

itself" etc. We observe as well a certain similarity between the mechanism of such an approach of a philosophical translation of a film and the mechanism of the traditional, textual film translation, commonly used in translation studies. Within the framework of such an observation, we elaborate a new translational transformation, hitherto much less known in the traditional mechanism of film translation. We shall call such a transformation "the adumbrative translation".

Keywords: *film, translation, translation-in-itself, film adaptation, the language of film images, the language of imagery, textual language, translation transformation, adumbrative translation*

УДК 81'255:792

Т. Некряч, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ПЕРЕКЛАД ДЛЯ СЦЕНИ: ПЕРЕКЛАДАЧ ЯК СПІВРЕЖИСЕР

У статті розглядаються два основних підходи до перекладу драми, "текстовий" та "сценічний", і наголошується, що адекватність досягається завдяки збереженню авторського задуму у мовленнєвій формі, пристосованій до вимог театру. Перекладач виступає "співрежисером", якщо має вірне відчуття сцени.

Ключові слова: *драма, текстовий переклад, сценічний переклад, режисер, мовленнєва характеристика, відеоряд, деформація, "Істерія" Т. Джонсона, відчуття сцени.*

Про сутнісну природу драми написано томи, починаючи від Аристотеля, але стовідсоткової єдності у поглядах на те, який саме твір називати драмою, й досі не досягнуто. Проте усі, хто цим займається, обов'язково наголошують на подвійній природі драми, яка перебуває між літературою і театром, причому одні тяжіють до чистого літературознавства, другі, люди театру, аналізують драматичні твори, вже ніби бачачи внутрішнім оком сценічну виставу. Таке вміння бачити відеоряд поза текстом п'єси, відчувати інтонаційні нюанси, очевидно, притаманно не кожному. Можливо, цим і пояснюється, чому так порівняно мало людей люблять читати п'єси: вони не володіють даром побачити за надрукованими словами видовище. Читаючи роман чи оповідання, ми усі переносимо авторський текст у візуальний ряд, але прозаїк має значно ширші описові можливості порівняно з дра-

матургом – він може деталізувати ці ментальні "картинки", до яких включаються зовнішність персонажів, мотиви їх вчинків, плин їх думок, психологічне підґрунтя стосунків тощо. Проте навіть така деталізація не гарантує, що двоє людей побачать за авторським епічним словом один і той самий образ. Тому нас рідко влаштовують екранізації прози, тобто інтерсеміотичний переклад. Що ж тоді казати про драму, в якій "будівельним матеріалом" слугують лише діалоги/полілоги дійових осіб та більш або менш ощадні авторські ремарки? Драматург не може однозначно передати інтонацію, отже актор (в рамках режисерського задуму) може імпровізувати – змінювати ритм та синтаксис, робити паузи, що здатні перетворити смисл речення на прямо протилежний (як тут не згадати провокативну виставу Юрія Любимова за романом М. Чернишевського "Що, робити?" у Московському театрі на Таганці, де Жюлі у блискучому виконанні Інни Ульянової робила довгу паузу в проverbsіально-хрестоматійній фразі "Умри, но не давай поцелуя без любови!" після слова дай). У сценічній реалізації драматичного твору можуть виникати додаткові неочікувані значення. Або суто пластичне вирішення тієї чи іншої сцени може докорінно змінити прагматичну сутність реплік. Таких режисерських різночитань існує безліч, передбачити їх усі неможливо, тому, мабуть, ми й ходимо безнастанно до театру на різні постановки тієї самої п'єси, сподіваючись побачити реальне втілення свого власного бачення. У кращому випадку нам пропонується сумлінна двомірна ілюстрація, у гіршому – підміна автора режисером, підміна авторських творчих пошуків режисерськими комплексами з гіпертрофованою самооцінкою, а в ідеалі режисер відкриває в авторському тексті приховані смислові й емоційні пласти, показує не 1/6 айсберга (текст), а 2/3 чи 3/4 глибинного задуму, що не суперечить ані авторському світобаченню, ані його етичним та естетичним засадам, а натомість виділяє і загострює їх, надає масштабності й актуальності, як це вміли геніально робити з шедеврами світової драматургії Георгій Товстоногов, Андрій Гончаров, Андрій Лобанов чи Сергій Данченко.

