

ПЕРЕКЛАД ДЛЯ ТЕАТРУ: ПАСТКИ ТА ПРИНАДИ

Тетяна НЕКРЯЧ (Київ, Україна)

У статті розглядаються специфічні труднощі перекладу драматичних творів, зокрема, ті текстові риси, які викликають необхідність асиметричних рішень. Вводяться поняття системної, ситуативної та експлікативної асиметрії.

The article focuses upon specific difficulties of drama translation, particularly, on the textual features conducive to asymmetric decisions. The notions of systemic, situational and explicative asymmetries are introduced.

Переклад творів для театру, очевидно, належить до найдавніших видів перекладу – ще у Давньому Римі перекладали грецькі комедії та трагедії, пристосовуючи їх до потреб та реалій власної культури. Проте теоретики перекладу протягом довгого часу залишали цей вид літератури на периферії уваги, і тільки порівняно нещодавно як в Україні, так і в світі переклад драматичних творів почав завойовувати пильний інтерес дослідників.

У драматичних творах усі перепетії реалізуються через драматичний діалог, який має позначатися високим ступенем природності мовлення. Переклад драматичного твору, з огляду на його дуалістичну природу – розрахованість на читача і глядача – окрім усіх інших невід'ємних складників, повинен включати так звану вимовляємість, тобто, граничну зрозумілість на слух і смислову прозорість кожного знаку. Це спонукає перекладача творів для театру вдаватися до більш розмаїтої палітри трансформаційних прийомів – до перекладацької *асиметрії*.

Кожний перекладач добре знає, якими міцними є лещата вихідного тексту. Навіть прекрасно пам'ятаючи про *системні* «підводні камені», можна з незграбністю комп'ютера вкладати в уста героїв фрази *Я гадаю, що я це* зробию, *Я вважаю, що я зможу* тощо. Українською так ніхто не говорить, особовий займенник першої особи випускається у переважній більшості випадків у живому мовленні. Те ж саме стосується невиправдано великої кількості займенника *це* у перекладах початківців і непрофесіоналів. Правда, такі стилістичні прорахунки легко виправляються при першому редагуванні тексту. Опущення в подібних випадках утворює *системну асиметрію*.

Дещо складнішою є ситуація з відтворенням особового займенника *you*. Обираючи варіант *ти* чи *ви*, слід враховувати низку соціокультурних і психологічних факторів. Багато залежить від такту перекладача – як знайти золоту середину, не впадаючи ні у надмірну формальність, ні у вульгарну фамільярність. Вважається, що коли в англійському середовищі люди називають один одного по імені, то *you* слід перекладати як *ти*. Це далеко не завжди так, але саме такий вибір було зроблено автором даної статті при перекладі п'єси О. Вайлда *Конче треба бути Ернестом* (*The Importance of Being Earnest*), коли Гвендолін, долаючи безліч вікторіанських світських умовностей, прагне встановити дружні стосунки із Сесилі.

GWEDOLEN. I may call you Cecily, may I not?

CECILY. With pleasure!

GWEDOLEN. And you will always call me Gwendolen, won't you?

CECILY. If you wish. [3: 246 – 247].

ГВЕНДОЛІН. Може, перейдімо на ти?

СЕСИЛІ. Залюбки!

ГВЕНДОЛІН. І ти будеш мене називати просто Гвендолін, згода?

СЕСИЛІ. Гарзд. (Тут і далі переклади мої. – Т.Н.)

Дуже скоро юні панянки сваряться і повертаються до офіційних форм *Miss Cardew, Miss Fairfax*, і *you* одразу ж перетворюється на *ви*. Двоє героїв цієї комедії Джон Вордінг та Елджернон Монкріф, які називають один одного зменшувальними Джек і Елджі, не можуть спілкуватися інакше, ніж на *ти*.

Коли у відомій п'єсі Б.Шоу *Пігмаліон* сміттяр Дулітл з притаманною йому відсутністю шанобливості до сильних світу цього починає називати професора Хігінса *Генрі* (у відповідь на те, що Хігінс звертається до нього на ім'я – *Елфред*), то це є сигналом, що між ними встановлюються якісно інші, більш фамільярні стосунки, і було б доцільно підкреслити це у перекладі вживанням займенника *ти*. Подібний хід не лише краще відповідав би зміні у стосунках, але й посилив би комедійність ситуації і поглибив психологічну достовірність

обох персонажів. На жаль, у жодному з наявних перекладів *Пігмаліона* така стратегія не реалізується.

