

**Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка**

**Факультет іноземних мов
Кафедра теорії і практики перекладу**

**Кваліфікаційна робота
«ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ»**

**Спеціальність 035 Філологія
Освітня програма «Англійсько-український переклад»**

**Здобувача другого (магістерського)
рівня вищої освіти
Цісара Арсена Олександровича**

**НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:
кандидат філологічних наук, доцент
Конкульовський Володимир Вікторович**

**РЕЦЕНЗЕНТ:
доктор філологічних наук, професор
кафедри німецької філології та
методики навчання німецької мови
Дребет Віктор Васильович**

Тернопіль – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ	7
1.1. Основні характеристики драматичного тексту як об'єкта лінгвістичних досліджень.	7
1.2. Практичні та теоретичні підходи до перекладу драми.	15
1.3. Роль та особливості перекладу діалогів та сценічних приміток у драматичному тексті	24
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМИ	35
2.1. Аналіз мовних та культурних проблем перекладу драматичного тексту.....	35
2.1.1. Мовні адаптації у перекладах п'єс Б. Шоу та О. Вайлда	36
2.1.2. Культурні адаптації у перекладах п'єс Б. Шоу та О. Вайлда	49
2.2. Аналіз перекладацьких прийомів та стратегій	56
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

У системі художнього мовлення драма посідає особливе місце, тому що окрім того, що вона є основним літературним родом, вона ще й поєднує у собі художній текст із потенційним втіленням на сцені. Тобто драматичний текст, на відміну від епосу та лірики, має дві форми: літературного твору та основи сценічної постановки. Це прямо впливає на те, як такі твори слід перекладати, тому що при перекладі доводиться зважати не лише на лінгвістичні, а й постановочні, семіотичні та прагматичні елементи. Саме тому у сучасному перекладознавстві проблема перекладу драматичних творів залишається відкритою.

Мова у драмі виконує не тільки дескриптивну функцію, а й функцію дії, використовуючи репліки, інтонацію та жести, що і створюють характери персонажів та динамічність ходу подій. Тому, працюючи із художнім твором, перекладачеві необхідно зважати на те, що його у майбутньому можуть ставити на сцені, а це вимагає не лише відтворення того ж змісту висловлювань, а й збереження таких характеристик тексту, як його ритм, емоційність та природність мовлення.

Елементами, які вирізняють драму, є діалогічність її мовлення та сценічні примітки. Перший елемент зазвичай досить лаконічний, несе багато інформації та прагматичного навантаження, ось чому це вимагає від перекладача високих навичок розуміння такого тексту, адже навіть найменша помилка може змінити логіку сцени або ж її структуру. Сценічні ж примітки виступають метатекстовим елементом, який описує сцени, манеру мовлення персонажів та їх дії, а їх відтворення цільовою мовою є не менш важливим, ніж для діалогів, оскільки вони несуть сюжетне навантаження безпосередньо для читача літературного тексту, тому вони мають у точності відтворювати стиль автора.

Іще одним важливим елементом драматичного тексту є його культурна реальність, а оскільки його дії відображають певну епоху, то відповідно він

може бути наповнений великою кількістю реалій, соціолектів, алюзій та гумору, характерних саме для того часу.

Тому наше дослідження детально розгляне усі ці елементи крізь призму підходів різних науковців. У галузі перекладу драми відзначились чимало науковців, як вітчизняних, так і іноземних, зокрема С. Басснет, П. Паві, М. Моріні, Т. Некряч, А. Галас, Л. Пономаренко [58, 73, 71, 31, 13, 36]. Їх роботи і склали теоретичне підґрунтя нашого дослідження.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що досі єдиного підходу до перекладу драми немає через дуальність її природи. А відтворення ідіостилу кожного драматурга вимагає від перекладача прийняття різних рішень, де досить часто доводиться жертвувати одним компонентом на користь іншого. Також переклад драми є важливим і у суспільному контексті, оскільки із початком пономасштабного вторгнення зріз і попит на адаптовані українською матеріали – як книги, так і постановки. Більше того, здійснюючи численні виплати, уряд заохочує громадян купувати книги та відвідувати театри, що власне і загострює потребу у якісних перекладах цього літературного роду.

Мета нашого дослідження – дослідити та структурувати лінгвокультурні особливості драматичних творів, а також методи їх відтворення при перекладі англomовних драматичних творів. Отже, ця мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- Окреслити основні риси драматичних текстів як об'єкта лінгвістичного дослідження та перекладу.
- Провести аналіз основних підходів до перекладу драматичних текстів.
- Оцінити роль та визначити специфіку перекладу діалогів та сценічних приміток.
- З'ясувати, із якими мовними та культурними проблемами стикаються перекладачі при перекладі драматичного тексту.

- Визначити, якими перекладацькими трансформаціями послуговуються перекладачі для досягнення того ж рівня еквівалентності та адекватності.

Об’єкт дослідження: процес перекладу драматичних текстів.

Предмет дослідження: відтворення мовних та культурних особливостей драматичних творів.

Матеріал дослідження: оригінали та переклади п’єс Бернарда Шоу «Професія пані Ворен» та Оскара Вайлда «Ідеальний чоловік».

Методи дослідження: теоретичний аналіз – для виокремлення джерел, які слугують цінним матеріалом теоретичної бази дослідження, описовий метод – для аналізу мовних одиниць та їх функцій, порівняльно-зіставний метод – для визначення спільних та відмінних рис перекладу та оригіналу, компонентний аналіз – для дослідження семантики мовних одиниць, практичний та трансформаційний аналіз – для виявлення перекладацьких трансформацій та доцільності їх використання.

Теоретична цінність дослідження: розкриття визначальних засад перекладу драматичних текстів; порівняльний аналіз основних підходів до перекладу драми у роботі глибше розкриває їх переваги та недоліки.

Практична цінність дослідження: робота слугує матеріалом для подальших досліджень у сфері перекладу драми, окрім того, окремі аспекти дослідження можна використовувати при викладанні дисциплін «Практика усного та писемного перекладу», «Основи художнього перекладу», «Основи міжкультурної комунікації».

Публікації. Розвідки із дослідження було опубліковано у Магістерському віснику Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та матеріалах Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Нові тенденції в перекладознавстві, філології та лінгводидактиці в контексті глобалізаційних процесів». Ці матеріали представлені у наступних публікаціях: «Особливості перекладу драматичних творів» [49] та

«Інтерсеміотична природа драми: переклад сценічних приміток та прагматичних компонентів» [48].

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку джерел та додатків. Зміст роботи викладено на 81 сторінці.

У **вступі** наведено важливість та актуальність роботи, поставлено мету та завдання, що визначають дослідження, з'ясовано предмет та об'єкт дослідження, вказано теоретичну та практичну цінність роботи.

У **першому розділі** розглянуто особливості драматичних творів, визначено дуальність їх природи та чинники, що до цього призводять. Окреслено два головних підходи до перекладу драматичного тексту: переклад для аркуша та переклад для сцени, а також їх переваги та недоліки, а також встановлено рівні, на яких відбувається переклад драми. Окрім того, описано і роль діалогів та сценічних приміток та встановлено, що обидва компоненти мають важливе значення у контексті твору, оскільки ці елементи мають дескриптивну функцію та відповідають за динаміку у творі.

У **другому розділі** проведено практичний аналіз матеріалу дослідження, зокрема, розглянуто, які саме мовні та культурні елементи ускладнюють процес перекладу драматичного тексту. Встановлено їх функцію у тексті, усі компоненти цих типів пройшли компонентний аналіз та були класифіковані. Завдяки трансформаційному та практичному аналізу було з'ясовано функції перекладацьких трансформацій при перекладі матеріалів дослідження, а також була проведена їх класифікація.

У **висновках** подані систематизовані результати дослідження.

У **списку джерел** внесено матеріали, що формували теоретичну базу дослідження та використовувались у практичній частині дослідження. Матеріальна база роботи налічує 84 джерела.

РОЗДІЛ 1.

КОНЦЕПТ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ

1.1. Основні характеристики драматичного тексту як об'єкта лінгвістичних досліджень.

Драматичний текст – складний елемент великої театральної системи. Сучасне мовознавство цікавиться цим видом текстів, адже ці дослідження допомагають краще розуміти мову як глобальне явище та засіб комунікації. На відміну від прози, він зазвичай ставиться на сцені, що ускладнює завдання перекладача, першочергове завдання якого – зберегти задум автора. Тому у цьому підрозділі розглянемо основні характеристики драматичного тексту як об'єкта лінгвістичних досліджень та перекладу, а саме комунікативність, перформативність, семіотику тощо.

Перед тим, як безпосередньо перейти до дослідження, зазначимо, що тема перекладу драми та драматичного тексту зокрема, цікавить перекладознавців та перекладачів-практиків вже давно. У середині минулого століття першопрохідцем у сфері драматичного/театрального перекладу став чеський перекладознавець Дж. Лєвий, за ним вивчати драматичні тексти та особливості їх перекладу почали С. Басснет, П. Паві, М. Моріні, С. Аальтонен, Б. Шульц, А. Лефевере. Переклад такого типу текстів та його характеристики цікавлять і українських науковців, зокрема, Т. Некряч, А. Галас, І. Струк, Н. Возненко, Н. Пасенчук та інших. Саме тому у цій частині нашого дослідження ми посилатимемось на доробки цих науковців, оскільки більшість із них є фундаментальними у галузі.

Перш за все визначимось із поняттям драми, оскільки драматичний текст функціонує у системі цього роду літератури. За визначенням Н. Слюсар, драма – це «особливий рід художньо-літературної творчості. У порівнянні з іншими двома літературними родами – епосом і поезією – драма виділяється суттєвими особливостями як у способах донесення до адресата (глядача) відтворюваних мовними засобами образів і подій, так і в мовній організації тексту

літературного твору, призначеного для акторського відтворення в просторі сцени» [42, с. 3]. Також вона додає і те, що глядач сприймає дії та образи твору в умовах реальної або ж умовної-реальної ситуації на сцені за участі органів зору та слуху. Що відрізняє драму від епосу та лірики, то це те, що останні сприймають виключно на зоровому рівні, трансформуючи графічні символи в уявні образи.

Продовжуючи та закінчуючи тему сприйняття драматичного тексту, додамо, що з літературознавчої точки зору дії у драмі відбуваються як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівнях. Зовнішній рівень розкриває дії героїв, їх життєвий досвід та зміни, стосунки з іншими персонажами, а внутрішній відповідає за духовне життя персонажа, його рефлексію, зміни думок, протиставлення ідей. Виклик перекладача у тому, щоб правильно протрактувати оригінальний задум внутрішнього рівня і щоб перекладений матеріал активував сприйняття глядачів так само, як і вихідний [66]. Ще одну цікаву думку висуває Н. Захарова, стверджуючи, що перекладач має бути свідомим того факту, що в сучасному контексті драматичний твір – це результат глибокого особистого досвіду та таланту автора. Він подає важливі та вічні ідеї, настрої та сенси, що можуть мати великий вплив на глядачів, резонуючи із їхнім особистим досвідом [21].

Велику роль грає і комунікативно-когнітивне дослідження драматичного тексту, адже таким чином його досліджують з призми відтворення художньої картини світу у дискурсивній динаміці. Тут знову ж таки важливу роль грає автор, котрий передає цілісність світу, вибудовуючи мовні засоби за певною закономірністю і наповнюючи слова контекстуальною семантикою [44].

На даному етапі нашого дослідження також важливо зрозуміти, що саме робить текст драматичним або ж театральним. Спершу звернімось до витоків досліджень театального мистецтва, а саме праці К. Бальме «Вступ до театрознавства», де автор ставить це питання і водночас піддає сумніву релевантність таких деталей як діалог, наявність сценічних приміток (спеціальні позначки, що надають інформацію про вигляд та рухи героїв) та

деталі облаштування сцени щодо їх ролі у тексті [57]. Підкріплює це він тим, що перша офіційна версія Шекспірового «Гамлета», опублікована у збірнику його п'єс «Перше Фоліо» (1623 р.), майже не містить приміток (рис. 1.1):

Actus Primus. Scoena Prima.
Enter Barnardo and Francisco two
Centinels
Barnardo. Who's there?
Fran. Nay answer me: Stand & vnfold
Your selfe.
Bar. Long liue the King.
Fran. Barnardo?
Bar. He.
Fran. You come most carefully upon
your houre.
Bar. 'Tis now strook twelue, get thee to
bed Francisco.

Рис. 1.1. Уривок першого видання п'єси «Гамлет» 1623 р. Джерело: [57]

Як бачимо, єдиною інформацією є та, що стосується дій та сцен, а також появ та виходів персонажів. У той же час автор зазначає, що не відомо, де та коли відбувається дія вистави, а також ким є її дійові особи. Проте дещо пізніше, у другій половині 19 ст., норвезький драматург Генрік Ібсен першим почав активно послуговуватись деталізованими описами кімнат, у яких живуть його персонажі, включно із деталями на картинах та розташуванням меблів у кімнаті. Більше того, автор описує зовнішність дійових осіб, їх одяг та рухи ще до того, як вони розпочинають діалог [57]. Проте вже у дослідженні Н. Гагстром-Шмідт знаходимо інформацію про те, що головним рисами тексту драми є [66]:

- **Список дійових осіб.** Список, що допомагає зрозуміти глядачеві хто є хто, у виставі, особливо у тих ситуаціях, коли немає візуальних або ж вербальних підказок. Цей пункт можна доповнити і іменами дійових осіб перед їх репліками у діалозі.

- **Дії та сцени.** За ними структурують текст. Дії визначають загальну будову твору, їх може бути від однієї до п'яти. У свою чергу вони поділяються на сцени, що вказують на зміну місця, часу або ж появу нового персонажа. Це

допомагає органічно розкрити сюжет та характери героїв, формуючи очікування глядача.

- **Авторські ремарки/сценічні примітки**, які ми детальніше розглянемо у підрозділі 1.3.

- **Тема.** Ключова ідея або ж питання, яке висвітлюють у творі, що поступово проявляється у творі. Ця послідовність полегшує сприйняття теми аудиторією. Отже, перекладачеві важливо виокремити тему і втілювати її у цільовому тексті так саме, як і у вихідному.

До цього переліку Д. Травнікова також додає і **драматичний діалог**, який служить головним засобом вираження драматичного тексту. Як вона стверджує, доповнюється інтонацією, експресією, жестами та рухами акторів. Саме ці риси і необхідні для того, аби сформувати драматичний діалог [81].

I. Струк також виділяє таке поняття як «конститутивні ознаки драматичного тексту». Це важливо розуміти, оскільки будь-який текст структурується відповідно до певних визначених категорій, тож згідно з доробком науковиці до конститутивних ознак такого типу текстів належать [46, с. 147]:

1. **Зв'язність (когезія)**, яка відповідає за логічний зв'язок між усіма частинами тексту. Тобто усі репліки дійових осіб органічно пов'язані між собою, а також із авторськими примітками таким чином, що текст/постановка сприймається як єдина розповідь.

2. **Цілісність**, яка відповідає за тематичну, змістову та структурну єдність усього твору. Якщо зв'язність – горизонтальна категорія (узгоджується речення за реченням), то цілісність – вертикальна, адже має стосунок до загального сенсу п'єси від початку до кінця, апелюючи до когнітивних здібностей глядача.

3. **Завершеність**, наявність якої свідчить про те, що у тексті є визначений початок та зрозумілий кінець. У драматичних текстах вона проявляється у наявності списку дійових осіб та сценічної примітки на початку, а також чіткої кінцевої примітки, що маркує кінець п'єси.

4. **Членування (поділ)**, яке є подібним до наявності сцен та дій у класифікації Гагстром-Шмідт, тут Струк згадує і про яви – вихід персонажів на сцену. Проте авторка вводить і поняття контекстного поділу тексту на вербальну комунікацію із репліками, діалогами та монологам та невербальну комунікацію, у якій сценічні примітки вказують на дії, емоції та обстановку.

5. **Адресантність** відповідає за спрямованість на певну аудиторію (адресатів) через вищезгадані зорові та слухові канали. Це так званий зв'язок між автором/персонажем та глядачем/читачем. Важливу роль тут грають примітки, які несуть основну інформацію читачеві, в театрі їх роль на себе перебирає актор.

Підкріплюючи матеріал І. Струк, процитуємо рядки із дослідження О. Цокол щодо структури драматичного твору, де автор стверджує: «Система відносин різних компонентів створює цілісний художній світ драми, який володіє своїми особливими закономірностями – це відношення між персонажами, автором і зображуваним, словом і дією. Залежно від мети драматурга визначається метод подачі цих відносин, системи його ціннісних орієнтацій, його досвіду (організація матеріалу, його розробка, осмислення, схема композиції тощо)» [50, с. 214]. Тобто все ж таки структура твору дає читачеві/глядачеві досить цінну інформацію про твір, адже вона вибудовує змістові зв'язки.