Драматургічний текст – поліваріантний, а конкретне сценічне втілення його – моноваріантне (принаймні, в межах однієї постановки). Якщо говорити про інтерлінгвальний переклад дра-

матичних творів, то тут доволі чітко простежуються два стратегічних підходи, які отримали в англомовному дискурсі "крилаті" визначення: *translation for page* та *translation for stage*. Перший орієнтується на найточніше відтворення тексту оригіналу і збереження його мовно-літературних особливостей, другий – на пристосованість перекладу до умов сцени. Тобто, тут розділяються (доволі штучно!) дві іпостасі драми – літературна та сценічна. Перший підхід побутує серед перекладачів драми у Німеччині, там уся увага приділяється відтворенню текстуальних параметрів оригіналу, а сценічний аспект відсувається на задній план; другий є мало не прескриптивним для театрів Великої Британії: там вважається, що перекладати п'єсу може лише драматург, у крайньому разі – режисер, а знання мови і розуміння тексту є вторинні до знання законів сцени і розуміння театру. Як і будь-які крайнощі, обидва підходи у чистому вигляді хибні і не можуть не завдавати шкоди кінцевому результату. Істина, як завжди, посередині. Щоб переклад зрівнявся з оригіналом художньою самобутністю і увійшов до цільової культури, зберігши ту естетичну цінність, яку має оригінал у культурі-джерелі, він мусить позначатися тими самими змістовно-концептуальними і формально-стилістичними параметрами. Простіше кажучи, блискуча салонна комедія вікторіанської доби має залишатися саме блискучою салонною комедією вікторіанської доби і на сцені іншої країни в іншу історичну епоху; мелодрама не повинна перетворюватися на фарс, трагедія на водевіль тощо. Ця остання загроза таїться, скоріше, у так званому *translation for stage*, коли дуже приблизне і поверхневе знання іноземної мови не дозволяє перекладачу-аматору помітити, усвідомити і оцінити тонкі мовні нюанси, які створюють важливий другий план і підтекст і формують жанрову структуру твору. Одна пані-театрознавець з Санкт-Петербурга, яка знає англійську на рівні перших словникових значень, не ухоплює стилістичних конотацій і не має уявлення про відтінки граматичних структур і моделей, з зухвалістю дилетанта, без жодних вагань, "конвеєрно" продукує переклади п'єс, мотивуючи тим, що хоча вона не знає доладно мови, зате прекрасно розуміється на театрі. Таке ставлення, може й прийнятне – частково! – для перекладу абсурдистської драми (оця моя знайома переклала не один десяток п'єс "театру

абсурду"), де що менше сенсу, то краще. А от коли справа торкнулося іншого напрямку й жанру – драми сучасного британського драматурга Террі Джонсона "Істерія", у якій йдеться про останні дні славетного психоаналітика Зігмунда Фройда, де моторошно, карколомно і гротесково переплітаються реальність і марення затуманеного морфієм мозку людини, що вмирає від раку і потерпає від нестерпного болю, причому цей фабульний хід розкривається для читача/глядача поступово і йде крешендо, то тут недостатнє знання англійської мови призвело до жанрової деформації: системне викривлення ключових вербальних елементів спричинило зміну самого жанру п'єси, і у російському перекладі виникла весела комедія положень.

Мені випало перекласти цю саму п'єсу на замовлення Київського національного українського драматичного театру імені Івана Франка (роль Фройда виконував покійний Богдан Ступка, роль Сальвадора Далі – його син Остап). Зрозуміло, я не бачила на той час російського перекладу, я взагалі ніколи не читаю наявних перекладів, роблячи свої, щоб не втратити свіжості сприйняття і зберегти творчу незалежність. Перекладаючи "Істерію", а, значить, вживаючись у кожний звук, кожне слово, кожну фразу, у їхні перегуки, повтори та переплетіння, я розгледіла – через текстуальну призму – значно складнішу жанрову структуру, ніж може видатися у першому читанні. Хоча і при побіжному перегляді тексту зрозуміло, що історія про передсмертні муки Зігмунда Фройда, якого переслідують наркотичні кошмари, замішані на минулих провинах і фантасмагорично переплетені з епізодами його життя, аж ніяк не може зійти за веселу комедію положень, попри низку гротескових сцен, котрі знаходять моторошне пояснення і виливаються у макабричну кульмінацію. Гротеск не виключає жахів – на відміну від комедії. Щоб підкреслити жанрову своєрідність п'єси, я дала їй підзаголовок трагіфарс – з певним "надзавданням" підказати режисерові вектор сценічного рішення.