Проте, вживання імені, а не прізвища не завжди виступає вирішальним фактором – вибір диктується загальною ситуацією, підказується контекстом. У драмі В. С. Моема *Священне полум'я* (*The Sacred Flame*) місіс Тебрет називає своїх синів Моріса і Коліна, як і невістку Стеллу на *ти*. Моріс і Колін говорять матері і Стеллі *ти*, а Стелла свекрусі *ви*, хоча й називає її мамою. Майор Ліконда, який знав обох хлопців дітлахами, з ними на *ти*, а до Стелли звертається на *ви*, називаючи її все ж по імені: вона значно молодша за нього, але знайомство їх дуже коротке. Медсестра Вейленд, яка доглядає скаліченого Моріса і є найманою робітницею, пильно стежить за дотриманням соціальної ієрархії: вона говорить усім *ви* і отримує *ви* у відповідь. Більше того, вона підкреслює свій нижчий соціальний статус, що підсилюється у перекладі експлікацією:

MRS. TABRET. She calls the boys Mr. Maurice and Mr. Colin and Stella she calls Mrs. Maurice. She seems to be always on her guard. She certainly doesn't encourage familiarity [2: 114].

МІСІС ТЕБРЕТ. Вона називає хлопців, як служниця, - Містер Моріс і Містер Колін, а Стеллу – Місіс Моріс. У мене таке враження, ніби вона завжди напружена і аж ніяк не заохочує до дружнього зближення. (Т.Н.).

Форми звертання, природність звучання і вірність «запропонованим обставинам» обумовлювала і вибір відповідників для *you* у перекладі трагіфарсу Т. Джонсона *Істерія* (*Hysteria*) і комедії Дж. Кауфмана і М. Харта *Той, що прийшов на вечерю* (*The Man Who Came to Dinner*).

Драматичний діалог позначається високим ступенем ідіолектності, тобто системою індивідуальних мовленнєвих рис, які виступають одним із засобів характеристики персонажів. У талановитих драматургів кожний герой має свій темп, своє дихання, своє манеру говорити. Перекладач мусить відтворювати внутрішні ритми героїв, піклуватися про вірне звучання саме цього неповторного голосу, про специфіку інтонаційного малюнку. При перекладі слід відштовхуватись від цілісного живого образу, знайти точний камертон і добиватися того, щоб кожний персонаж говорив своїм власним голосом. Перекладаючи ідіолектні одиниці, слід пам'ятати про надзавдання: максимально повне розкриття внутрішнього світу героїв і їхніх взаємостосунків.

Ідіолектні одиниці позначаються більш високою частотністю вживання у мовленні людини. Для Моріса Тебрета такою преференцією є *old boy*. Він звертається так до молодшого брата Коліна, до однолітка лікаря Гарвестера і до старшого пана майора Ліконди. В оригінальному тексті ця фраза сприймається просто як дружній вигук, і перекладати її *стариганю* чи *старий* у кожному випадку означало б деформувати психологічний портрет Моріса, людини тонкої і вразливої, та водночас мужньої. При перекладі було вжито **ситуативну асиметрію**, і *old boy* передавався то як *мій любий друже*, то як *хлопче*, то як *малий*, то взагалі вилучався і замінювався на ім'я або звання: *Коліне, майоре, лікарю*. Ідіолектна фраза Шерідана Вайтсайда (*The Man Who Came to Dinner*) “*We won't discuss it*”, якою він обриває неприємні чи невігідні для нього теми, в усіх випадках перекладалися однаково – «*Облишмо*», зберігаючи тим самим свій ідіолектний статус. Отже, ситуативна асиметрія – це вибір того з можливих варіантів перекладу, який у даній конкретній ситуації драматичного твору найліпше розкриває стосунки між персонажами і вірно передає їхні характерні особливості.

Різні типи **експлікативної асиметрії** вживаються при перекладі власних імен у комедії Дж. Кауфмана і М. Харта *Той, що прийшов на вечерю*. Головний герой Шерідан Вайтсайд — драматург, літературний критик, лектор, «улюбленець радіохвиль», знавець найгучніших злочинів є близьким другом усіх світових знаменитостей свого часу. Цей факт має суттєве значення для розвитку драматичного конфлікту, він стає рушійною силою сюжету. Текст рясніє іменами реальних людей, які були загальновідомими у час написання п'єси 1939 року, а надто у Сполучених Штатах. Згадуються державні діячі, політики, письменники, вчені, художники, мандрівники, журналісти, режисери, актори, кінозірки, музиканти і злочинці. Деякі імена і досі викликають цілком адекватний **асоціативний шлейф** (Т.Н.) і не потребують при перекладі змін, – тут існує симетрія, і імена просто транскодуються: *H.G. Wells – Герберт Велс*,

Somerset Maugham – Сомерсет Моєм, Salvador Dali – Сальвадор Далі, Picasso – Пікассо, Walt Disney – Волт Дисней, Matisse – Матісс. Проте низка власних імен, які не є настільки впізнавані, транскодується з додаванням коротких пояснень (експлікацій):

WHITESIDE (to the NURSE). Go in and read the life of Florence Nightingale and learn how unfitted you are for your chosen profession [1: 221].