Так чи інакше, але і в театральній постановці і у друкованій книжці головним засобом є мова, саме тому драматичні твори побудовані дуже своєрідно, як для художнього твору. Мова у драматичних творах – це і дія, і матеріал для створення цієї дії на сцені [46].

Тож, зважаючи на те, що в більшості драматичні тексти пишуть для постановки на сцені, вважаємо доцільним використати у нашому дослідженні і поняття «перформативність», адже вона також є однією із основних характеристик драматичного тексту. Її важливість у перекладі полягає у тому, що вона демонструє те, що несе текст, а, отже, у цільовій мові вона має бути витлумачена так, щоб не спотворити оригінальне значення. За визначенням Дж.

Остіна, основною одиницею перформативності є так званий «перформатив» – висловлювання, яке не просто щось демонструє чи описує, а й означає конкретну дію, як до прикладу, фраза працівника органів ДРАЦС «Оголошую вас чоловіком та дружиною» [56]. Тобто перформативи надають мові не лише ознак описовості, а й роблять її інструментом у руках мовця. Влучно розкриває поняття перформативності тексту і цитата К. Станіславської: «збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення» [45, с. 154], а Я. Процишина трактує його як явище або ж вислів, яким мовець нічого не повідомляє, проте щось робить [36]. Звичайно, перформативність можна розглядати як аспект повсякденного життя, оскільки майже кожен вислів, що позначає дію, вміщується у рамки перформативності, проте у тому ж дослідженні Процишиної сказано, що її співставляють із матеріальним втіленням тексту [37]. Іншими словами, це властивість тексту, що виявляється у його здатності до втілення у сценічну дію або ж до відтворення в уяві читача. Саме тому переклад драматичного тексту або ж сценарію має зберігати перформативний потенціал оригіналу.

Також ця властивість драматичного тексту має безпосередній зв'язок із семіотикою, наукою про знаки та їх інтерпретацію, адже театральна вистава – це складна семіотична система, де значення створює та передає взаємодія вербальної (діалоги, інтонація), невербальної (міміка, рухи), візуальної (костюми, декорації) та аудіальної (музика, звуки) знакових систем. Тому, на нашу думку, перформативність є актом своєрідної актуалізації семіотичності тексту, де значення не лише репрезентують, а й створюють через дію.

Саме тому погляд на драматичний текст з семіотичної точки зору має важливе значення. Ось що думає про роль семіотичного аналізу текстів цього спрямування А. Галас: «Семіотичний аналіз забезпечує теоретиків і критиків перекладу для театру не лише методом ідентифікації знаків і їх розміщення в системі знаків п'єси, а й способом пояснення взаємозалежності підсистем і їхньої ролі в театральній комунікації. Семіотичний підхід дає змогу врахувати

найбільшу можливу кількість елементів, які необхідно перенести в цільову культуру» [13, с. 65]. Перефразовуючи міркування науковиці, додамо, що на даному етапі розвитку перекладу для театру семіотика стала базою досліджень, адже вона ввела у перекладознавчу науку паратекст, як об'єкт досліджень, і виокремила переклад для сцени, зробивши його окремою сферою перекладу.

Важливість семіотичного аналізу підкреслює й І. Любарець, більше того, у її дослідженні, яке присвячене лінгвосеміотичним аспектам драматичних текстів, можна знайти аспекти, на які потрібно звертати увагу, а це знак, знакова система, її сталість та вид, відносини між певними знаковими системами. Що важливо, вона також виокремлює і такі етапи проведення цього аналізу [26]:

1. Виокремлення, аналіз та тлумачення окремих знаків у тексті;
2. Аналіз взаємодії цього знака/знакової системи із головною сюжетною лінією;
3. Аналіз кількох систем знаків разом із динамікою сюжету у тексті.

Важливо згадати також і про образ персонажа у драматичному тексті. Першим етапом, на якому ми знайомимось із персонажами того чи іншого драматичного твору є список дійових осіб на самому початку художнього доробку. Як уже зазначалось раніше, він є однією із визначальних рис цього виду текстів, а його головна функція за О. Сахаровою – «вступ до художнього дискурсивного простору п'єси» [39]. Список дійових осіб структурно є основним зв'язним елементом тексту, адже він об'єднує частини тексту за тематичними та концептуальними рисами. Науковиця акцентує увагу на тому, що досить часто кількість інформації про персонажів прямо пов'язана із тематикою таких творів, оскільки, якщо інформації, наприклад, майже немає або ж вона надто загальна, то твір найімовірніше – філософського спрямування, а якщо є конкретні відомості про персонажів, як-от вік, рід занять, їх життєва позиція – то твір буде психологічним.

А-от якщо вже говорити про особистості самих дійових осіб, то їх образ та характер створюється за допомогою їх висловлювань. Інакше кажучи, мова драматичного твору, що є системою монологів, діалогів та полілогів, це елемент

мовлення дійових осіб, що водночас є джерелом інформації для читача/глядача, коли той намагається досягнути суті персонажа. Зважаючи на те, що автор зазвичай намагається відтворити події у своєму якнайреалістичніше, то й персонажі мають відповідати цим критеріям, а тому перед перекладачем стоїть не легке завдання – зробити так, щоб дійова особа і в цільовій мові говорила так само природньо [33].

Коли говоримо про характеристики драматичного тексту суто як об'єкта перекладу, то варто згадати про функціонування його у перекладі. О. Волченко дає таку характеристику функціонування перекладів драматичних текстів у цільовій мові: «Стан сучасних перекладацьких студій засвідчує, що у теорії художнього перекладу відбулося чітке розмежування понять «переклад для сцени» (translating for the stage), «драматичний переклад» (drama translation) і «театральний переклад» (theatre translation), які у 70-80-ті роки ХХ століття використовувалися як синонімічні терміни» [10, с. 75]. Проте з наших спостережень можемо припустити, що таке явище як драматичний переклад на даному етапі нівелювалось, оскільки у книгарнях майже немає, а здебільшого прозові або ж поетичні твори. Волченко підтверджує наше припущення своїм твердженням, що під драматичним перекладом тепер мають на увазі створення перекладів як для літературного, так і для театрального процесу, а театральний переклад став сценічно орієнтованим видом перекладу [10]. Тобто, не зважаючи на диференціацію, усі три види перекладу перегукуються між собою

Отже, зважаючи на двояке призначення перекладного тексту, перекладач мусить зробити усе можливе для того, аби мова у тексті була максимально ефективною для гри на сцені та впливу на аудиторію, тож Л. Дмитрук вважає, що при цьому важливо звертати увагу на наступні елементи:

- **Доступна вимова.** Мова має бути легкою для вимови та сприйняття на слух. Слушним буде уникати злиття звуків, скупчення приголосних та надмірно складних слів. Красномовність грає тут вирішальну роль.

- **Індивідуальний стиль.** Збереження особливостей кожного персонажа також грає важливу роль, адже йдеться про їх унікальність та характер.
- **Комунікативна багатшаровість.** Завжди існує ймовірність того, що та чи інша фраза чи слово сприйматиметься кожним глядачем по-різному, тому на це слід звертати увагу.
- **Миттєве сприйняття та вплив.** Перекладений текст має викликати негайну реакцію і бути легким для розуміння. Перекладач мусить зберегти і трансформувати смислові контексти так, щоб досягти того ж емоційного впливу, який переслідував автор твору [19, с. 33].

1.2. Практичні та теоретичні підходи до перекладу драми.

Аспекти, що притаманні драмі, описані у попередньому підрозділі показують нам, що переклад драми вимагає комплексного підходу задля отримання найкращого результату. Тож цей підрозділ присвячений підходам до перекладу драматичних текстів, які стали вже традиційними у галузі перекладознавства і які в той же час є предметом численних суперечок.

Деякі із цих підходів ми вже згадували: переклад для сцени, драматичний переклад та переклад для театру. Як було зазначено, перших два тепер зазвичай об'єднані в одному понятті «драматичний переклад». Проте у своєму дослідженні драматичних текстів Т. Некряч зауважує, що в більшості західні перекладознавці та перекладачі-практики надають перевагу двом таким підходам [31, с. 78]:

- **Translation for page.** Він орієнтований на якомога точнішу передачу тексту вихідної мови та збереження його основних лінгво-літературних характеристик. Користується популярністю у Німеччині, де найголовніше – це правильно відтворити текстові особливості оригінального твору, а сценічний компонент виступає другорядною деталлю.
- **Translation for stage.** Виконання цього виду перекладу передбачає орієнтованість перекладеного тексту на потреби сцени. Найширше його

застосовують у Великій Британії, де вважають, що переклад драматичного твору має здійснюватись виключно драматургом, в одиничних випадках – режисером, на противагу Німеччині, знання текстових та мовних характеристик там – вторинні по відношенню знання того, як загалом функціонує сцена та театр. Міркування британських постановників висловлені і в дисертації Л. Пономаренко, де авторка знайшла таку точку зору стосовно обізнаності та ролі перекладача в перекладі драматичного твору для сцени: «Хороша п'єса, створена для театру, повинна в ній існувати за законами сцени, а не філології. Перекладач драматургії повинен бути потенційним комедіографом, драматургом. Він просто зобов'язаний всіма чуттями сприймати стилістику, інтонацію, ритміку, паузу, вимовність тексту, правильно чути внутрішнім слухом сценічне звучання власного твору, розуміти його композицію і театральний сенс. Надзвичайно важливо контролювати переклад на його сумісність з культурою, для якої він створюється, інакше кажучи думати про сприйняття публікою. Потрібно мислити не перекладацькими категоріями, а сценою, її простором, звуком, життям кожного персонажа так само, як і це робить хороший автор-драматург, тобто стати повноправним співавтором п'єси» [35, с. 24].

На нашу думку, ця класифікація є доцільнішою, адже вона надає нам два чітких підходи, за якими треба працювати із драматичним текстом, проте дослідниця все ж зазначає, що жодна з тактик, якщо користуватись лише однією з них, не є ефективною, тобто квінтесенція хорошого перекладу – поєднання обох методів. Ми також погоджуємось із цим, адже в будь-якому випадку ми втрачаємо важливі елементи – чи то мовні, чи то сценічні.

Варто зазначити, що боротьба між цими підходами у перекладознавчій науці точиться ще з 20 століття. У нашій статті, написаній у рамках цього дослідження, ми вже відзначали те, що є дві наукових роботи, у яких простежуються діаметрально протилежні думки щодо того, як працювати із текстами п'єс [48]. Це праці С. Басснет «Translating for the Theatre: the Case against Performability» [58] та П. Паві «Problems of translation for the stage:

interculturalism and postmodern theatre» [73]. Розгляньмо їх аргументацію щодо використання методів дещо детальніше.

Почнімо із наукового доробку С. Баснет. Науковиця визнає, що драматичні тексти не прості, адже у них існує просторово-жестовий вимір, який вважають основною їх характеристикою. Більше того, він стає значною проблемою на шляху до визначення природи відносин між вербальним текстом на сторінці та гіпотетичним жестовим виміром, який вплетений у цей текст і очікує на свою реалізацію на сцені. Тож вона стверджує, що якщо дійсно дотримуватись цього принципу, то перекладач буквально має зробити неможливе –сприймати письмовий текст, як елемент набагато більшої знакової системи зі своїми паралінгвістичними та кінетичними знаками, тобто виконати переклад неповного оригіналу з прихованими жестовими знаками, і щоб текст в цільовій мові містив ті ж знаки. Вона іронічно зазначає, що перекладач, у котрого здоровий глузд серйозно це завдання не сприйматиме, отже переклад має стосуватись лише тексту [58].

Цю точку зору підтримує і Т. Некряч, далі пряма цитата: «літературний текст драматичного твору аж ніяк не може бути вторинним, підпорядкованим вимогам сценічності, тому що саме він є осереддям змісту і форми, пов'язаних у нерозривне ціле. Завдання перекладача драматичного твору тут ні в чому не відрізняється від загального завдання перекладача художньої літератури – якомога точніше і повніше перевиразити усі рівні змісту у максимально наближеній до джерельного тексту формі. Тут дуже важливо не підмінити автора собою, не «поглиблювати», не «покрещувати», не «розширювати» його» [30].

Аргументів цьому підходу додає і М. Рандаччо. Говорячи про поняття перформативності, вона зазначає, що за таких умов впливає наступна ситуація: перекладач не може перекладати текст з однієї мови на іншу без вміння передбачити, як переклад реалізують на сцені, що у свою чергу залежить від режисера-постановника та трупи, а не перекладача. Тож це означає, що цей так званий «жестовий вимір» у текст не може бути пріоритетною ціллю перекладу

[76, с. 17]. Цю ж думку, а також міркування С. Баснет підхоплює і Р. Менін, далі цитата: «the translator would simply be engaged in the rather unhappy, and not very important, task of translating an incomplete text from the source culture into an incomplete text for the target culture» [70, с. 117].

На наш погляд, ці точки зору цілком раціональні, оскільки перекладачеві, навіть якщо він співпрацює із театром, у першу чергу надають текстовий варіант вистави. На відміну від шекспірівських часів, як ми уже знаємо, тепер драматурги схильні до активного використання авторських ремарок, які й надають написаному матеріалу змісту та життя, а актор, якщо він, звісно, професіонал, також має розуміти сенс написаного і те, як він має відчувати цей текст. Недаремно у вищезгаданій праці Баснет стверджує, що Бертольд Брехт сказав би, що декодування екстралінгвального виміру лежить саме на акторові, а не перекладачеві [58, с. 100].

У праці П. Паві також зустрічаємо твердження, що текст та його переклад знаходяться на межі двох вимірів, до яких вони відносяться у різних мірах. Що найцікавіше, науковець стверджує, що перекладений текст належить одночасно до вихідної та цільової культури та тексту, а більше того, перекладений текст має містити характеристики оригінального семантичного, ритмічного, слухового та конотативного вимірів, але адаптованих під цільову мову. Якщо переклад здійснюють для постановки на сцені, то варто брати до уваги й мовленнєву ситуацію, тобто контекст, у якому текст вимовляють (риса притаманна усім типам текстів, проте в театрі має особливе значення). А сенс цей текст має лише у конкретній мовленнєвій ситуації, яка зазвичай є уявною, тому що перекладач працює з письмовим варіантом тексту, без прив'язки до сценічної постановки. Також цей текст може бути прив'язаний до конкретної мізансцени, що дещо полегшує роботу, оскільки дає розуміння мовленнєвої ситуації, але навіть у такому випадку повністю відтворити мовленнєву ситуацію у цільовій мові не можливо. Зрештою, Паві робить висновок, що переклад завжди має відповідати майбутній мовленнєвій ситуації, яка може бути невідомою перекладачеві, тому й робота – складна. Проте це не заважає йому

стверджувати, що переклад такого типу тексту – це не тільки про лінгвістичні, а й екстралінгвальні аспекти, які в обов'язковому порядку мають зазначатись у варіанті цільової мови [73].

Ці міркування Паві підштовхують нас до того, щоб вважати підхід перекладу для сцени **семіотичним**, адже виходячи з формулювань науковця завданням перекладача є введення письмового тексту у систему інших знаків, забезпечення в перекладі його театральності, а також численні інтерпретації вихідного тексту.

З точкою зору французького науковця корелюють і погляди С. Аальтонен, котра багато уваги приділяє не тексту, а саме його перформативності. Її дослідження, власне, базується на доробку Паві, тому вона дещо відходить від текстоцентричного підходу, натомість стверджуючи, що переклад драми – це радше про створення так званого «культурного гібрида», де переклад не обов'язково має бути вільним або точним. Радше він має «поважати» або «підривати» оригінал, таким чином наближаючись до адаптації [55].

Характерно, що ось цей екстралінгвальний вимір, який обов'язково потрібно передати, відзначають і українські науковці, зокрема й Н. Потапенко, у чийій статті зустрічаємо твердження, що «потреба розпізнати театральні та сценічні характеристики у драматичному тексті та зробити їх видимими у перекладі на іншу мову – дуже важливо, оскільки це не корелює із завданнями перекладу поезії та прози» [75, с. 7].

Проте, якщо вже вдаватись до цього підходу, то влучними будуть ремарки О. Любченко котра стверджує, що «не треба також забувати про ті випадки, коли драматургічний переклад створюється для конкретної театральної постановки та підпорядковується режисерському задуму. В такому разі перекладач співпрацює безпосередньо з режисером, стає літературним консультантом та співавтором театральної інтерпретації драми» [27]. Проте вона також і додає, що режисерський внесок має бути обмеженим, він не має надто впливати на авторський світ. Саме тому перекладач не має створити

новий світ за мотивами вихідного твору, але підкреслити його своєрідність та авторську інтенцію у цільовому тексті за допомогою засобів мови перекладу.