Під час прес-конференції перед прем'єрою багато людей вітали мене з цим перекладом, говорячи, що в мене "вийшла зовсім інша п'єса порівняно з російською версією". Я зауважила, що дуже сподіваюсь, що у мене вийшла та сама п'єса – порівня-

но з англійською, оскільки для мене як перекладача пріоритет автора безсумнівний і незаперечний (принагідно не можу не похвалитися: за умовами угоди щодо постановки між літературним агентом автора і Міністерством культури України готовий переклад мав бути пересланий до Британії на рецензування двох спеціалістів, і перекладач повинен був урахувати всі їх зауваження і внести необхідні зміни до тексту. Проте мій переклад жодних зауважень не дістав і був схвалений цілком і повністю). Режисер-постановник "Істерії" Григорій Гладій, який проживає у Канаді, знав цю п'єсу у російському перекладі і спершу інтерпретував її в комедійному ключі, на що налаштував і виконавців головних ролей. Ми мали з ним декілька серйозних бесід, і на прикладах з тексту я довела, що комедійного там обмаль, якщо взагалі є. Дійсно, деякі сцени викликають сміх парадоксальністю колізій, але цей сміх швидко застрягав гірким комом у горлі, бо ставало зрозуміло, що то фантазмагоричні марення смертельно хворої людини в пароксизмі болю. Тільки схиблена уява здатна побачити в цьому комедію. Г. Гладій зрештою визнав, що мій переклад, – а він читав його по репліках паралельно з оригінальним текстом, – дійсно відтворює авторський задум в плані жанрової орієнтації – і переглянув первісну режисерську розробку "Істерії". Втім, шкода, що він надто захопився суто видовищними ефектами (на сцені відпочатку товклася мало не половина театральної трупи, зчиняючи неймовірний галас – що мало б бути кульмінацією моральних й фізичних мук Фрейда тільки під кінець п'єси; у автора лише п'ятеро дійових осіб, причому донька Фрейда Анна на сцену не виводиться, вона існує тільки як голос у домофоні, – натомість у виставі дочок аж дві; уся сценічна площадка захарашена реквізитом, серед якого домінує акваріум з велетенським бутафорським раком – на випадок, якщо глядач не зрозуміє, яка саме хвороба у Фрейда). Перекладаючи, іншими слова, намагаючись стати співавтором драматурга, я водночас перетворювалася і на співрежисера, обираючи з усіх можливих варіантів перекладу реплік ті, які, на мою думку, найщільніше наближалися до авторського завдання і узгоджувались з особистістю актора (дуже допомагає, коли знаєш, хто гратиме ту чи іншу роль, тоді ти ніби чуєш

сам голос виконавця). На жаль, моє бачення образного та візуального ряду не збігалося з тим, що відбувалося потім на кону: перша частина п'єси мала б вирішуватися у стилістиці прологу до "Суничної галявини" Інгмара Бергмана з її перебивками гіпер-реального плану моторошно сюрреалістичними нестиковками, що раптом спалахують, як блискавки, натякаючи на психічні зсуви у свідомості, а потім набирають обертів і перетворюють позірно-спокійний світ відомого науковця у жахливий кошмар наркомана. Така трактовка, побудована на контрасті, була б, здається, експресивнішою і яскравішою, ніж безнастанний суцільний гармидер на сцені, через який п'єса втратила щонайменше один суттєвий вимір.

Переклад "Істерії" робився суто для сцени (for stage): угода з володарем авторських прав забороняла друкувати у будь-якому виданні бодай фразу з цього твору. Тим не менше, враховуючи засадничі вимоги до перекладу сценічного, передусім – легку вимовлюваність реплік (на акторському жаргоні це називається "текст лягає на язик"), я намагалася не погрішити і проти page, проти автора, який у моєму перекладі домінував. Навряд чи треба щось навмисно підлаштовувати: драматург сам прекрасно знає базові закони сцени, а справа перекладача – з повагою поставитися до його творчої концепції, його особистості, його неповторного почерку. Звісно, ніяка перекладацька сумлінність не врятує від режисерської сваволі чи акторського бажання тягти ковдру на себе – всупереч концептуальній схемі. Але за умови поваги й уваги з боку режисера до драматурга перекладач може іноді допомогти вірно розставити окремі акценти. Скажімо, у лексичному виборі слів на ознаку певних частин тіла я надавала перевагу нейтральним одиницям, оскільки в сучасній англійській мові більшість цих слів втратили колишню табуйованість і перейшли до розряду стандартних. Таким чином Джексіка в "Істерії" у своїй мовленнєвій характеристиці не вийшла за межі своїх соціокультурних та інтелектуально-психологічних рис і залишилася добре вихованою панянкою (навіть попри певні ексцентричні вибрики, та й то не відомо, чи не витвори то хворобливої фантазії бідолашного Фрейда!) з респектабельної буржуазної родини. Втім, інший вибір перекладача – а згадані