ВАЙТСАЙД (до МЕДСЕСТРИ). Підіть краще почитайте життєпис славетної медсестри Флоренс Найтінгейл. Тоді ви усвідомите, як схибали, обравши цю професію.(Т.Н.).

WHITESIDE. Send a cable to Arturo Toscanini. Where is he?

MAGGIE. I'll find him [1: 224].

ВАЙТСАЙД. Відправ телеграму Артуро Тосканіні. Де він зараз дирижує?

МЕГГІ. Я з'ясую (Т.Н.).

Експлікативна асиметрія, що виникає внаслідок контекстуальної заміни і узагальнення, зберігає авторську ідею і не руйнує образ у наступному прикладі:

WHITESIDE. Did you see my wonderful Banjo in Hollywood?

BEVERLY. I did. He gave a dinner for me. I arrived in white tie and tails, to be met at the door by two bewigged flunkies, who quietly proceeded to take my trousers off. I was then ushered, in my lemon silk drawers, into a room full of Norma Shearer, Claudette Colbert, and Aldous Huxley, among others. Dear, sweet, incomparable Banjo! [1: 267].

ВАЙТСАЙД. Ти зустрічався у Голівуді з нашим солодятком Банджо?

*БЕВЕРЛІ. Ще б пак! Він влаштував на мою честь бенкет. Я з'являюся у білому фракку, а на вході мене хапають двоє лакеїв у величезних перуках, мовчки стягають з мене штани, я залишаюся у своїх лимонно-жовтих шовкових кальсонах, і вони мене заводять до зали, де юрмиться **весь цвіт Голівуду!** Добрий, ніжний, незрівняний Банджо!(Т.Н.).*

Якщо ім'я письменника Олдоса Гакслі і знайоме частині публіки, навряд чи це можна стверджувати про Норму Ширер та Клодет Кольбер, і ці імена, якщо передати їх «симетрично», лише відволікали б глядачів. Вони несуть надлишкову інформацію, яка не сприяє сценічності і гальмує розвиток дії, отже, їх вилучення і заміна асиметричним експлікативним узагальненням видається доцільним.

Аналогічну стратегію вжито і у наступних прикладах:

MAGGIE (she calls to the library). Sherry, I'm going out for a few minutes. With Horace Greeley. I won't be long. [1: 249].

МЕГГІ (гукає до бібліотеки). Шері, я вискочу на кілька хвилин. З королем журналістики. Я швиденько.(Т.Н.).

WHITESIDE. You are behaving like a Booth Tarkinton heroine. It's incredible! [1: 242].

ВАЙТСАЙД. Ти поводишся, немов якась слинява героїня сентиментального роману для підлітків. Неймовірно! (Т.Н.).

Меггі жартома називає свого коханого, журналіста Берта Джеферсона, ім'ям відомого у XIX ст. журналіста і політика, а розлючений Вайтсайд згадує представника “ніжного реалізму” в американській літературі. Обидва імені подано через *антономасію*, у якій імпліковані асоціації експлікуються.

У п'єсі неодноразово зустрічається ім'я *Catherine (Kit) Cornell*, надзвичайно популярної на той час театральної актриси, яка навряд чи відома нині поза вузьким колом театрознавців. Вайтсайд для здійснення своїх егоїстичних планів м'яко шантажує актрису Лорейн Шелдон, другу з героїнь комедії, тим, що роль у новій п'єсі нібито дуже їй пасує, але на неї зазіхає Корнел, тож Лорейн мусить звабити автора.

WHITESIDE. Now listen, my pet. I've grand news for you. I've discovered a wonderful play with an enchanting part for you. Cornell would give her eye teeth to play it, but I think I can get it for you... Now, now, wait. Let me tell you. The author is a young newspaper man from this town. Of course he wants Cornell. [1: 246].