Підсумовуючи цей непрямий диспут, зазначимо, що все ж таки драматичний текст має «двоїсту» природу, згідно з висловлюванням Б. Шульц [72]. Також вона звертає увагу на те, що його теоретичний аналіз та робота над ним ускладнюються тим, що переклад має бути водночас літературним та сценічним. Завжди потрібно враховувати можливі варіанти майбутніх постановок, а також те, на скільки культурно обізнана аудиторія, але, на жаль, дослідження з театрознавства ще не вийшли на той рівень, коли вони б могли чітко визначити, як драматичний текст переходить у виставу, а через відсутність усталеної метамови для аналізу цього явища, філологи та перекладачі змушені робити те, що роблять драматурги, що й ускладнює розробку повноцінної теорії перекладу драматичних текстів [76].

Ми ж залишимося вірними першому підходу, оскільки він – про роботу пересічного перекладача, а не драматурга. Він повинен дотримуватись правил лінгвістики та відповідальний за текстовий вимір, у якому подаються всі ремарки автора тексту. Звичайно, як і кіноперекладач, перекладач драми має розуміти, у якій площині потім потенційно відтворюватимуть текст, але в його обов'язках виключно передати текст цільовою мовою, без будь-яких змін.

Ще одним підходом до перекладу драми є **прагматичний**. Як бачимо, кожен підхід спрямований на те, щоб вирішити ту чи іншу перекладацьку проблему з точки зору різних наук, зокрема прагматики. Аналізуючи прагматичний компонент текстів, І. Жигоренко стверджує, що «будь-який текст створюється з метою отримати якийсь комунікативний ефект, тому прагматичний потенціал складає важливу частину змісту конкретного тексту. Виникає необхідність прагматичної адаптації тексту, що може привести до необхідних доповнень та неминучих втрат під час перекладу» [20].

Проте, судячи з того, як це подає Н. Пасенчук, можна подумати, що цей підхід не користується великою популярністю. Науковиця зазначає, що переклади драматичних творів нерідко не містять тих же прагматичних

функцій, що й оригінал через те, що перекладач банально не враховує жанрові вимоги. Ось чому перекладати потрібно з призми намірів дійових осіб та вертикального змісту мовленнєвого акту, що складається з реплік, які зазвичай семантично не узгоджуються з прагматичною інтенцією [34, с. 182]. Погляди науковиці виглядають переконливими з огляду на те, що успішний переклад драматичного твору має зробити так, щоб глядач сприйняв зміст наближеного до того, що передбачається в оригіналі.

У сучасному перекладознавстві важливу роль відіграє поняття асиметрії, запропоноване у одній із праць Т. Некряч. Під асиметрією вона має на увазі природну невідповідність мовних систем, від фонетичного до стилістичного рівнів, що зумовлює неможливість буквального відтворення оригіналу, що, власне, і створює виклик для перекладача, адже він має знайти неформальний, але адекватний відповідник, що найповніше передасть авторський задум [31].

Саме тому науковиця виділила три таких типи асиметрії:

1. Системна асиметрія. Впливає з відмінностей між мовами у граматиці, лексиці, фонетиці, стилі. Вона є універсальною для будь-кого виду перекладу, незалежно від жанру, тому зумовлює необхідність творчого трансформування вихідного матеріалу.

2. Експлікативна асиметрія. Передбачає введення коротких пояснень або уточнень у межах реплік. Такі доповнення допомагають глядчеві/читачеві краще зрозуміти приховані сенси або культурні коди, які без пояснення могли б бути втрачені.

3. Ситуативна асиметрія. Зумовлена конкретною ситуацією у тексті й орієнтована на цільову аудиторію. Це адаптаційні зміни, які забезпечують аналогічний емоційний або смисловий ефект у перекладі, навіть якщо форма чи конкретні елементи відрізняються від оригіналу.

Такий підхід дозволяє виявити розбіжності між оригіналом та перекладом, а також визначити їх як засоби, що цілеспрямовано використовують для збереження функцій тексту у новому середовищі.

Італійський науковець М. Моріні, наприклад, пропонує розвивати усі подальші дослідження у сфері перекладу для театру. У його фундаментальній праці «Theatre Translation. Theory and Practice», яка представляє всі підходи, від античності до сучасності, він зазначає, чому переклад для театру і досі важливий. Його тлумачення того, що переклад для театру – це перенесення театральних дій оригіналу в театральні дії культури цільової мови не буде для нас новим, проте він додає, що це і про взаємодію чотирьох рівнів, які, власне, і створюють фінальну версію тексту, який ставлять на сцені [71]:

1. Міжмовний переклад – власне переклад тексту з однієї мови на іншу. Це найперший рівень, переклад Шекспіра з англійської на українську, до прикладу.

2. Внутрішньомовний переклад – адаптації, скорочення, доповнення, які театр робить по відношенню до перекладеного тексту під час репетицій або постановок. Сюди відносимо зміну стилістики або ж скорочення діалогів

3. Міжсеміотичний переклад – текст реалізують у мізансцені за допомогою акторської гри, інтонації, костюмів тощо. Тобто це інтерпретація тексту за допомогою невербальних текстів.

4. Внутрішньосеміотичний переклад – вистава має стосунок до деяких попередніх постановок або ж екранізацій.

Дієвість цього підходу із чотирма рівнями театального перекладу Моріні пояснює тим, що він дає змогу впорядкувати термінологію, яка зазвичай залишається на межі одночасно великої кількості понять, як-от «адаптація», «інсценізація», «постановка» тощо. Також він показує, що переклад для театру – дійсно складний, адже це результат участі багатьох суб'єктів: перекладача, режисера, актора, тобто це колаборативний та орієнтований на результат процес, а не продукт діяльності виключно перекладача.

Саме цей підхід вважаємо оптимальним, як для літературного так і сценічного перекладу, адже, до прикладу, перекладач може спочатку працювати незалежно та робити свою справу – переклад з лінгвістичної точки зору, а вже коли справа доходить до постановки на сцені, то цим займаються більш обізнані

люди, які спільно із перекладачем вирішують, який курс потрібно взяти, щоб щось покращити, не спотворивши значення.

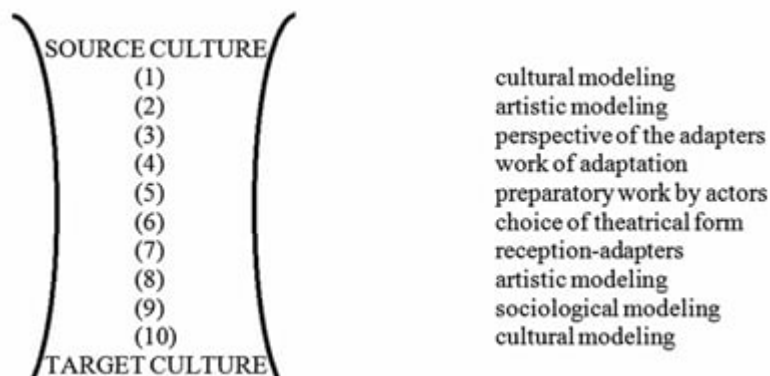


Рис. 1.2. Візуалізація пісочного годинника П. Паві. Джерело: [71, с. 58].

У 90-х роках минулого століття у перекладознавстві з'явився так званий «міжкультурний підхід», завдяки якому переклад почали сприймати як міжкультурний трансфер інформації. Звичайно ж, стосувалось це і драми. М. Рандаччо зазначає, що з точки зору цього підходу переклад розглядають як акт перенесення тексту драми в інший простір і час, що у свою чергу створює новий культурний об'єкт [76, с. 11].

Міжкультурним підходом цікавився і П. Паві, який запропонував так звану метафору пісочного годинника, де культура вихідного тексту проходить через цільову [74]. Вдалу його візуалізацію та трактування розробив вже загаданий раніше М. Моріні (рис. 1.2)

Якщо замінити «адаптацію» на «переклад» (3, 4, 7), ця схема може слугувати описом того, що робить театральний переклад: у процесі переходу від вихідної до цільової культури відбувається низка втручань, в яких беруть участь усі «агенти, що мають право голосу в цій операції», від драматургів і режисерів вихідної/цільової культури (1, 2, 8, 9, 10) до акторів (5) і глядачів (7). Застосовуються соціологічні, антропологічні та культурні обмеження, що призводять до кінцевого ефекту виступу на сцені [71, с. 59].

Проте ця концепція Паві була жорстко розкритикована режисером та культурним критиком Р. Бгаруча, котрий сказав, що модель годинника –

одностороння, адже контроль та перевагу у ньому має лише цільова культура [59].

Згодом у праці тієї ж М. Рандаччо зустрічаємо твердження, що цей культурний дисбаланс називають «етноцентричним нехтуванням» в перекладі, адже сам текст досить часто підлаштовують під цільову культуру [76, с. 37]. Саме тут можемо стикнутися із термінами «доместикація» та «форенізація».

Якщо взяти наглядний приклад того, як це спрацювало, то наочно це проілюстровано у дослідженні А. Лефевере, де досліджували переклад драми Б. Брехта «Матінка Кураж» для постановки у США. Фактично марксистський текст перенесли у антимарксистську цільову культуру, при цьому спотворивши переклад п'єси та підлаштувавши її під тогочасні вимоги індустрії розваг у країні, так вона стала мюзиклом [68].

Тож міжкультурний підхід до перекладу як і всі попередні – не лише про прагматичну передачу тексту, а ціле переосмислення змісту вихідного тексту під впливом цільової культури, а в драмі це дуже помітно, оскільки сценічна постановка завжди залежить від конкретного часу, місця й аудиторії.

1.3. Роль та особливості перекладу діалогів та сценічних приміток у драматичному тексті

Від звичайного прозового або ж ліричного тексту, з якими ми стикаємось мало не щодня, драматичний відрізняє його структура: наявність сценічних приміток/авторських ремарок та діалогічна форма тексту. Цей підрозділ міг би стосуватись, до прикладу, лексичних чи стилістичних особливостей такого типу текстів, але діалоги та сценічні примітки – ще один невід'ємний елемент драми, саме тому він присвячений їм, із попередніми згаданими компонентами та не тільки працюватимемо у другому розділі цього дослідження.

Спершу дослідимо питання ролі діалогічного мовлення та діалогів у драматичному тексті. Насправді, якщо взяти п'єсу, то вона не складається із суцільного діалогу, у ній можемо зустріти як монологи так і полілоги, які природно обрамлюють текст твору, оскільки, на нашу думку, всуціль діалогічне

мовлення у творі видається штучним і не створює відчуття реальності. Проте у дослідженні В. Цюп'як стверджується, що через історичний розвиток драми діалог став домінантною формою спілкування, обійшовши монолог та здійснивши певні зміни у структурі: діалогізовані монологи у класичних виставах поступились природному мовленню та наповненню підтексту, який, власне, і веде дію [82].

Якщо говорити про діалог, як загальну властивість мови, то Л. Безугла має думку, що діалогічність на функціональному рівні є первинною її властивістю, а сам діалог розтрактовує як розмову, обмін думками або ж просто висловлення. Уніфікувавши доробки кількох лінгвістів, вона зазначає, що сама суть мови має у собі незмінний дуалізм, а мовлення може реалізуватись у форматі «звернення-відповідь», тому монолог у певній мірі є штучним виявом мови, яка по-справжньому реалізовує свій потенціал лише у діалозі [1, с. 2]. Досить раціональна точка зору, оскільки навіть термін «комунікація» означає «спілкування, передача інформації від людини до людини, що здійснюється головним чином за допомогою мови» [25, с. 72].

Також варто зазначити і про те, що діалог має ряд певних мовних ознак. Беручи до уваги факт, що він має місце у середовищі із двома або більше співрозмовниками, він має досить просту будову. У дослідженні діалогу як окремого виду дискурсу О. Борисов наводить такі його мовні характеристики: «прості за структурою речення з невеликою кількістю слів, неповний стиль вимови (значна кількість урізаних, редукованих, неповних і інших еліптичних форм, разом із широким застосуванням паралінгвістичних знаків); наявність готових мовленнєвих одиниць і заповнювачів мовчання, заповнення вимушених пауз, рухомість й плинність; лабільність; стрибкоподібна зміна темпу, ритму, тематичної спрямованості, тональності, регістру» [5].

Тож, зважаючи на те, як побудовані п'єси, доходимо висновку, що діалогічний текст формує основу драматургічного висловлювання, які Т. Некряч називає «будівельним матеріалом» п'єси [31, с. 242], а також має такі ж риси як і звичайна розмова, відображаючи усі її регістри.

Також досить популярною є думка про те, що діалоги у драмі значно коротші, ніж, наприклад, у епосі. Проте ми знайшли спростування цієї думки у дослідженні М. Горюнової, котра порівнювала довжину діалогів одного й того ж твору – «Аварія» Ф. Дюрремента, проте написаного у різних родах – повісті та п'єсі. Тож результати її роботи виявились такими: «Проаналізовані уривки підводять до думки про те, що існує довжина «просторова» й довжина «художня», і саме для повісті характерна перша, а для п'єси – друга. Тому в художньому значенні діалог у драмі набагато довший, ніж в епосі, оскільки саме він є рушійною силою інтриги, характеризує персонажів, їхнє мовлення, ставлення один до одного, інформує про зовнішні мотиви та причини поведінки дійових осіб» [18, с. 136]. Це іще раз доводить нам, що драматичний текст – це не стільки про форму, як про глибину та зміст, які важливо уловлювати, перекладаючи його.

У праці К. Буланової можемо побачити твердження, що літературний діалог є складною та мультифункціональною системою. Це твердження підкріплюють аргументом, що він є аналогом усного висловлювання, а отже передає всі притаманні його структурі риси, зокрема, ситуативну зумовленість, спонтанність, зосередження на співрозмовнику, суб'єктивне ставлення до змісту. Окрім того, у нього є характерологічна функція, тобто він має властивість показувати особистісні риси співрозмовників через їхнє мовлення [61].

Підтвердження останнім слова К. Буланової знаходимо у праці Н. Возненко, цитуючи яку, зазначимо, що «у драматичному тексті діалог є також мовною характеристикою персонажів: коли певний персонаж говорить, його характеризує не тільки зміст, а й лінгвостилістичні особливості висловлювання. Саме від цих особливостей відштовхується актор при побудові образу і входженні у роль. Втім, цю мовну характеристику не завжди можливо відтворити у перекладі з огляду на асиметрію у мовних засобах і культурних реаліях між мовами оригіналу та перекладу (наприклад, відсутності у мові перекладу певного соціолекту, діалекту, сленгу тощо)» [9, с. 22].

Цікаву думку стосовно цього питання висунуто у статті Н. Борисенко, де стверджується, що діалог у п'єсі як явище відтворює мовлення самого автора через призму реплік персонажів, тобто висловлювання його персонажів формуються відповідно до досвіду живого спілкування драматурга [4]. Проте ці міркування різко контрастують із тим, що подає Н. Слюсар в авторефераті до своєї дисертації, стверджуючи, що «у репліках персонажів відтворюється їхня соціальна, професійна, національна і територіальна належність, освітній рівень. Це зумовлює більший, ніж в інших літературних родах і жанрах, варіативний діапазон нормативності слововживання, використання елементів розмовного синтаксису». Пояснює вона це тим, що ця особливість має стосунок радше до характеристик драми як літературного роду, особливостями її поетики та намаганням якомога відтворити реальне життя, ніж до лібералізації мовних норм у тексті [42, с. 17]. Ця інформація свого роду доповнює висловлювання і К. Буланової і Н. Возненко, проте праця Н. Слюсар змушує обдумати нас, чи дійсно у драмі діалог відтворює мовлення самого автора, як стверджує Н. Борисенко, адже це може не корелюватись із тим, коли, до прикладу, драматург-британець створює п'єсу про певні події у Німеччині, де свої правила мови, більше того, кожен персонаж – окремий досвід та світ, тож мова автора не може виявлятися у всіх персонажів більшою мірою.

Доповнюючи цю точку зору, варто згадати й те, що п'єса перш за все – художній твір, а отже їй будуть притаманні і певні інструменти увиразнення мовлення персонажів, як-от стилістичні або ж сценічні засоби у комбінації з розмовним мовленням. Тому Ю. Коцій має думку, що хороший переклад драматичного твору залежить в першу чергу від адекватного відтворення цих засобів та розмовного мовлення [24]. У цьому ж дослідженні можемо побачити, що драматичний діалог вирізняється виразною експресивністю, що зумовлена самою природою драматичного мистецтва, адже конфліктність, напруженість дії та драматизм ситуації, власне, є засобами передачі внутрішніх переживань, емоційних станів та почуттів персонажів. На нашу думку, усе це реалізується через мовлення, яке автор часом навмисно насичує стилістичними відтінками,

що підкреслюють емоційну напругу, створюють необхідний художній ефект та сприяють глибшому розкриттю як особистості героя, так і загальної атмосфери драматичного твору.