лексеми містять в собі і таку можливість – з тяжінням до огрублення спровокував би режисера й актрису вдатися до інших засобів сценічного втілення цього образу – цинічнішого й вульгарнішого. Перекладаючи текст п'єси, де ролі вже розподілено, ти немов би чуєш голоси виконавців, і це допомагає знайти точніші, природніші відтінки для мовленнєвої характеристики персонажу. Так було, коли я перекладала славетну музичну драму Дейла Вассермана "Людина з Ламанчі", де на ролі Дон Кіхота / Сервантеса, Альдонси / Дульсінеї та Санчо Панси були затверджені Анатолій Хостікоєв, Наталка Сумська та Богдан Бенюк відповідно (на жаль, ця постановка не здійснилася, оскільки запрошений з Москви режисер настільки перекрутив і деформував через "новаторське бачення" саму сутність п'єси і авторського надзавдання, що її зняли з репертуарного плану). Акторські індивідуальності потенційних виконавців підказували той або інший сценічний варіант репліки, і було надзвичайно приємно потім почути від акторів, що текст перекладу надзвичайно легко запам'ятовувався й вимовлявся.

Як не кожен перекладач здатний перекладати поезію – треба самому бути хоч трохи поетом, – так не кожному підвладна і драма – треба самому бути трошки драматургом, трошки режисером і трошки актором, іншими словами, "театральною людиною". І все ж, передусім, треба досконало знати мову оригіналу: цей трюїзм нерідко забувається, коли йдеться про переклад п'єс. Саме мовна тканина матеріалізує авторський задум в усій повноті. Авторський задум не є чимось невловимо-ефемерним, що не піддається відтворенню і може мати безкінечну кількість інтерпретацій: він регламентується мовними знаками, і семіотика встановлює ті межі, за які не слід виходити перекладачеві. На моє глибоке переконання перекладач драми повинен присягнути на вірність насамперед автору (А. Чехов завжди підкреслював, що драматург є першою людиною у театрі). Перекладений текст п'єси мав би рішуче обмежувати можливості свавільної трактовки оригіналу, підштовхувати режисера і виконавців до відповідного вектора. Але, на превеликий жаль, у сучасному театрі пріоритетні позиції захопили режисери.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Т. Некряч, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Перевод для сцени: переводчик как сорежиссер

В статье рассматриваются два основных подхода к переводу драмы, "текстовый" и "сценический", и подчеркивается, что адекватность достигается при сохранении авторского замысла в речевой форме, адаптированной к требованиям театра. Переводчик выступает как "сорежиссер", если обладает точным чувством сцены.

Ключевые слова: драма, текстовый перевод, сценический перевод, режиссер, речевая характеристика, видеоряд, деформация, "Истерия" Т. Джонсона, чувство сцены.

T. Nekriach, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Translation for stage: translator as co-director

The article focuses on the two basic approaches to drama translation, "translation for page" and "translation for stage", claiming that the adequacy can be attained by preserving the author's concept in the lingual shape adapted to the requirements of theatre. The translator can act as co-director if s/he has the scenic flair.

Key words: drama, translation for page, translation for stage, theatre director, speech characterization, visual image, deformation, T. Johnson's "Hysteria", scenic flair.

УДК 821.134.2=03(477)Маркес Г.

О. Омельченко, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ВІДТВОРЕННЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ РЕАЛІЙ РОМАНУ Г. ГАРСІА МАРКЕСА "СТО РОКІВ САМОТНОСТІ" В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Стаття присвячена розгляду функціонування латиноамериканських реалій в романі Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності" та особливостям їхнього відтворення в українському перекладі.

Ключові слова: реалія, функція, транскрибування, гіперонімічний переклад, ситуативний відповідник, описовий переклад.

Значне функціональне навантаження реалій у художньому творі та необхідність з'ясування способів їхнього адекватного відтворення у перекладі обумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою роботи є встановлення функцій латиноамериканських реалій в романі Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності" та вияв-