*ВАЙТСАЙД. А зараз слухай уважно, крихітко. Маю для тебе грандіозну новину. Я натрапив на чудову п'єсу з розкішною роллю для тебе. **Вівьєн Лі** аж зі шкури лізе, щоб зіграти цю роль, та, гадаю, я зумів би видряпати її для тебе. Цить, дай договорити. Автор — молодий журналіст з цього містечка. Звісно, він мріє про **Вівьєн**... (Т.Н.).*

Контекстуальна заміна *Kit Cornell* на *Вівьен Лі* обумовлюється такими факторами: Вівьен Лі добре знайома вітчизняній аудиторії завдяки фільму *Віднесені вітром* (до речі, у іншій сцені комедії згадується партнер Лі по цій стрічці *Кларк Гейбл*, і його ім'я залишається у перекладі "симетричним"); Лі, як і Корнел, була переважно актрисою театру; хоч вона і англіянка, проте довгий час перебувала у Штатах, отже, вірогідність її претензій на роль досить висока. Така заміна не суперечить загальній сюжетній схемі, викликає адекватні асоціації і пояснює авторську ідею, включаючись тим самим до арсеналу **експлікативної асиметрії**.

З аналогічних міркувань *Louella Parsons* замінюється у моєму перекладі на *Мері Пікфорд*, *Ethel Barrymore* на *Грету Гарбо*, а *Mrs. Siddons* – на *Сару Бернар*.

У тих випадках, коли ім'я, згадане у п'єсі, не вдалося знайти в біографічних довідниках, воно просто замінювалося на інше ім'я тогочасної знаменитості, без кореляції зі сферою діяльності. Головним фактором при виборі виступала відомість даної фігури на час сценічної дії і знайомство з нею цільової аудиторії (глядацької і читацької) – *Чарлі Чаплін*, *Жан Габен*, *Агата Крісті*, *Альфред Хічкок* чи *Альберт Ейнштейн*.

Усі розглянуті варіанти експлікативної асиметрії у перекладі власних імен-формантів сюжету: *доповнення/уточнення, описовий переклад, узагальнення і контекстуальна заміна* сприяють створенню українського варіанту п'єси, у якому виникають належні асоціації, закодовані автором, і при цьому не уповільнюється розвиток драматичного конфлікту.

Перекладач драми певним чином «грає» усі ролі в п'єсі (як це, зрештою, робить і драматург). Без відчуття сценічності годі й братися за переклади п'єс. Вірність образу, а не букві при збереженні природності звучання драматичного діалогу, вимагає більше відхилень від мовних моделей оригіналу порівняно з прозовими творами. При будь-якому перекладі ми вдаємося до **системної асиметрії**, яка викликається розбіжностями у мовних системах, але при перекладі драматичних творів крім системної виникають ще **ситуативна та експлікативна асиметрії**, які допомагають глядачеві досягнути авторський задум, нерідко «озвучуючи» імпліковані змістовні параметри.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Kaufman, George, Hart, Moss. *The Man Who Came to Dinner // Three Plays by Kaufman and Hart.* – N.Y.: Grove Press, 1980. – P. 207 – 307.
 2. Maugham, W. Somerset. *The Sacred Flame// Maugham, W. Somerset. Selected Plays.* – L.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 107 – 190.
 3. Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest// Five Plays by Oscar Wilde.* – N.Y.: Bantam Books, 2001. – P. 209 – 268.
- © Переклади Тетяни Некряч.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Некряч – доцент, канд. філол. наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: теорія і практика художнього перекладу.

ОБ'ЄКТИВНО ОБУМОВЛЕНІ ЗМІНИ СИНТАКСИСУ РЕЧЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ

Ольга ОБРАЗЦОВА, Олена ОБРАЗЦОВА (Одеса, Україна)

Стаття подає результати зіставного аналізу змін структури простого речення оригіналу при перекладі. Зокрема, досліджено трансформаційні перетворення, спричинені впливом об'єктивного чинника.

The changes that the syntactic structure of a simple sentence (Source Text) undergoes in translation are considered as a particular result of either objective or subjective factor impact.

Важливим методом дослідження в перекладознавстві виступає зіставний аналіз форми та змісту текстів оригіналу і перекладу під час якого «з'ясовуються шляхи подолання типових складнощів, встановлюються закономірності» [3: 52]. Водночас, через дослідження виявленої нетотожності пізнається і «лінгвістична різносистемність мов, пов'язана з впливом різних факторів (соціально-історичного, культурно-етнічного та інших), в тому числі і з їх різницею в системах національно-художніх традицій літератур та інш.» [2: 21]. Цим визначено роль перекладознавства і як виокремленої галузі зіставного мовознавства [2: 19]. За допомогою перекладу можливо встановити закономірності мов в термінах передачі формально різними засобами одного і того ж самого змісту. Зіставне дослідження дозволяє простежити спільні