У попередніх підрозділах ми згадували те, що драматичний текст має дещо двоїсту природу, у контексті діалогічного мовлення це теж має сенс, адже з самого початку це письмовий текст призначення якого – постановка у формі діалогу на сцені, де є риси як усного, так і письмового мовлення. У дослідженні З. Гетьман зустрічаємо твердження, що драматичний текст є унікальним різновидом діалогічного тексту, який гармонійно поєднує в собі спонтанність усного мовлення із чіткою структурою письмового, проте його справжня суть розкривається не лише на папері, а й на сцені. Уважно дослідивши, статтю науковиці, ми дійшли висновку, що він, як і розмовний діалог має у собі риси інтерактивності та емоційної насиченості, але саме його особливістю є те, що він має подвійну адресованість, тобто репліки стосуються як персонажів, так і глядачів, що створює багаторівневу комунікацію. На відміну від звичайного діалогу, драматичний текст має виразну естетичну функції і відбувається в рамках визначеної «сценічної» ситуації, де екстралінгвальні фактори заздалегідь закодовані у граматиці та лексиці. Це робить його набагато складнішим, створюючи у ньому так званий «позатекстовий простір», що включає у себе культурні конвенції та сценографію [14, с. 135]. Функція діалогів у драмі є подвійною: з одного боку, діалоги створюють внутрішній світ п'єси, а з іншого – формують невід'ємну для кожного складного драматичного твору внутрішню співтекстову структуру

Коли говоримо про окремі елементи діалогічного тексту у драмі, то нерідко можемо зустріти такий компонент як експресиви, за визначенням М. Велівченко – «актуалізована сукупність мовних одиниць, дібраних і вжитих мовцем у конкретній комунікативній ситуації для вираження власних емоцій та для здійснення емоційного комунікативного впливу на адресата» [8, с. 30]. Ми хотіли б виокремити їх, адже на відміну від тих же звертань, це набагато

складніша одиниця мови, що водночас може мати кілька прагматичних функцій, які потрібно вміти розрізняти відповідно до контексту.

Т. Шліхар стверджує, що до таких експресивів належить англійських вигук “Oh”, котрий характеризується полісемантичністю та значною прагматичною варіативністю, що вимагає від перекладача врахування культурних, релігійних і соціальних норм, властивих епосі та середовищу оригіналу. Вона зазначає, що у драматургічному дискурсі вони можуть не позначати емоції прямо, а радше опосередковано сигналізують про зміни у перебігу діалогу чи поведінці персонажів. Ілюструє науковиця це прикладом із п'єси Б. Шоу “The Devil’s Disciple”, де вищезгаданий вигук мав функції примусити співрозмовника замовкнути, що демонструє важливість правильної інтерпретації експресивів, оскільки прямий переклад не виконує необхідної регулятивної функції в українському контексті [52, с. 15].

Ще однією особливістю драматичних діалогів є їх ідіоматичність. Зважаючи на те, що драма, як зазначалось раніше, намагається висвітлити свій сюжет у реалістичному світлі, використання ідіом у діалогах не є рідкісним явищем. Дослідження А. Галас з теми висвітлює такі функції ідіом у спілкуванні дійових осіб у драматичному тексті [12, с. 278]:

- Оцінна (висвітлення ставлення до подій та їх оцінка);
- Емоційно-експресивна (демонстрація почуттів та опис психічного стану мовця);
- Створення гумористичного/сатиричного ефекту;
- Відтворення внутрішніх рис/стану персонажа;
- Характеристики мовних особливостей;
- Лаконізації мовлення тощо.

Також науковиця зазначає, що через те, що драматичний текст за своєю природою належить до прагматично-орієнтованих жанрів, основною метою яких є безпосередній вплив на аудиторію в умовах реального театрального сприйняття, перекладачеві слід максимально уникати стратегій, що передбачають уповільнене сприйняття, когнітивну паузу або не правильну

інтерпретації з боку глядача. Зокрема, при перекладі безеквівалентних ідіом втрачає актуальність калька з поясненням, оскільки вона не тільки порушує динаміку сценічної дії, а й штучно змінює мовленнєвий образ персонажа, позбавляючи його автентичної інтонації та емоційної цілісності. У результаті знижується прагматичний потенціал висловлювання, що не корелює з засадами перекладу драми.

У театральному діалозі важливо не тільки те, яке навантаження він несе, а й те, як його вимовляти. У своїй фундаментальній праці «Мистецтво перекладу» чеський перекладознавець Дж. Лєвий вводить таке поняття як «вимовність тексту» [69]. Там він говорить, що театральний діалог – це декламований текст, призначений для усної подачі та слухового сприйняття. На найбільш елементарному, акустичному, рівні це означає, що послідовність звуків, яку важко вимовити або ж яку глядач може недочути, - невідповідна. Більше того, він згадує про синтаксис, який має вагомішу роль, аніж деякі незначні фонетичні деталі: легше вимовляти саме короткі речення та партаксичні структури, аніж складні речення з такою ж ієрархією та підрядними частинами.

Окрім того, у роботі Лєвого можемо побачити і те, що сценічний діалог несе чимало семантичних контекстів: на відміну від епосу, він більш семантично складний, адже окрім того, що він вказує на об'єкти, він ще може і бути залученим у ряді інших семантичних відносин [69, с. 140]:

1. Вказувати на об'єкти на сцені або ж драматичну ситуацію;
2. Нести різне значення різним реципієнтам в один і той же час, таким чином належачи декільком семантичним контекстам;
3. Це не лише вербальна деномінація, а й вербальна/словесна дія

Дещо ширше автор також розкриває і те, чому сценічний діалог є словесною дією. Отже, між персонажами зазвичай трапляються конфлікти, а щоб під час них вплинути одне на одного, вони використовують фізичні дії (жести міміку) та мовлення. Слова, інтонація та жести певною мірою доповнюють волю персонажа, а також підкреслюють протистояння між ним та

опонентом. Особливо важливо те, як репліки виголошують на сцені, адже письмовий текст лише частково передає емоційне забарвлення мовлення.

Із діалогом поряд виступають також і авторські ремарки або ж сценічні примітки. Проте вони радше є паратекстуальним елементом драматичного твору і не є прямо залучені у текст чи то дію п'єси. У дослідженні М. Сокол можемо побачити визначення паратексту – «це все те, що оточує текст, а також передуює йому, слідує за ним, а іноді вплітається у його тканину» [43, с. 219]. Досить лаконічне, на нашу думку, визначення терміна, оскільки влучно описує те, чим є авторська ремарка – «авторська примітка в тексті п'єси, що містить стислу характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб» [7].

До слова, хоч і паратекстуально, але ремарки є так званим «авторським монологом» у творі, адже таким чином передають те, що закладає у п'єсу автор, фактично вони є еквівалентом авторського опису у прозі. На них орієнтується і актор, і режисер, але вони можуть допомогти й перекладачеві, роз'яснивши певну ситуацію у діалозі, таким чином допомагаючи підібрати правильні мовні засоби для вираження емоцій у цільовій мові.

Із появою у 19 столітті так званих «інтелектуальних» драм Б. Шоу та О. Вайлда ремарка стала не допоміжним технічним інструментом твору, а тим елементом, що наголошував про те, що автор так би мовити «живе» у п'єсі і має своє ставлення до героїв [51, с. 2], подібно до того, що ми спостерігали у першому підрозділі нашого дослідження, коли порівнювали середньовічну п'єсу Шекспіра та новітню п'єсу Ібсена.

Якщо говорити про їх характеристики, то у праці Д. Капелюх стверджується, що у сценічних приміток «досить жорсткі норми їх функціонування [22, с. 135]:

1. Сценічна примітка прямо демонструє позицію автора, котрий все знає, а також його комунікативні наміри. Вживається виключно 3-я особа, а свідомість автора об'єктивована у найбільшій мірі.

2. Час примітки відповідає часу її сценічної постановки або ж прочитання. Не зважаючи на те, що вона може охоплювати тривалі часові

відрізки – цілу п'єсу або ж дію, її основна часова координата – теперішній момент, тобто «справжнє сценічне».

3. Контекстне значення примітки визначається природою сценічного простору та зазвичай нею і обмежене.

4. Примітка – це стверджувальний текст. Запитальні чи спонукальні конструкції у ній не використовуються, так саме, як і оцінювальні мовні засоби, засоби вираження непевності, а також стилістичні засоби. Отже, у стилістичному плані вони є нейтральними.

5. Зазвичай примітки мають стандартну будову у рамках однієї п'єси і в них циклічно вживаються окремі мовні засоби, такі як дієслова, що виражають мовлення або ж рух.

А-от вже їх функції повною мірою розписані у дослідженні Н. Слюсар, там науковиця подає обширний список функцій, які виконують ремарки у драматичному тексті: демонстрація дійових осіб на початку п'єси (їх перелік), вказівка на місце дії, опис вбрання персонажів, інтер'єру, природи, портретна характеристика дійових осіб, мовленнєвий портрет персонажа, опис дій особи, обставини певного мовленнєвого акту, хронологічно-часові ремарки [42, с. 13]. Дещо доповнює ці функції, проте з технічного боку, і доробок І. Струк, котра має думку, що «ремарки дублюють дію, яку виконують актори на сцені, вони супроводжують репліки персонажів, пояснюють їхню тональність і дають змогу з'ясувати правильність переданих ними мовленнєвих стимулів» [47, с. 324].

Класифікація сценічних приміток в той же час повторює їх функціональні особливості. Так, Л. Гнатко виділяє таких п'ять типів приміток [15]:

1. Інтер'єрна;
2. Введення в дію персонажа;
3. Опис емоційного стану дійової особи;
4. Рухи дійових осіб;
5. Музичний супровід.

З невідомого спостерігаємо тут тип, що описує музичний супровід, який радше є вже суто театральною вимогою, адже звукова складова п'єси також важлива.

Розрізняють ремарки також і за тим, як вони розміщені у тексті. В одному із численних досліджень І. Струк про особливості драматичних текстів ми знаходимо таку цитату щодо даної класифікації приміток: «За розміщенням розрізняють інтродуктивні та супровідні ремарки. Інтродуктивні ремарки відкривають сцену, готують глядача (читача) до сприймання подій. Супровідні ремарки проникають у діалоги чи супроводжують репліки дійових осіб, сприяють просуванню сценічного розвитку дій» [47, с. 324].

Ще однією класифікацією приміток за В. Корольовою є поділ їх за структурою та комунікативними функціями, тож ознайомимось із ними більш деталізовано [23]:

1. Реплікований репрезентатив. Має швидше інформативну функцію, що зосереджена на фіксації зовнішнього вигляду, емоційного чи фізичного стану дійової особи без залучення у сценічну постановку чи то дію у тексті. Якщо драма виключно літературна, то може бути навіть частиною репліки або ж окремою реакцією героя.

2. Реплікований дескриптив. Описує обставини, предмети або ж візуальні деталі сцени. Не тільки фіксує, а й створює сценічну атмосферу та підсилює візуальний образ. У літературі виконує функцію переходу між репліками, сприяючи сценічній логіці.

3. Наратив. Ремарки з елементами оповіді, що виходять за межі інструкцій до дії. Містять у собі інтерпретацію, художні образи, порівняння, емоційну оцінку. Спрямовані не лише на режисера чи актора, а й на читача – для глибшого розуміння задуму автора.

Отже, маємо три класифікації, одна має справу із розміщенням приміток у тексті, а дві інші – про їх комунікативні функції. Дві подібних між собою класифікації дещо перегукуються, проте все ж одна з них загальніша, в той час

як інша – має більше компонентів, що стосуються конкретних речей (інтер'єр, персонаж, його емоції)

Коли ж говоримо про роль ремарок у драматичному тексті, який перекладають для читання, то вона у ньому набуває критичної важливості. Окрім своєї звичної, «інструкційної» ролі, вона має іще одну: повніша характеристика персонажів твору. У цьому контексті ремарка це й досі елемент авторського висловлювання, проте в той же час вона «визначає ідейно-естетичну спрямованість твору чи налаштовує читача на сприйняття центрального образу твору» [40, с. 334]. Звичайно, що в сценічній площині уся важливість, продемонстрована у тексті, втрачається, тож нашим основним завданням стає зробити так, щоб донести до глядача те, що герой – архіважливий для п'єси.

Ю. Чала стверджує, що ремарки у творі це взагалі «текст у тексті», який пояснює мотивацію діалогів, репрезентує дійсність. Досліджуючи примітки у творах Б. Шоу, вона зауважила, що він писав їх як для читача, так і для театру, де давав цінні підказки команді, що ставила твір на сцені. Саме тому, науковиця зазначає, що переклад приміток важливий як для літературного, так і для театрального перекладу, проте, оскільки перед постановкою п'єсу завжди читають, літературний переклад вимагає дещо більшої уваги та ерудиції [51, с. 5].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Опрацювавши теоретичну базу нашого дослідження та систематизувавши її, ми дійшли висновку, що ключовими характеристиками драматичного тексту є його перформативність та візуальна спрямованість, більше того, у драмі поєднуються два плани – зовнішній та внутрішній, які реалізуються на сюжетному та психологічному рівнях відповідно. Тому перекладач мусить враховувати, окрім лінгвістичних, ще й екстралінгвальні чинники, наприклад ритмічність та вимовність тексту. Охарактеризовано два підходи до перекладу драми – текстоцентровану, що відповідає за лінгвістичну еквівалентність

оригіналу, та сценічну, яка передбачає адаптацію тексту під сценічні вимоги. Проте на теперішньому етапі перекладознавці вважають, що потрібно залучати семіотичної моделі, що передбачає збереження оригінальних текстових та прагматичних характеристик та в той же час забезпечує природне звучання тексту у його сценічному втіленні. Діалог у драматичних творах характеризує вербальну дію та за її допомогою створює образ персонажа, ось чому відтворення його емоційності, інтонації та соціо-лінгвістичної складової вимагає особливої уваги перекладача. Сценічні примітки ж, які також мають деякі функції притаманні діалогам, зокрема характеристику персонажів, є у творі авторським паратекстом і допомагають як будувати уявну картину світу та подій, так і ставити п'єсу на сцені. Вони є вирішальним компонентом у розумінні контексту подій твору на обидвох рівнях реалізації тексту, тому, власне, їх адекватне відтворення цільовою мовою також має критичне значення.

РОЗДІЛ 2.

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМИ

2.1. Аналіз мовних та культурних проблем перекладу драматичного тексту

Наведена у першому розділі теоретична основа дає нам можливість розглядати драму у двох її втіленнях – сценічному та літературному. Оскільки ми аналізуємо опубліковані версії перекладів творів Оскара Вайлда та Бернарда Шоу і не маємо достеменних даних про їхнє реальне сценічне втілення чи задум перекладача, наше дослідження фокусуватиметься на тому, до якого з цих двох полюсів тяжіє текст, який ми досліджуємо.

Ми проаналізуємо мовні та культурні адаптації для того, аби визначити, чи вдалося перекладачеві зберегти текст в цілому разом із його стилістичними особливостями, чи адаптував його для потенційного сценічного втілення, дбаючи про ритм, природність мовлення та легкість сприйняття для глядача.

Перед безпосереднім аналізом художніх творів вважаємо за потрібне відзначити, що у перекладі драми невід’ємною складовою є адаптація тексту до норм цільової мови. Як зазначає Н. Береговенко, «адаптація» – термін, який має два значення у перекладознавчій науці. Перше його значення – перекладацький прийом, що передбачає підміну невідомого цільовій аудиторії поняття відомим. Друге ж полягає у пристосуванні цільового тексту через усталені механізми до якомога адекватнішого та прийнятнішого варіанту для аналогічного його сприйняття іншокультурним читачем. Другий варіант, за міркуваннями науковиці, використовується частіше, адже передбачає пристосування тексту оригіналу до соціокультурних умов дійсності цільової культури [2, с. 38].

Беручи до уваги те, що текст драматичного твору відображає дійсність певної культури чи проміжку часу, мовні та культурні адаптації є невід’ємними інструментами у перекладі драми. У свою чергу, вони є елементом ширшого поняття – «стратегії перекладу». Цитуючи працю Н. Гаврилюк, стратегія перекладу – це «програма діяльності перекладача в умовах певної специфічної

комунікативної ситуації, в рамках якої формулюється мета перекладу, багато в чому визначає поведінкову лінію перекладача» [11, с. 74]. У дослідженні науковиці можемо побачити декілька таких стратегій, проте при роботі із драматичними текстами важливою є **стратегія переадресації**, яка має на меті створити переклад для реципієнта, який відрізняється від реципієнта тексту оригіналу, а отже має іншу національність та соціальне підґрунтя [11, с. 74]. Дана стратегія є важливою у нашому контексті, оскільки україномовна та англomовна культури мають різні корені, що створює труднощі не лише у соціокультурному, а й у лінгвістичному вимірі.

Отже, визначивши ключові поняття «адаптації» та «стратегії переадресації», ми можемо перейти до безпосереднього аналізу матеріалу дослідження. Як було зазначено, об'єктом нашого аналізу є опубліковані літературні версії перекладів п'єс Оскара Вайлда «Ідеальний чоловік» у перекладі Олекси Негребецького [6] та Бернарда Шоу «Професія Пані Ворен» у перекладі Олександра Тереха [53].

