метафоре,

сравнивая простые вычеркивания текста с «ампутацией отдельных частей организма», т.е. оригинала, и говорит о необходимости создания в переводе «целостного организма, в котором возможно и появление чего-то нового» [Hanf, 2009, S. 89]. Поэтому немецкий драматург не столько переводит, сколько ищет «пути трансфера» (Transportwege) [Anton Tschechows Stücke, 1985, S. 7].

К основным трансформациям, которые претерпел текст чеховских пьес в переводе Браша можно отнести следующие. Во-первых, это кардинальное изменение рисунка высказывания: сокращение семантических повторов (перечислительных рядов) внутри реплик, что делает схему высказывания простой, стянутой, отсутствие таких знаков препинания, как восклицательный и вопросительный знак, придающих высказыванию эмоциональность и обозначающих их обращенность к себе или другим персонажам. В переводе речь персонажей во многом перестает характеризовать их внутреннее состояние, возникает ощущение, что текст ими не проговаривается, не проживается, а механически прочитывается. Происходит заметная смена общего ритма. Он становится более однообразным, повторяющимся, что на наш взгляд связано с тем особым вниманием, которое переводчик уделяет теме времени в чеховской пьесе.

Во-вторых, меняется тональность речи чеховских персонажей, все они выражаются порой откровенно грубо и вульгарно. Например, в «Дяде Ване» Астров «целый день вкалывает» (habe ich geschuftet wie ein Vieh) и называет Елену Андреевной «бабой» (немецкое das Weib в современном немецком языке носит стилистически сниженный оттенок). Сама Елена Анреевна, говоря об Астрове как о человеке редкой породы, добавляет «в стране, полной идиотов» (im Land, voll von Idioten). Войницкий с утра «напивается» (und fange schon morgens an, zu saufen) и говорит Елене Андреевне вместо «Не люблю я этой философии» «Эта философия мне осточертела» (Diese Philosophie kotz mich an).

Как объясняет переводчик, этим он стремится показать «всю остроту манеры выражения и обращения, цель которой ударить побольнее, ибо только так можно спровоцировать хоть какую-то форму коммуникации, хотя бы защитную реакцию в ситуации конца, типичной для всех пьес Чехова» [Hanf, 2009, S. 133]. Через погружение персонажей в совершенно иную языковую реальность и через своего рода гиперболизацию чеховского приема Браш пытается определить сегодняшний мир, в котором чеховское «все враздробь» многократно усугубилось. В связи с этим в его переводе значительно ослабляются или исчезают совсем общие для всех чеховских персонажей образно-смысловые мотивы «душа», «сердце», «красота», «счастье», «чистота».

Третий принцип работы Браша с чеховским текстом заключается в целенаправленном усилении комедийного характера пьес, который, по его мнению, не нашел своего адекватного воплощения в немецком театре. Для Браша важно, чтобы зритель рассмотрел в чеховских

персонажах «карикатуры, которые прячутся за приукрашенными лицами», узнал «гримасы, которые являются единственным способом хоть как-то существовать» [Hanf, 2009, S. 178].

Таким образом, переводы Браша представляют собой адаптацию как попытку создания в немецкой культуре актуального чеховского текста, который активно взаимодействует с современной немецкой реальностью и языковой ситуацией, с современным кризисным состоянием общества, отражает присущий ему в данный момент тип мышления и коммуникации. В этом смысле Браш открывает для немецкого читателя и зрителя универсальность конфликта в чеховских пьесах, его непреходящее значение, стирает временную и пространственную границу между персонажами русской провинции 19 в. и людьми, живущими в Германии в конце 20 в.

Вместе с тем значительные трансформации оригинала в переводе связаны с попыткой переводчика вписать чеховские пьесы в «свою» театральную эстетику. Во-первых, это эстетика эпического театра Брехта. Перевод Браша явно ориентирован на принцип отстраненного, рефлексивного восприятия чеховского текста как зрителем, так и актером. Такая остраненность способствует критическому восприятию, взгляду немецкого читателя и зрителя на себя со стороны.

Во-вторых, отвлеченное рефлексирующее начало в переводе связано с актуализацией переводчиком чеховской драматургии в контексте эстетики театра абсурда. Пассивность чеховских героев в переводе иногда граничит с полным оцепенением и автоматизмом. В этом же направлении «работает» и переосмысление переводчиком принципов чеховского комизма: через введение новых образов и мотивов подчеркивается фарсовость, кукольность, марионеточность персонажей. В связи с этим переводы Браша выбирают для постановок современные немецкие режиссеры, которые прежде всего пытаются приблизиться в своих постановках к жанру, обозначенному самим Чеховым как комедия. Так, например, в постановке К. Тальбах чеховской «Чайки» (театр Максима Горького в Берлине, 2000 г.) гротеск практически затеняет драматическое начало пьесы.

Список литературы

Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Thomas Brasch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985. 368 S.
Bednarz K. Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen A. Chechovs / K. Bednarz. Wien: Verlag Notring, 1969. 299 S.
Fischer-Lichte E. Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation / F. Fischer-Lichte, F. Paul, B. Schulze, H. Turk // Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater. Bd. 1. Tübingen: Narr, 1988. S. 129-144.
Hanf M. Thomas Brasch. "Ich merke mich nur im Chaos". Interviews 1976-2001 / T. Brasch, M. Hanf, A. Maennel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009. 316 S.

Kissel W.-St. Čechovs Kosmos. Theater, Raum und Zeit. Köln / W.-St. Kassel. Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012. 284 S.
Melchinger S. Über Änderungen bei Klassikern / S. Melchinger // Theater heute. Heft 13. 1968.
Noelte R. Der rote Kirschgarten: wie die Übersetzer und Kritiker Tschechow verfälschen, um aus ihm einen Vorläfer des Kommunismus zu machen /R. Noelte // Die Welt. 9.10.1971.
Reich-Ranicki M. In Sachen Noelte und Tschechow / M. Reich-Ranicki // Die Zeit.18.6.1971.
Rischbieter H. Nachwort / Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Thomas Brasch. Frankfurt a.M. .: Suhrkamp Verlag, 1985. S. 362-367.
Rischbieter H. Museum der Sentimentalität / H. Rischbieter // Theater heute. Heft 3. 1984.
Rischbieter H. Tschechow- Forderungen / H. Rischbieter // Theater heute. Heft 3. 1968.
Stein P. Theater ohne Revolte. Der Regiesseur im Gespräch mit Barbara Lehman über den russischen Klassiker Tschechow und die gegenwärtig in Deutschland vorherrschende Bühnenmode / P. Stein // Die Zeit. 15.07.2004.
Turk H. Konventionen und Traditionen. Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur / H. Turk // Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater. Bd. 4. Tübingen: Narr. 1990. 317 S.