Оскільки ми аналізуємо текст, призначений для читання, то зосередимо наше дослідження на визначенні того, до якої форми реалізації тяжіють обрані нами тексти: чи зберегли вони риси «драми для читання», чи, навпаки, перекладачі користувались механізмами для збереження сценічності, орієнтуючись на потенційного глядача чи актора.

2.1.1. Мовні адаптації у перекладах п'єс Б. Шоу та О. Вайлда

Однією з центральних проблем при перекладі драматичних творів Вайлда та Шоу є адаптація мовних характеристик тексту, зокрема відтворення комічного ефекту, передача мовленнєвих рис персонажів та соціолекту – сукупності особливостей мови певної соціальної групи [17]. Окрім того, аналізуючи текст на ступінь його придатності для постановки на сцені, важливо відзначити і те, як було збережено важливі для театральності характеристики – ритм мовлення, природність тексту, легкість його декламації.

Почнімо із аналізу роботи ірландського драматурга Бернарда Шоу «Професія пані Воррен». Головною особливістю цієї п'єси є те, що вона побудована на контрасті соціолектів, адже протиставляє двох героїнь – Віві, інтелігентку із Кембриджу, так звану «нову жінку», чия мова раціональна, ділова, а подекуди навіть різка із пані Ворен, її матір'ю, чий мовний портрет такий же екстраординарний, як і в Елізи Дулітл, героїні п'єси «Пігмаліон» цього ж автора. Проте унікальність пані Ворен полягає не в тому, як вона говорить (специфіка мови Елізи Дулітл), а радше у тому, яким чином вона спілкується з людьми, адже головна героїня завжди розривається між двома образами: респектабельної леді та грубої, вульгарної жінки, яка проявляється у моменти гніву або ж щирості. Тобто другий образ – справжній.

В оригінальному тексті мова Віві є сукупністю її кембриджської освіти та прагматизму, у її висловлюваннях ми не простежуємо жодної сентиментальності. Ці риси простежуються у діалозі із Предом, де вона розповідає про свій академічний досвід [78, 53]:

Репліка 1

VIVIE: It doesnt pay. I wouldnt do it again for the same money...

BIBI: Надто велика морока. Вдруге я б цього не зробила за ті самі гроші...

Репліка 2

VIVIE I said flatly that it was not worth my while to face the grind since I was not going in for teaching; but I offered to try for fourth wrangler or thereabouts for fifty pounds

BIBI: Я одверто відказала, що не хочу зубрячки, бо готуватись на вчительку не наміряюся; але що за 50 фунтів я згодна спробувати четверту нагороду.

Репліка 3

VIVIE Two hundred pounds would have been nearer the mark.

BIBI: 200 фунтів – ото була б справжня ціна.

У поданих репліках ми простежуємо гостроту персонажа не тільки в оригіналі, а й у перекладі: перекладач відтворив діловий стиль Віві шляхом прямої та семантично точної передачі змісту висловлювання. Перекладач майже не вдався до адаптації, адже такі слова, як «морока» чи «справжня ціна» точно передають прагматичність, а певною мірою і цинічність поглядів Віві на її академічні досягнення. Майже у всіх випадках мова Віві залишається літературною та холодною, як і в оригіналі, проте нашу увагу привернув рядок *«it was not worth my while to face the grind»* у другій репліці, який не вирізняється експресивністю в англійській мові, проте український еквівалент *«я не хочу зубрячки»* - стилістично наповнений, адже, на нашу думку, «зубрячка» не звучить нейтрально чи офіційно, проте вона підсилює небажання героїні отримати фах учителя.

В той же час мовлення пані Ворен, як уже зазначалось, залишається найскладнішим викликом у тексті. У примітках другої дії автор чітко вказує, що пані Ворен притаманна двоїстість у висловлюваннях: набуті риси із манірною мовою респектабельної леді, та справжні характеристики, сповнені вульгарного діалекту жінки-простолюдинки. У другій дії Шоу зауважує у примітці: *«[...рантом у неї проривається її справжня мова, мова жінки з простолюддя...]*» [78], ще раз акцентуючи увагу на дуальності стилю мовлення головної героїні.

Більшість реплік пані Ворен, що містять в собі вульгаризми або ж діалект, були перекладені за допомогою стилістично нейтральної, проте все ще емоційної, літературної лексики, без суржику або українського просторічного діалекту, який би не корелював із образом жителя Лондона. Розгляньмо такий приклад [78, 53]:

*MRS WARREN: I thought youd have had the **gumption** to know I was coming...*

*ПАНІ ВОРЕН: Я сподівалася, у вас **стане розуму** догадатись, що я приїду...*

У даній репліці можемо побачити слово «*gumption*», яке походить із шотландського діалекту [65] у той час воно було радше розмовним,

притаманним нижчим класам. У перекладі ж це слово було нейтралізовано, натомість було використано словосполучення «стане розуму». Тобто перекладач радше грає на емоційності висловлювання, аніж на його звучанні.

MRS WARREN: Do you think we were such fools as to let other people trade in our good looks... when we could trade in them ourselves and get all the profits instead of starvation wages? Not likely.

ПАНІ ВОРЕН: Хіба ми зробили б розумно, якби... дозволяли іншим людям торгувати нашою красою, замість самим нею торгувати й діставати за те повну ціну, а не їхні злиденні зарібки? Знайшла дурних!

У цьому висловлюванні пані Ворен, захищаючи свою професію повії, закінчує свою промову стриманим та коротким «*Not likely*». Якщо у попередньому прикладі перекладач скористався нейтралізацією, то тут навпаки – ця фраза отримала підсилення і була перетворена у більш промовисте «*Знайшла дурних!*». Український відповідник значно яскравіший та має стилістичну маркованість, яка дуже влучно передає характер, зневагу та соціальне походження пані Ворен. Варто звернути увагу і на слово «зарібки», яке в оригіналі виглядає як «*wages*». Тлумачний словник української мови зазначає, що це слово діалектне [7], отже, порівнюючи із попереднім прикладом, можна зробити висновок, що перекладач активно послуговується компенсацією, нейтралізуючи висловлювання в одному місці та експресивізуючи їх в іншому.

Ще одним персонажем, що має яскравий мовний портрет є Френк – легковажний молодий чоловік з вищого класу. Його мова сповнена тогочасного сленгу [78, 53]:

FRANK: By Jove! What a lark! Do you think she'll like me?

ФРЕНК: Боги мої! Оце так штука! Як ви гадаєте, я їй сподобаюся?

Як і в одному з попередніх прикладів, перекладач нейтралізує вміст висловлювання. Вигук «*By Jove!*» буквально означає заклик до римського бога Юпітера, який використовувався серед вищого класу, а «*What a lark!*» є специфічним маркером британського сленгу [62, 63]. Еквіваленти, якими

скористались для створення тексту цільовою мовою передають емоції здивування та захвату Френка, проте повністю втрачають соціальний та хронічний колорит, присутній в оригіналі. У цьому випадку це свідомий вибір, зроблений для того, аби зробити текст доступнішим та зрозумілим читачеві, не перевантажуючи його архаїзмами, які ускладнюють сприйняття тексту.

Що ж до ритму та сценічності тексту, то важливо відзначити, що після опрацювання твору Б. Шоу «Пані Ворен» ми дійшли висновку, що п'єса вирізняється динамічністю діалогів, яка подекуди може бути важливішою за зміст. Українському перекладачеві вдалося зберегти цю ритмічність діалогу. Влучно це перекладацьке рішення ілюструє діалог наприкінці п'єси, коли Віві та пані Ворен востаннє сперечаються [78, 53]:

VIVIE. ...I am right, am I not?

MRS WARREN [taken aback] Right to throw away all my money!

VIVIE. No: right to get rid of you? I should be a fool not to. Isn't that so?

MRS WARREN [sulkily] Oh well, yes, if you come to that, I suppose you are

BIBI: ...Я маю рацію, адже так?

ПАНІ ВОРЕН (тороплена): Що зрікаєшся моїх грошей?

BIBI: Ні, що зрікаюся вас! Я була б дурна, коли б цього не зробила, чи не так?

ПАНІ ВОРЕН (сумно): Як добре зважити, то може й так.

У поданому фрагменті переклад зберігає гострий та уривчастий ритм сварки. Фрази, що використовують герої – короткі і такі, що точно можуть зачепити за живе, як у оригіналі, так і в перекладі, що є чудовим рішенням для гіпотетичної постановки на сцені. Українське «Чи не так?» є точним відповідником «Isn't that so?», а сповнене суму «то може й так» звучить природніше, зрозуміліше та легше для вимови на сцені, ніж дослівний переклад «Гадаю, що так воно і є».

Окрім того, перекладач адаптує ритм під окремих персонажів, як-от Віві, яка, як ми вже зазначали, є досить прагматичним та не пустослівним персонажем, що, власне, Шоу показує на початку п'єси не лише тим, як вона

висловлюється, а й прописуючи це у своїх примітках, чим перекладач і скористався [78, 53]:

THE GENTLEMAN. Indeed! Perhaps—may I ask are you Miss Vivie Warren?

THE YOUNG LADY [sharply, as she turns on her elbow to get a good look at him] Yes.

ЧОЛОВІК: Справді? То дозвольте мені спитати, може, це ви панна Біві Ворен?

ПАННА (урившасто відмовляє, повернувшись на лікті, щоб краще його побачити): Я.

Можемо побачити, що чоловік говорить довгими, не надто впевненими фразами, які і в перекладі передають його ввічливий характер, який умить обривається коротким та сильним «Я». Проте у цьому фрагменті найважливішим елементом є лише одне слово Біві – «Yes». Якби перекладач зберіг семантичну точність і переклав його прямим відповідником «Так», репліка б втратила свою сценічність. У цьому контексті слово «Так» не звучить так по-діловому, як англійський еквівалент. Слово «Я» – коротке, фонетично чітке та різке, тож акторці було б легше вимовити це слово «урившасто», як того вимагає драматург. Тобто перекладач пожертвував буквальною значенням слова, щоб якомога точніше передати його сценічну функцію, ритм та характер персонажа.

Аналізуючи гумор у п'єсах Шоу, ми дійшли висновку, що він часто криється в іронії та соціальному контрасті, тож один з персонажів – Френк, є головним джерелом комізму у п'єсі. Обговорюючи одного із персонажів, він його висміював [78, 53]:

FRANK. He hasn't turned a hair: he's in much better practice than you.

ФРЕНК: Йому як з гусака вода: звик до цього діла більше, ніж ви.

Нашу увагу привернула фразеологічна одиниця «*he hasn't turned a hair*», яка буквально означає «у нього і волосина не поворухнулась». Значення цього англійського фразеологізму – залишатися незворушним, проте перекладач вирішив не вдаватися до калькування чи описового перекладу, натомість

використавши культурну адаптацію, замінивши англійську фразу на повністю відповідний функції та стилю вислів «йому як з гусака вода», таким чином зберігши комічний ефект.

У своїх текстах Шоу також активно послуговується сатирою, відтак у сцені, де пані Ворен виправдовуючи те, як провела своє життя, використовує добродішну та шляхетну лексику для того, аби описати, як керують мережею борделів [78, 53]:

*MRS WARREN. She's living down at Winchester now, close to the cathedral, one of the most respectable ladies there. Chaperones girls at the country ball, if you please. **No river for Liz, thank you!** You remind me of Liz a little: she was a **first-rate business woman**--saved money from the beginning--**never let herself look too like what she was**--never lost her head or threw away a chance.*

*ПАНІ ВОРЕН: Тепер вона живе у Вінчестері, коло собору, й усі її дуже поважають, а на балах вона виводить у світ молодих дівчат. **От і не втопилася в Темзі!** Ти трошки нагадуєш мені Ліз; вона була **першорядний ділок**, все складала та складала гроші до купи, **завсіди вдало удавала з себе порядну**, ніколи не втрачала розуму, ніколи не ловила тав.*

У наведеному прикладі маємо зразок дуже вдалого сатиричного висвітлення тітки Ліз, адже буквально у кожному реченні зустрічаємо глузливі коментарі пані Ворен, яка називає її «першорядним ділком». В той час, як в оригіналі це досить стримана колокація, що вказує на те, що та жінка добре веде бізнес, український еквівалент має конотацію не просто бізнесмена, а людини, що займається успішним, проте, найімовірніше, сумнівним бізнесом.

Фраза «*No river for Liz, thank you!*» у цьому контексті – глузливий вигук. Її переклад є влучною адаптацією, що повністю зберігає переможний та глузливий тон оригіналу.

А-от у фразі «*never let herself look too like what she was*» перекладач загострює висміювання, використовуючи прийом конкретизації, перетворюючи її у «завсіди вдало удавала з себе порядну». Оригінал здається дещо завуальованим, проте перекладач робить її гострішою та іронічнішою.

Також переклад п'єси влучно ілюструє конфлікт понять «сценічності» та «літературності». У вже знайомій нам сцені, де Віві розповідає про своє навчання, Пред розповідає про тонкощі науки [78, 53]:

*PRAED. The first wrangler is always a dreamy, **morbid** fellow, in whom the thing is **pushed to the length of a disease**.*

*ПРЕД: Першу нагороду, звичайно, отримує якийсь мрійний **слабовитий** хлопець, що **мало не захворів од тієї науки**.*

У цьому випадку нас зацікавило, як перекладач відтворив виділені жирним шрифтом лексичні одиниці «*morbid*» та «*pushed to the length of a disease*». В оригіналі ці слова звучать дуже різко. Український же варіант «слабовитий» є дещо архаїчним або ж книжним, а фраза «мало не захворів од тієї науки» точно передає зміст оригінального висловлювання, проте описовим чином, не використовується так різко, як в оригіналі. Такий вибір перекладача може свідчити про його орієнтацію радше на літературну норму, аніж на лаконічність та динамічність, які потрібні для сцени.

П'єса О. Вайлда «Ідеальний чоловік», на відміну від п'єси Шоу, побудована на парадоксі, де майже всі персонажі вищого класу розмовляють єдиною та вишуканою мовою, яка, проте, є високо стилізованою. Сатира у п'єсі Вайлда спрямована не так на контраст мов різних класів, як на викриття лицемірства вікторіанської «високої моралі» через грамотно побудовані діалоги, які відображають надмірну ідеальність контексту, у якому відбуваються події п'єси. Тож основним викликом для перекладача стає не тільки збереження змісту, а й блиску, ритму, зарозумілої легкості афоризмів, які водночас є гумором та головним рушієм сюжету.

Ключовим перекладацьким викликом в лінгвістичному плані у драмі є не лише семантична точність, але й адекватне відтворення стилістичної ідеальності, ритмічної організації та інтелектуальної зухвалості афоризмів. Саме ці афоризми і є водночас первинним джерелом комізму та одним з рушіїв драматичної дії. Саме тому у цій частині нашого дослідження ми звернемо увагу на відтворення комічного ефекту, оскільки, як ми вже зазначали раніше,

п'єси Вайлда славляться в більшості саме ним, а їх адекватний переклад безпосередньо впливає і на сприйняття тексту читачем, а також потенційно глядачем на сцені.

Отже, почнімо із гумористичної характеристики персонажів. Лорд Горінг є центральним персонажем у п'єсі, а його гумор будується на парадоксальному спотворенні загальноприйнятих істин. Проте почнімо із його висловлювання, котре стало одним із найвідоміших афоризмів автора [84, 6]:

LORD GORING. To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.

ЛОРД ГОРІНГ. Любов до себе, Фінсе, це роман, що триває все життя.

Викликом для О. Негребецького є саме те, що цей вислів є епіграматичним, тобто таким, який стає класичним, більше того, потрібно відтворити його так само стисло. Перекладачеві вдалося зберегти ці характеристики, окрім того, було адаптовано ритм висловлювання під механізми цільової мови за допомогою перенесення звертання у середину речення та вилучення надмірних компонентів («*the beginning*»)

У наступному епізоді Горінг визнає свою бездіяльність у житті, проте водночас претендує на глибоке розуміння того, як все працює [84, 6]:

LORD GORING. Nothing. But, my dear Lady Chiltern, I think, if you will allow me to say so, that in practical life

LADY CHILTERN. [Smiling.] Of which you know so little, Lord Goring—

LORD GORING. Of which I know nothing by experience, though I know something by observation.

ЛОРД ГОРІНГ. Нічого. Одначе, дорога леді Чілтерн, якщо ви дозволите мені так сказати, що в реальному житті...

ЛЕДІ ЧІЛТЕРН (усміхаючись). Про яке ви, лорде Горінгу, так мало знаєте...

ЛОРД ГОРІНГ. Про яке я не знаю нічого з власного досвіду, однак децю знаю з власних спостережень.

У даному фрагменті гумор полягає у тонкому протиставленні – «нічого з досвіду, однак децю з спостережень». Перекладачеві вдалося витримати цей тонкий баланс, а також зберегти стилістичну легкість, з якою Горінг вимовляє ці слова. Також перекладач зберігає епіфоричність висловлювання персонажів, яка гармонійно накладається у перекладі, зберігаючи динаміку висловлювання персонажів.

Третій приклад гумору Горінга можна знайти у сцені, де він виявляє своє ставлення до правди, промовляючи такі слова [84, 6]:

LORD GORING. ...truth is a thing I get rid of as soon as possible! Bad habit, by the way. Makes one very unpopular at the club... with the older members. They call it being conceited. Perhaps it is.

ЛОРД ГОРІНГ. Правда – це така річ, якої я намагаюсь якомога скоріше позбутись! Погана звичка, до речі. Дуже псує думку про людину в клубі... особливо в давніших членів. Вони кажуть, що це зарозумілість. Може, так воно і є.

У даному контексті висловлювання Горінга – сатира на лицемірство. У своїй промові він викривлює поняття правди. Помітно, що висловлювання персонажа багатозначне, адже містить парадокс – «річ, якої я намагаюсь позбутись [правда] якомога швидше – погана звичка», соціальну сатиру – «дуже псує думку про людину», а також самоіронію – «Вони кажуть, що це зарозумілість. Може, так воно і є». Якби перекладач вилучив принаймні один з цих елементів, дотепність висловлювання було б втрачено. А в останньому реченні вдалося зберегти і природність висловлювання у перекладі, яка водночас полегшила б вимову тексту актору на сцені.

Іще один комічний персонаж – леді Маркбі. Її гумор у п'єсі є ненав'язливим та найчастіше мимовільним. Її персонаж відомий вірою у світські забобони, а її нібито серйозні репліки зазвичай – чиста сатира. Візьмімо за приклад наступний уривок з твору [84, 6]:

LADY MARKBY. I can't understand this modern mania for curates. In my time we girls saw them, of course, running about the place like rabbits. But we never took

any notice of them, I need hardly say. But I am told that nowadays country society is quite honeycombed with them. I think it most irreligious.

ЛЕДІ МАРКБІ. Не розумію цього сучасного захоплення вікарями. У мої часи ми, дівчата, зрозуміло, їх бачили – бо вони ж скрізь гасають, наче кролі. Але ми не звертали на них уваги. А тепер, буцімто у сільському вищому товаристві, ними аж кишить. Я вважаю, що це суперечить релігії.

Комізм висловлювання героїні полягає в абсурдному поєднанні лексики. Слово «*honeycombed*» натякає на те, що вікаріїв так само багато, як і дірок у стільниках, тому відповідник Негребецького «*кишить*» абсолютно точно відтворює надмірну кількість комах, велику кількість яких описують цим словом. Проте вже у наступному реченні леді Маркбі говорить, що ця величезна їх кількість «суперечить релігії», тобто повстає логічний нонсенс, адже скупчення священиків не може суперечити релігії. Тому перекладач влучно підібрав український, який так само дивно описує надмір чогось і зберіг абсурдний висновок персонажа.

Подібно до Шоу, Вайлд використовує ритмічність у своїх діалогах. Особливо це помітно у розмові Горінга та його слуги Фіппса, чії особистості контрастують на фоні один одного [84, 6]:

LORD GORING. [Taking out old buttonhole.] You see, Phipps, Fashion is what one wears oneself. What is unfashionable is what other people wear.

PHIPPS. Yes, my lord.

LORD GORING. Just as vulgarity is simply the conduct of other people.

PHIPPS. Yes, my lord.

LORD GORING. [Putting in a new buttonhole.] And falsehoods the truths of other people.

PHIPPS. Yes, my lord.

LORD GORING. Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself.

PHIPPS. Yes, my lord.

LORD GORING. To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.

PHIPPS. Yes, my lord.

ЛОРД ГОРІНГ. (виймаючи з петлиці стару квітку). Бачите, Фіпс, модне те, що носиш ти сам. А не модне те, що носять інші.

ФІППС. Так, мілорде.

ЛОРД ГОРІНГ. Так само, як вульгарність – це поведінка інших.

ФІППС. Так, мілорде.

ЛОРД ГОРІНГ (устромляючи нову квітку). А брехня – правда інших.

ФІППС. Так, мілорде.

ЛОРД ГОРІНГ. Любов до себе, Фіппсе, це роман, що триває все життя.

ФІППС. Так, мілорде.

Повертаючись до теми гумору, варто відзначити, що саме ритмічність та контрастність діалогу утримують комічність ситуації. Горінг видає серію сумнівних парадоксів, а Фіппс, головна риса якого, за словами автора у примітці, - незворушність, відповідає на кожен із них із байдужістю. У наведеному прикладі складність адаптації полягає саме у відтворенні цього динамічного обміну словами. Більше того, окрім динамічності, потрібно зберегти і афоричність висловлювань Горінга, яку перекладачеві таки вдалось відтворити. Щодо реплік Фіппса, то їх переклад достатньо стриманий, цілком відповідає характеру персонажа, з тією ж прихованою красномовністю. Як в оригіналі, так і в перекладі Фіппсове «Так, мілорде» яскраво відображає абсурдність філософії Горінга. Урізноманітнення словникового запасу слуги в перекладі миттєво б призвело до втрати динаміки, яка і зберігається завдяки одноманітності висловлювань. Тому рішення перекладача було правильним, адже дає змогу цільовій аудиторії відчутти те ж саме відчуття беззмістовності висловлювань Горінга на фоні того, як блискавично йому відповідає Фіппс.

Не менш важливим об'єктом дослідження є і гра слів, передача якої також вимагає навичок креативного письма. Відтак, каламбури ми зустрічаємо вже на

перших сторінках драми, коли француз-англофіл Віконт де Нанжак, що намагається вивчити англійську, веде розмову із місіс Чівлі [84, 6]:

*VICOMTE DE NANJAC. Ah! you flatter me. **You butter me**, as they say here.*

MRS. CHEVELEY. Do they say that here? How dreadful of them!

*ВІКОНТ ДЕ НАНЖАК. Ви мені лестити. **Умаслювати мене**, як тут кажуть.*

МІСІС ЧІВЛІ. Тут так кажуть? Як це жахливо!

У цій комунікативній ситуації Віконт де Нанжак намагається вжити англійську ідіому «to butter someone up», що означає підлещуватись до когось [63], а місіс Чівлі натомість вдає, що сприйняла висловлювання буквально, саме тому це класичний приклад гри слів. Олекса Негребецький керативним чином відтворив незграбне висловлювання француза «*you butter me*» не менш незграбним авторським неологізмом «*умаслювати*», яке стає зрозумілим лише в контексті попереднього речення із «*лестити*», без нього реалізація цього каламбуру була б неможливою. Більше того, перекладач не зупиняється на неправильній ідіомі, він перекладає усі висловлювання француза за допомогою неправильних граматичних форм з інфінітивами, що підсилює комічність ситуації і дійсно показує те, що де Нанжак вчить англійську мову.

Ще один приклад гри слів зустрічаємо в примітці автора, описуючи Роберта Чілтерна – поважного барона [84, 6]:

*[It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive the **House of Commons**].*

*(Було б неточно назвати його оригінальним. Оригінальність не виживає в **палаті громад**).*

Нашу увагу привернула «Палата громад», адже перекладач так і залишив оригінальну назву в перекладі. Гра слів тут побудована на власній назві, саме тому перекладач не зміг реалізувати її цільовою мовою, тому що зміна її вважалася б помилкою. Проте, зважаючи на те, що це авторська примітка, це не спотворило б сценічну постановку. В літературних же рамках, перекладач використав виноску, зазначивши що це каламбур, пояснивши, на чому він

побудований: «*гра слів: the House of Commons – палата громад; common – звичайний, ординарний. (Прим. пер.)*». Тому у цьому випадку вважаємо втрату каламбуру доцільною.

2.1.2. Культурні адаптації у перекладах п'єс Б. Шоу та О. Вайлда

У цій частині дослідження зосередимо увагу на лінгвокультурній адаптації тексту. Адаптація культурно-маркованої лексики є надзвичайно важливою, оскільки іноземні реалії часто не представлені у культурі цільової мови.

Твори Шоу та Вайлда написані у часи, які славляться своєю культурою, тож їх наповнення є не менш яскравою історичною картиною, ніж сам період, у який їх було видано. А беручи до уваги те, про що ми зазначали раніше – що п'єси цих авторів слугують цінним джерелом інформації про ту епоху, можна дійти логічного висновку, що їх вміст буде насичений тогочасними реаліями, історичними подіями, популярними у той час алюзіями, а також міститиме розлогі авторські примітки, які іще краще розкриють картину історичного контексту, у якому розгортаються події твору.

Почнімо із лінгвокультурного аналізу реалій в оригіналі та перекладі п'єси Б. Шоу «Професія пані Ворен». У даному творі вони здебільшого стосуються системи освіти в Британії, соціальних рангів та грошей. Найбільше у творі зустрічається саме освітніх реалій, зокрема слова «*tripos*» та «*wrangler*», які є взаємопов'язаними. Це унікальні реалії, що позначають курс математики для студентів-бакалаврів у Кембриджському університеті та студентів, які мають значні успіхи на цьому курсі відповідно [64, 83]. У першій дії розмову про них вели вже відомі нам Віві та Пред [78, 53]:

*PRAED. It was perfectly splendid, your tieing with the third **wrangler**. Just the right place, you know. The first **wrangler** is always a dreamy, morbid fellow, in whom the thing is pushed to the length of a disease.*

*VIVIE. Mrs Latham, my tutor at Newnham, told my mother that I could distinguish myself in the mathematical **tripos** if I went in for it in earnest.*

ПРЕД. Дуже приємно, що ви дістали третю **нагороду**. На мою думку, більшого й не треба. Першу **нагороду**, звичайно, отримує якийсь мрійний слабовитий хлопець, що мало не захворів од тієї науки.

VIVI. Пані Летем, моя вчителька в Ньюнгемі, сказала моїй матері, що коли б я взялась як слід до роботи, то здобула б нагороду на **іспитах** з математики.

Як бачимо з діалогу, реалії – специфічні. Для їх передачі і мінімального спотворення змісту перекладач скористався генералізацією, тобто розширив значення оригінальних слів. Зважаючи на те, що українській аудиторії ці слова можуть бути незнайомими, перекладацька адаптація тут є абсолютно влучною, але спрощує сприйняття тексту, як читачем, так і потенційним глядачем.

Також важливо додати і про навчальні заклади, адже в оригіналі Шоу використовує, власне, лише їх назви – «*Newnham*», «*Girton*» та ін. Проте в перекладі ми зустрічаємо «*Ньюнгемські та Гертонські коледжі*». Перекладацьке рішення стосовно адаптації назв коледжів полягає в додаванні слова «*коледж*» до їх основної назви для того, аби остаточно прояснити цільовій аудиторії контекст ситуації.

Щодо соціальних показників та грошей, то стратегії, які використовував перекладач обмежуються здебільшого транскодуванням, як-от у наступних прикладах [78, 53]:

*CROFTS [continuing] And a **baronet** isnt to be picked up every day.*

КРОФТС (провадить далі). А баронівський титул теж на вулиці не валяється.

У даному прикладі перекладач використовує транслітерацію із модифікацією закінчення та уточненням. До слова «*baronet*» додається «*титул*» для того, аби повністю передати сенс і не спотворити значення реченням «*А барон теж на вулиці не валяється*».

MRS. WARREN. ...kept his room and the three children neat and tidy on eighteen shillings a week—

ПАНІ ВОРЕН. ...прибирала йому хату й трійко діток на вісімнадцять шилінгів щотижня... [78, 53]

Вживання валюти «шилінг» у цьому контексті не створює непорозуміння, тому транскрипція з боку перекладача виявилась влучним прийомом.

Що ж до п'єси О. Вайлда «Ідеальний чоловік», то вона також насичена культурно-маркованою лексикою та висловлюваннями, про які ми вже згадували раніше – історичні події, реалії, а також алюзії та цитати. У своїх творах Вайлд намагається якомога точніше відтворити цільовій аудиторії повну та влучну картину життя англійців XIX століття, тому кожна деталь, чи то у репліках, чи то у паратексті його п'єс має своє важливе місце у формуванні та осмисленні читачем загальної атмосфери [29].

Отже, реалії у п'єсі «Ідеальний чоловік» відображають британське суспільне, політичне та побутове життя кінця XIX століття. Тогочасна англійська аудиторія могла миттєво визначити за допомогою них соціальний статус і характер персонажів, але для української аудиторії вони не є характерними, тому, як вже було зазначено, перекладач стоїть перед вибором – генералізувати, зберігати або ж описувати.

Однією з реалій у творі є «Boodle's Club», яку зустрічаємо у наступних рядках [84, 6]:

SIR ROBERT CHILTERN. *Lord Goring is the result of **Boodle's Club**, Mrs. Cheveley.*

MRS. CHEVELEY. *He reflects every credit on the institution.*

СЕР РОБЕРТ ЧІЛТЕРН. *Лорд Горінг – продукт свого клубу, місіс Чівлі.*

МІСІС ЧІВЛІ. *Він – відображення всіх чеснот того закладу.*

«Boodle's Club» – специфічна англійська реалія, адже це явище є унікальним. Вони з'явилися в Англії наприкінці XVII століття, слугуючи місцем зібрань для знаті чоловічої статі і постійно трансформуючись: спочатку вони були просто кав'ярнями, потім стали місцями для азартних ігор, які були заборонені публічно, а тепер є і заочними центрами прийняття важливих політичних рішень в Англії, адже є популярними серед політиків та монархічної

верхівки королівства. Також вони є і засобом ідентифікації, адже за тим, до якого клубу входить чоловік, можна зробити висновок про його соціальний статус, походження, дохід та політичні погляди [54].

Одним із членів такого клубу був і Горінг, а зважаючи на те, що клуби – явище, яке не потребує роз’яснень для аудиторії, автор не деталізував значення реалії. Перекладач же вилучив назву клубу, залишивши слово «клуб», додавши присвійний займенник «свій». Переклад цієї реалії є дещо проблематичним, оскільки, якщо для літературної версії можна було б додати ім’я клубу та виноску із трактуванням цього явища, то назва клубу створила б іще більше непорозуміння на сцені, а додаткові пояснення загальмували б початковий ритм репліки, проте, не зважаючи на комунікативну мету перекладу, перекладач вилучив назву клубу та не додав виноску із поясненням. Читач або глядач мусить здогадатись сам, що це таке. А генералізоване слово «клуб» не несе жодної інформації, лише створює абстрактніше зображення клубної культури, яка є невід’ємною частиною британського суспільства. Незначну ясність у ситуацію вносить наступна ремарка місіс Чівлі, яка стверджує, що клуби можуть характеризувати своїх членів.

*MABEL CHILTERN. How can you say such a thing? Why, he rides in **the Row** at ten o'clock in the morning—*

*МЕЙБЛ ЧІЛТЕРН. Як ви можете таке казати? Він щоранку о десятій катається в **парку** верхи... [84, 6]*

У поданому прикладі зустрічаємо реалії «Rotten Row» - доріжку для верхової їзди у Гайд-парку, де знать могла продемонструвати себе вищому світу [80]. Якщо порівнювати із сьогоденням, то фраза «Він щоранку о десятій катається в парку верхи» означає, що хтось снідає у одному та дорогому закладі, тож це своєрідний соціальний маркер.

Олекса Негребецький генералізує реалію, яка б нічого не означала для української аудиторії, замінюючи її на загальне поняття «парк». Переклад зрозумілий, глядач розуміє, що йдеться про дозвілля багатії людини, фраза звучить природно і не уповільнює процес сприймання глядачем інформації,

тобто функція репліки збережена. Проте варто зазначити, що втрачається колорит висловлювання, адже інтенція автора – показати специфічні будні лондонської знаті та аристократії, що призводить до зникнення елемента престижності та соціального маркера, адже кататися в парку може будь-хто, а їздити верхи в Роттен-Роу – заняття вищого класу. Проте все ж переклад є адекватним принаймні для постановки на сцені, де швидкість сприйняття важливіша за точність. Для прочитання ж дане висвітлення реалії не є надто вдалим, оскільки читацький досвід дозволяє більшою мірою заглибитись у світ твору.

Також у тексті п'єси зустрічаємо і алюзії на мистецтво, літературу та класичну міфологію, які є характерними для творчості Вайлда, проте багато з них можуть бути невідомими українській аудиторії. Відтак, алюзію можемо зустріти вже на першій сторінці, в авторських примітках, де автор описує красу місіс Марчмонт та леді Безілдон, даючи їм таку характеристику [84, 6]:

[They are types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm. Watteau would have loved to paint them]

*(...дуже вродливі та тендітні жінки. Манірність поведінки тільки додає їм чарів. **Ватто** з радістю написав би їхні портрети)*

У цьому описі бачимо пряме відсилання на французького художника епохи рококо Антуана Ватто, який славиться зображеннями витончених сцен аристократичних розваг [60]. Проілюстрованими реченнями Вайлд створює візуальний образ «вродливих та тендітних» жінок, які є типом Ватто. Глядач, зокрема й український, що не знайомий із художником, не матиме можливості створити в уяві точний образ жінок, адже сприйматиме Ватто як «чергового художника», котрий би зобразив цих жінок без натяків на його індивідуальний стиль та епоху. Проте перекладач все-таки зберігає естетичний стиль Оскара Вайлда, котрий писав для освіченої публіки свого часу, котра зрозуміла б цю алюзію, тим самим відтворюючи інтелектуальну наповненість, притаманну автору. Це змушує, зокрема читача, повнішою мірою досягнути написане, звернувшись до додаткових джерел.

Іще одна алюзія стосується грецької міфології, а саме міфу про Одиссея та Пенелопу [84, 6]:

SIR ROBERT CHILTERN. Yes: he knew men and cities well, like the old Greek.

MRS. CHEVELEY. Without the dreadful disadvantage of having a Penelope waiting at home for him.

СЕР РОБЕРТ ЧІЛТЕРН. Так, він добре знав багатьох людей і багато міст, прямо, як древній грек.

МІСІС ЧІВЛІ. І не мав такого тягаря, як Пенелопа, що чекає його вдома.

Чілтерн порівнює одного з персонажів із Одиссеєм, котрого в епосі описують як людину, що в перекладі Бориса Тена з оригінальної Гомерової епічної поеми «Всяких людей надивився, міста їх і звичаї бачив». Місіс Чівлі підхоплює його алюзію, стверджуючи, що той, на щастя, не мав Пенелопи, яка б чекала на нього вдома і обмежувала його свободу.

Перекладачеві вдалося зберегти ерудований характер діалогу Вайлда, адже відтворений цільовою мовою текст – точний, зберігаються характери персонажів, які говорять репліки, адже місіс Чівлі є досить дотепною, що й проявляється в її іронічному доповненні про дружину Одиссея. Фраза «*the old Greek*» в поєднанні з «*he knew men and cities well*» створює образ героя давньогрецького епосу, точно так саме відтворив структуру і перекладач. Вайлд не використовує перекладених рядків із Гомерової поеми, тож цю саму стратегію застосував і перекладач, що вважається цілком адекватним методом адаптації алюзії. Як і у попередньому прикладі, автор орієнтується на ерудицію глядача, тож не знаючи поеми, цільовій аудиторії буде важко зрозуміти, до чого відсилається автор. Проте факт того, що Одиссей та Пенелопа стали у світовій літературі «вічним образом» і належать до загальноєвропейського культурного коду, зменшує вірогідність того, що аудиторія не зрозуміє текст Вайлда. Збереження алюзії означає водночас і збереження комунікативної інтенції та стилю автора.

Також у п'єсі Вайлда можемо зустріти численні історичні події. В «Ідеальному чоловікові» автор ґрунтовно поглиблюється у політичний та фінансовий контекст Британської імперії кінця XIX століття. У творі ці згадки не подаються обширно, О. Вайлд не описує їх детально, проте такою мірою, якою вважає за потрібне [84, 6].

SIR ROBERT CHILTERN. What letter?

*MRS. CHEVELEY. [Contemptuously.] The letter you wrote to Baron Arnheim, when you were Lord Radley's secretary, telling the Baron **to buy Suez Canal shares** a letter written three days before the Government announced its own purchase.*

СЕР РОБЕРТ ЧІЛТЕРН. Який лист?

*МІСІС ЧІВЛІ (з презирством). Той, що ви написали баронові Арнгайму, коли були секретарем лорда Редлі, і в якому радите баронові **купити акції Суецького каналу**, і який написали за три дні до того, як уряд оголосив про своє рішення скупити акції.*

Сюжет даної сцени полягає у тому, що Чілтерн продав кабінетний секрет барону Арнгайму, що дозволило барону «купити акції Суецького каналу» за три дні до того, як уряд оголосив про їх купівлю [34]. Це подія із реального історичного контексту, яка стала історичним підґрунтям для афери, котру згадує Вайлд. У даному випадку перекладач не вдавався до адаптацій, адже автор розкриває суть цього процесу сам, тим самим не ускладнюючи сприйняття події аудиторією [84, 6]:

*SIR ROBERT CHILTERN. Yes. But the Suez Canal was a very great and splendid undertaking. It gave us our direct route to India. It had imperial value. It was necessary that we should have control. **This Argentine scheme is a commonplace Stock Exchange swindle.***

*СЕР РОБЕРТ ЧІЛТЕРН. Так. Але Суецький канал – то була велика, грандіозна справа. Він нам відкрив прямий шлях до Індії. Він має велику цінність для Британської імперії. Його необхідно було взяти під наш контроль. **А цей Аргентинський канал – звичайне біржове шахрайство.***

У цьому поясненні, яке нам надає Чілтерн, зустрічаємо і іншу подію – купівлю Аргентинського каналу. Цю подію придумав вже автор, проте вона віддзеркалює реальні фінансові схеми та шахрайства того часу, вона і слугує інструментом шантажу у творі. Виходячи з поданих прикладів, можемо зробити висновок, що Олекса Негребецький не втручається у пояснення подій, адже автор пояснює все сам. Винятками є заміна прикметника «imperial» на власну назву «Британська імперія» у другому прикладі, що дещо прояснює українській аудиторії інтереси сторін, а також заміна поняття «*scheme*» на «канал», що також полегшує сприйняття того, про що йдеться мова.

2.2. Аналіз перекладацьких прийомів та стратегій

При перекладі високоінтелектуальних п'єс, таких як «Професія пані Ворен» та «Ідеальний чоловік» важливо зважати на те, що у них спостерігається багато вишуканої мови, інтелектуальної гостроти, сатиричного тону та соціальних маркерів, які є закодованими у мовленні персонажів. Наявність вищезазначених характеристик вимагає від перекладача використання перекладацьких трансформацій, які дозволяють адаптувати текст, що насичений ідеями, для того, аби зберегти динаміку сцени/ситуації та полегшити розуміння самого тексту іншомовною аудиторією.

Саме тому у цьому підрозділі сфокусуємось на основних стратегіях використання перекладачами трансформацій.

Почнімо із лексичних трансформацій, які є необхідними для зменшення розбіжностей у лексико-семантичних системах мов, а особливо при відтворенні власних назв та культурно-маркованої лексики.

Власне, перша перекладацька трансформація, яку можна помітити в обидвох п'єсах відразу – це транскодування, адже перед кожною реплікою ми можемо побачити ім'я персонажа, як це працює у драматичних творах. П'єси не фантастичні, тому не потребують перекладу власних назв. Помітно, що в перекладі в основному використовується транслітерація імен: *Caversham* – Кавершем, *Goring* – Горінг, *Chiltern* – Чілтерн, *Montford* – Монтфорд, *Markby* –

Маркбі, Vivie – Віві, Frank – Френк, Crofts – Крофтс., Liz – Ліз. Проте бачимо, що перекладачі активно застосовують і транскрипцію, не тільки для імен персонажів, а й топонімів: *Samuel – Семюел, Praed – Пред, Mason – Мейсон, Phipps – Фіпс, Cheveley – Чівлі, Haslemere – Гезлмір, Newnham – Ньюнгем, Girton – Гертон.*

Калькування або ж дослівний переклад може бути ефективним для термінів, проте, користуючись ним, важливо не забувати і про терміни, які є «фальшивими друзями перекладача». Таку необережність у своєму перекладі «Професії пані Ворен» допустив і О. Терех, переклавши один з фрагментів твору ось так [78, 53]:

CROFTS. But you see you cant mention such things in society. Once let out the word hotel and everybody thinks you keep a public-house.

КРОФТС. Але в суспільстві не треба говорити про такі речі. Ви тільки скажете "готель", а згодом люди казатимуть, що ви тримаєте публічний дім.

У даному випадку недоцільність використання калькування полягає у тому, що Крофтс справді володіє борделями, які українською мовою евфемічно називають «публічними домами». Мета ж висловлювання Крофтса пожалітись і через брехню виправдатись, що його мережу готелів, які дійсно є борделями, називають «*шинками/пабами*», адже англійське «*public house*» має саме таке значення [63]. Справа у тому, що у Вікторіанську епоху паби не вважались місцями проведення часу для джентельменів та знаті, більше того, якщо шляхетна особа володіла пабом, це вважалось поганим тоном, тому Крофтс і говорить, що для нього це принизливо [38]. Використання українського хибного еквівалента призводить до того, що виправдовування Крофтса стає нічим іншим, як констатацією факту. Зникає вся іронія ситуації, адже, якщо слідувати задуму автора, герой намагається уникнути асоціації з не надто пристойним для вищого світу бізнесом, приховуючи набагато гірший. Тому у даній ситуації калька видає Крофтса не хитрим та цинічним бізнесменом, а радше непоміrkованим чоловіком, який не розуміє, що говорить.

Приклад калькування можемо побачити і при відтворенні реалій у п'єсі Вайльда:

*SIR ROBERT CHILTERN. Arthur, I am parched with thirst. May I ring for something? **Some hock and seltzer?***

*СЕР РОБЕРТ ЧІЛТЕРН. Артуре, я помираю від спраги. Можна, я подзвоню, щоб чогось принесли? **Білого райнвайну чи зельтерської.***

У поданій комунікативній ситуації бачимо, що Чілтерн просить співрозмовника про те, аби йому принесли традиційне поєднання білого вина та газованої води, яке було популярним серед знаті XIX століття [72]. Замість того, аби генералізувати поняття та використати, наприклад, «Білого вина та газованої води», О. Негребецький зберігає колоритність ситуації, відтворюючи оригінал за допомогою калькування. Проте за рахунок збереження колоритності знижується імовірність сприйняття цільовою аудиторією тексту оскільки якщо у «білому райнвайні» є принаймні натяк на те, що це вино, оскільки воно біле, то «зельтерська» не несе смислового навантаження для глядача, оскільки читач може звернутись до інших джерел для того, аби дізнатись значення реалії.

Трансформації конкретизації та генералізації використовують для зміни рівня деталізації під час перекладацького процесу. Їх використання зазвичай не має впливати на хід подій у творі чи сенс того, що відбувається. Застосування генералізації можемо побачити у авторських примітках Б. Шоу, де він описує жорстоку натуру того ж Крофтса [78, 53]:

*CROFTS [rising, after a final slash at **a daisy**, and coming nearer to her]*

*КРОФТС (збиває ціпком **квітку**, встає й починає походити взад і вперед).*

У поданому прикладі генералізація має негативний вплив саме на читача, оскільки в інтелектуальних п'єсах кожен образ має значення. В оригіналі Крофтс збиває ціпком маргаритку, яка в англійській культурі асоціюється з чистотою та невинністю [79]. Через цю дію метафорично передається цинічність характеру Крофтса. Проте в українському перекладі образ

маргаритки узагальнено просто до «квітки», що дещо зменшило жорстокість характеру персонажа та може спотворити його сприйняття читачем.

Приклад генералізації у п'єсі Вайлда стосується наповненої глузувань розмови між Горінгом та Мейбл Чілтерн [84, 6]:

*MABEL CHILTERN. I don't think I like you at all **this evening!***

*МЕЙБЛ ЧІЛТЕРН. Щось ви мені **сьогодні** не подобається.*

Подана ситуація ілюструє використання генералізації при відтворенні позначок часу. Українською мовою структура «цього вечора» звучала би дещо надмірно та неприродно, тому О. Негребецький вчинив правильно, не скориставшись калькуванням, а натомість розширивши поняття «вечора» до «сьогодні». Втрата такої хронологічної деталі не несе важливого значення, а навпаки зберігає природність мовлення персонажки та є критично важливою для сценічного аспекту п'єси, оскільки полегшує вимову її на сцені.

Щодо конкретизації, то її використання в перекладі п'єси «Ідеальний чоловік» можемо знайти при відтворенні слова ширшої семантики «to have» в авторському описі тієї ж Мейбл Чілтерн [84, 6]:

*[She **has** the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence.]*

*(У ній **поєднується** чарівний деспотизм юності та приголомшлива відвага цноти.)*

У поданому описі згадане нами слово «to have» набуває значення «поєднувати», що робить висловлювання автора красномовнішим для читача, оскільки авторську примітку бачить лише він. У цьому випадку використання конкретизації є виправданим, оскільки не впливає на зміст висловлювання автора, а навпаки підсилює контраст рис героїні.

Приклад конкретизації знаходимо і в п'єсі Шоу [78, 53]:

*MRS WARREN. Of course it's worth while to a poor girl, if she can resist temptation and is good-looking and well conducted and sensible. It's far better than any other **employment** open to her.*

*ПАНІ ВОРЕН. Авжеж не погано для бідної дівчини, аби тільки вона не втрачала глузду й до того ще була гарна, статечна й розумна. Це багато краще, ніж будь-яке приступне їй **ремесство**.*

У поданому прикладі слово «*employment*» є дещо абстрактним та формальним і означає безпосередньо «зайнятість». А-от приклад із перекладу виступає дещо конкретнішим – це «*ремесство*». Воно звужує поняття «зайнятості» до, формально кажучи, «сфери». У цьому контексті використання конкретизації є вдалим, оскільки виглядає більш приземленим та влучним, як і діяльність, якою займається пані Ворен, адже вона розглядає свою роботу як ремесло, яке вона опанувала. Використання цієї трансформації у даній ситуації є доречним, оскільки підсилює сенс висловлювання героїні.

Останньою лексичною трансформацією із перелічених є смисловий розвиток. У контексті аналізованих п'єс перекладачі використовують його для перекладу ідіоматичних виразів, замінюючи образ, при цьому зберігаючи зміст [78, 53]:

*FRANK. He's rector here. I'm living with my people this autumn for the sake of economy. Things came to a crisis in July: the Roman father had to pay my debts. **He's stony broke** in consequence; and so am I. What are you up to in these parts? do you know the people here?*

*ФРЕНК. Це його парафія. Я приїхав жити до батьків заради економії. В липні дійшло аж до кризи, й панотець мусив сплатити мої борги. Через це в нього тепер **грошей катма**, й у мене теж. Ну а ви тут чого? Ви тут маєте знайомих?*

Даний приклад ілюструє приклад використання смислового розвитку у відтворенні ідіоматично-сленгового виразу «*stony broke*», яка означає повну відсутність грошей [63]. Відповідно, перекладачеві потрібно використати відповідник із такою ж функцією. О. Терех скористався українським розмовним виразом «катма», який є синонімом до «немає» і несе те саме стилістичне забарвлення, яке важливо зберегти у мовленні Френка. Його нейтралізація або

ж буквалізація, яка б звучала як «у нього немає грошей», не виглядала б так саме динамічно і виразно. Тому рішення перекладача є цілком виправданим.

У п'єсі О. Вайлда також знаходимо приклад застосування смислового розвитку при описі Роберта Чілтерна [84, 6]:

[A personality of mark.]

(Яскрава особистість.)

В оригіналі маємо метафоричне висловлювання, яке дослівно перекладається як «людина з відзнакою», проте у перекладі було використано дещо інший відповідник – «яскрава особистість». Суть прийому у поданому прикладі полягає у перетворенні метафори оригіналу на пряму характеристику в перекладі. Тож можна дійти висновку, що перекладачеві не вдалося зберегти стилістичність мовлення, проте відтворити функцію та зміст висловлювання.

Граматичні трансформації зазвичай зумовлені синтаксичними або ж морфологічними розбіжностями у мовних системах, тому їх застосування є критичним при перекладі у мовній парі, де одна мова має прямий порядок слів, а інша – непрямий. До цього типу трансформацій належать, зокрема, і перестановка слів (інверсія) та граматична заміна членів речення.

У мовній парі українська-англійська застосування перестановки є критично важливим, оскільки потрібно адаптувати фіксований англійський порядок слів до гнучкого українського, при цьому зберігаючи актуальне членування за схемою «тема-рема» [41]. Відтак, проаналізувавши п'єсу «Професія пані Ворен», на самому її початку, у авторських примітках, ми віднайшли таку ілюстрацію застосування цієї трансформації [78, 53]:

[A gentleman walking on the common comes into sight from behind the cottage.]

(На луці з-за коледжу з'являється якийсь чоловік.)

В англійській примітці можемо простежити фіксований порядок слів, адже англійська схема «тема-рема» передбачає позиціонування реми/підмета на самому початку речення. Відтворення цього прямого порядку порушило б норми української схеми, оскільки при введені нового персонажа рема має бути

у кінці висловлювання, тоді як тема/локація має бути на початку. Таким чином змінились позиції виключно підмета та обставини, в той час як присудок зберіг своє місце у перекладі. Отже, перекладач повністю зберігає актуальне членування речення і забезпечує природній вигляд українського тексту за допомогою перестановки слів.

В «Ідеальному чоловікові» О. Негребецький також застосовує цей прийом [84, 6]:

LADY CHILTERN. We were at school together, Mrs. Cheveley.

ЛЕДІ ЧІЛТЕРН. Ми разом вчилися в школі, місис Чівлі.

Тут, згідно правил англійської мови, обставина «together» має стояти після обставини місця «at school». Українською ж для збереження природного звучання та правильного актуального членування, перекладач переміщує обставину способу дії перед дієсловом, таким чином тема «Ми» займає своє місце перед ремою «разом вчились у школі».

Використання заміни членів речення, яка передбачає перетворення в перекладацькому процесі однієї частини мови на іншу, помітно в перекладі твору Вайлда:

MABEL CHILTERN. You might have followed us. Pursuit would have been only polite.

МЕЙБЛ ЧІЛТЕРН. Ви могли піти за нами. Переслідування було доречною чемністю.

Як бачимо, перекладач застосовує цей прийом для того, аби перетворити прикметник «polite» у іменник «чемність». Калькування англійської морфологічної структури речення навпаки б призвело до зниження природності висловлювання цільовою мовою. Більше того, як ми зазначали раніше, мова Вайлда у даному творі є надмірно манірною та вишуканою, тому переклад фрази Негребецького звучить більш книжно та відповідно, ніж, до прикладу, кальковане «було б ввічливо».

Сутність лексично-граматичних трансформацій полягає у, як це впливає з назви, поєднанні лексичних та граматичних змін, часто з додаванням або

вилученням слів для досягнення адекватності у перекладі. На даному етапі дослідження нас цікавлять саме експлікація та антонімічний переклад, оскільки приклади вилучення та додавання можна побачити у попередніх частинах практичного дослідження, пов'язаних із мовними та лінгвокультурними адаптаціями.

Приклад експлікації бачимо у наступній репліці Віві, де вона розповідає про свої плани у кар'єрному розвитку [78, 53]:

*VIVIE. I shall set up **chambers** in the City, and work at **actuarial calculations and conveyancing**.*

*BIBI. Я найму собі **мебльовані кімнати** в Сіті й працюватиму коло **обчислень для страхових товариств і коло нотаріальних справ**.*

У даному прикладі Шоу насичив речення юридичною лексикою, притаманною Британії, певною мірою, це реалії. Почнімо із «chambers», які, насправді, є культурно-маркованим елементом, оскільки в англійській кімнаті означають не кімнату, а саме офіс або контору баристера – адвоката вищого рангу «Вікі». Ми виділили цей момент, оскільки вважаємо його таким, який потребує експлікації, адже перекладач зміщує фокус із професійного контексту на радше побутовий, спотворюючи закладене автором значення висловлювання. Використання фрази «баристерська контора» також потребувало б пояснень, проте «офіс для адвокатури» відображало б інтенцію автора точніше.

Наступні юридичні терміни, які перекладач вже експлікував – «*actuarial calculations and conveyancing*». О. Терех відкриває їх зміст у цільовому висловлюванні якнайточніше: «*conveyancing*», яке в англійському юридичному дискурсі має значення «передача майна» [63] стає «*нотаріальними справами*», а «*actuarial calculations*», англійське значення яких «обчислення ризику для страхових компаній та пенсійних фондів» також відтворюють як «*обчислення для страхових товариств*», що, власне, прояснює ситуацію із юридичною специфікою для читача та глядача. Проте у рамках сценічної постановки у даній ситуації доводиться жертвувати ритмічністю висловлювання, притаманній Віві, тобто втрачається певна сценічність висловлювання.

У п'єсі Вайлда знаходимо використання експлікації у паратексті, проте не у авторському, а примітках перекладача. Леді Маркбі та леді Чілтерн говорять про захоплення політикою сера Роберта і перша зауважує наступне [84, 6]:

*LADY MARKBY. Well, I hope he is not as devoted to **Blue Books** as Sir John is. I don't think they can be quite improving reading for any one.*

*ЛЕДІ МАРКБІ. Сподіваюсь, він хоч не так захоплюється **Синіми книгами**, як сер Джон. Бо їх, як я думаю, взагалі не варто нікому читати.*

Сині книги – це реалія. Як зазначає у примітці О. Негребецький – парламентські звіти. І, хоча прямої експлікації у тексті немає, адже перекладач не вплітає її у структуру основного тексту драми, все ж пояснення реалії є доцільним. Трансформація є доречною у контексті читання, проте у рамках сценічної постановки вона залишається невидимою, а просто «Синя книга» не дає глядачеві ніякого інформаційного навантаження.

Останньою трансформацією, яку ми проаналізуємо, є антонімічний переклад. Дана трансформація передбачає заміну стверджувальної конструкції на заперечну, або навпаки, зберігаючи при цьому її зміст.

*PRAED. ...and **I'm not sure**, from what I have seen of her, that **she is not older** than any of us.*

*ПРЕД. ...і побачивши її, **я починаю думати**, що вона, **можже, старіша** за всіх нас. [78, 53]*

У прикладі в оригіналі Пред обговорює характер Віві, використовуючи літоту, тобто подвійне заперечення – «*I'm **not** sure... that she is **not** older...*». Українською мовою же перекладач відтворює цю конструкцію у стверджувальній формі, використовуючи припущення. Більше того, як бачимо з прикладу, українська структура висловлювання є простішою, проте не менш навантаженою. «*Я починаю думати... може, старіша...*» є еквівалентним оригіналу як, в першу чергу, на семантичному, так і на стилістичному рівнях, незважаючи на відсутність заперечення. Таким чином перекладач уникнув непритаманного українській мові буквализму.

Ця трансформація є і у висловлюванні, яке стало одним із Вайлдових афоризмів. Лорд Горінг ділиться своїми думками про життя [84, 6]:

*LORD GORING. Life is **never** fair, Robert.*

*ЛОРД ГОРІНГ. Життя **завжди** несправедливе, Роберте.*

Приклад влучно ілюструє антонімічну заміну поняття «ніколи» на «завжди». «Життя ніколи не є справедливе» виглядало б дещо штучно та важко для сприймання, а-от антонімічний варіант Негребецького є таким же коротким та лаконічним, як і оригінал.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Внаслідок порівняльно-зіставного аналізу матеріалів дослідження ми встановили, що головною проблемою при перекладі драм є не лише їх виключно філологічна адаптація під норми мови перекладу, а й під вимоги сцени, де важливими елементами є той же ритм, ідентична інтонація та динамічність діалогів. Дослідження мовних та культурних елементів показало, що те, як їх відтворюють, залежить від стилю автора. У п'єсі Б. Шоу головною особливістю є мовні портрети персонажів, адже вони мають різні соціолекти, користуються сленгом та кардинально різними регістрами, які відтворили за допомогою стилістичної адаптації та нейтралізації діалектних висловлювань. П'єса О Вайлда ж вирізнялась елементами комічності: грою слів та парадоксами, сатирою на глобальному рівні; а також афористичністю висловлювань, що вимагало від перекладача застосування стратегій, які не надто спотворюють їх стилістичний ефект. Аналіз різнотипних трансформацій ще раз наголосив на їх важливості у подоланні асиметрії мовних та культурних параметрів, оскільки у контексті матеріалів вони допомагають адекватно відтворювати реалії та культурно-марковану лексику, зберігати комунікативний ефект та актуальне членування речення, уникати буквалізму та забезпечити адекватне сприйняття тексту.

ВИСНОВКИ

Дилема перекладу драматичних творів і досі залишається актуальною, зважаючи на їх особливість – дуальність їх природи. Відповідно, ця притаманна їм дуальність, поділила перекладачів на дві групи: прихильників збереження літературності тексту та прихильників орієнтації перекладеного тексту на його театральне втілення. У той час як перші виступають за виконання перекладачем його безпосередніх обов'язків, тобто суто технічної сторони – адекватне відтворення наявних у тексті лінгвокультурних елементів, другі переконані, що завданням перекладача є не виключно переклад твору, а й створення придатного для постановки тексту, що враховує усі сценічні параметри – акустику, дихання виконавців та ритмічність вистави. Більше того, діалогізоване мовлення у творі фактично виступає як елемент ретельно спланованої автором спонтанності, що також ускладнює роботу перекладача.

До цього переліку проблем додається і так звана перформативність тексту, що вимагає передбачення того, як текст вербалізуватиметься та актуалізуватиметься на сцені. Ця категорія дещо применшує значення лінгвістичної точності, яка тим не менш залишається надзвичайно важливою, адже те, *що* вимовляють персонажі так само важливо, як і те, *як* вони це вимовляють. Нехтують лінгвістичною категорією зазвичай режисери-постановники, надаючи перевагу саме прагматиці, а не змісту. Саме тому текст перекладу повинен мати той же потенціал, що й оригінал. Допоміжним інструментом у цьому випадку виступають сценічні примітки, що дають вказівки щодо тих чи інших сюжетних аспектів твору.

Драма також пов'язана із соціо-культурними аспектами дійсності. Тексти драм, а особливо ті, що були матеріалом нашого дослідження, відображають специфіку певного періоду в історії конкретної держави, тому вони наповнені реаліями, соціолектами та інтертекстуальними зв'язками. Виникає потреба в адаптації цього нашарування інформації для читача або ж глядача, що належить

до цільової культури і досить часто може не мати необхідних для досягання змісту фонових знань.

Тож, узагальнюючи результати нашого дослідження, на основі виконаних нами завдань можемо зробити наступні висновки:

1. Драма – це літературний рід, що ґрунтується на взаємодії вербального та невербального компонентів. Її текст має поліфункціональну природу, адже він виступає водночас основою для вистав, де кожен навіть найменший аспект має потенціал реалізації на сцені у вигляді паузи або жесту та самостійним літературним твором, де визначальними рисами є точність відтворення та еквівалентне відтворення естетики персонажа. Адекватний переклад такого тексту передбачає, як легкість вимови та адаптовану ритміку тексту, так і лінгвістичну та художню еквівалентність. Тому навіть за умови літературності тексту його не варто ізолювати від театральності, адже так чи інакше його ціль – комунікативний вплив на аудиторію, чи то при читанні твору чи під час його споглядання на сцені в режимі реального часу.

2. Дослідження показало своєрідну еволюцію поглядів на проблему перекладу драми: від літературного підходу (“translation for page”), де значну роль відіграє влучне відтворення стилю автора та семантики слів, до сценічного (“translation for stage”), де адекватність тексту визначається його придатністю до театральної постановки. На даному етапі перекладознавці виступають за синтезування цих підходів та залучення методів семіотичного перекладу, тобто розгляду драматичного тексту як компоненту вистави. Звичайно, вибір підходу залежить від мети, з якою текст перекладають (книжкова публікація чи постановка), проте ми встановили, що синтез цих підходів дійсно допомагає зберегти ідіостиль автора, не втрачаючи при цьому театральних аспектів твору. В той же час навмисне ігнорування сценічності тексту може призвести до втрати його жанрових особливостей, а надмірне втручання постановників у сам текст спотворює інтенцію, закладену у текст автором.

3. У ході аналізу ролі діалогів та сценічних приміток було встановлено, що діалоги слугують головним засобом характеристики персонажів

та розвитку сюжету. Головними викликами тут є еквівалентне відтворення його розмовності, емоційності та індивідуальності кожного персонажа. Має бути відтворено кожен елемент діалогу: від реєстру мовлення до соціолектів, адже вони позначають соціальний та психологічний стан персонажів. Сценічні примітки у тексті мають не лише інформативний потенціал для постановників та акторів, а й наративну функцію та функцію відтворення атмосфери для читачів. Як і діалоги, вони певним чином характеризують персонажів, що дуже добре видно у нашому матеріалі дослідження, проте у форматі сценічної постановки їх функція є радше імпліцитною, адже завдання актора полягає у слідуванні приміткам таким чином, аби на підсвідомому рівні їх розумів і глядач. Саме тому, перекладаючи їх, потрібно зберігати термінологію, їх лаконічність та ставлення автора, адже вони водночас ставлять ритм для сцени та містять авторські наміри, яких немає у діалогах.

4. При практичному аналізі та описі мовних та культурних характеристик тексту, ми встановили, що у лінгвістичних рамках найбільше труднощів викликає відтворення комічності тексту, де є гра слів, парадокс, іронія та алюзії. У матеріалі дослідження гумор має радше інтелектуальну природу, тому він часто має форму порушених норм мови або ошуканих логічних очікувань. Відповідно, це передбачає, аби перекладач вдавався до креативних рішень та пошуку функціональних еквівалентів, не вдаючись до дослівного перекладу, який призводить до значних втрат. Історичні, побутові та соціальні реалії, що не мають своїх відповідників у культурі цільової мови – іще один елемент, який викликає труднощі. Вони змушують перекладачів працювати на перетині між збереженням національного колориту, притаманного оригіналу, та гарантуванням безперешкодного розуміння тексту для сучасного глядача, при цьому не вдаючись до надмірної архаїзації, модернізації або ж генералізації культурного наповнення тексту.

5. Застосування трансформаційного аналізу та описового методу допомогло виявити певні перекладацькі трансформації, які були використані для досягнення еквівалентності та адекватності тексту. Аналізуючи матеріал

дослідження, ми виявили широкий спектр лексичних, граматичних та лексико-граматичних трансформацій. Ми дійшли висновку, що найпродуктивнішими прийомами у насичених власними назвами та унікальними реаліями творах є транскодування та калькування, генералізація та конкретизація допомагають адаптувати семантичне навантаження певних понять та символів для легшого сприймання цільовою аудиторією. Також перекладачі послуговувались антонімічним перекладом та смисловим розвитком задля адекватного відтворення фразеологічних та ідіоматичних сполук. Результати показують, що у контексті подій творів надзвичайно важливим прийомом є і компенсація, яка відновлює стилістичність та комічність тексту, втрачені на певному етапі перекладу, адже це зберігає тональність тексту. Граматичні трансформації, як і очікувалось, стали незамінним інструментом при перетворенні англійської структури речень на українську, задля збереження природності та милозвучності діалогів.

Наше дослідження довело, що при перекладі англомовної драми на українську мову потрібно враховувати значну кількість лінгвістичних, літературних, культурних та театральних аспектів у комплексі, адже адекватність перекладу визначає здатність відтворення не лише оригінального слова, а й інтенції автора, явної та імпліцитної, а також сценічного потенціалу та естетики для цільової аудиторії.

Перспективами наших подальших досліджень у цій сфері перекладознавства вважаємо ґрунтовніше вивчення прагматики та семіотики театального тексту, а також аналіз не лише літературного втілення, а й театральних постановок тексту із залученням порівняльного аналізу текстових версій вистав та їх постановок, що відбуваються у реальному часі.

CONCLUSIONS

The dilemma of translating dramatic works remains relevant today, given their distinctive dual nature. Accordingly, this inherent duality has divided translators into two groups: those who opt for preserving the literary nature of the text and those who opt for orienting the translated text towards its theatrical embodiment. While the former advocate that translators should perform their immediate duties, i.e. the purely technical side – the adequate reproduction of the linguistic and cultural elements present in the text, the latter are convinced that the translator's task is not only to translate the work, but also to create a text suitable for staging, taking into account all the stage parameters – acoustics, the performers' breathing and the rhythm of the performance. Moreover, the dialogue in the work actually acts as an element of spontaneity carefully planned by the author, which also complicates the translator's work.

Added to this list of problems is the so-called performability of the text, which requires predicting how the text will be verbalised and actualised on stage. This category somewhat diminishes the importance of linguistic accuracy, which nevertheless remains extremely important, because what the characters say is just as important as how they say it. The linguistic category is usually neglected by stage directors, who give preference to pragmatics rather than content. That is why the translated text must have the same potential as the original. In this case, stage notes/author's remarks, which provide guidance on various plot aspects of the work, serve as an auxiliary tool.

Drama is also linked to the socio-cultural aspects of reality. Drama texts, especially those that were the material of our research, reflect the specifics of a particular period in the history of a particular state, so they are filled with realities, sociolects and intertextual connections. There is a need to adapt this layer of information for readers or viewers who belong to the target culture and often may not have the background knowledge necessary to comprehend the content.

Therefore, summarising the results of our research, based on the tasks we have completed, we can draw the following conclusions:

1. Drama is a literary genre based on the interaction of verbal and non-verbal components. Its text is multifunctional in nature, as it serves both as the basis for performances, where even the smallest aspect has the potential to be realised on stage in the form of a pause or gesture, and as an independent literary work, where the defining features are accuracy of reproduction and equivalent reproduction of the character's aesthetics. An adequate translation of such a text requires both ease of pronunciation and adapted rhythm of the text, as well as linguistic and artistic equivalence. Therefore, even if the text is literary, it should not be isolated from theatricality, because one way or another, its goal is to communicate with the audience, whether when reading the work or watching it on stage in real time.

2. The study revealed a peculiar evolution of views on the problem of drama translation: from a literary approach ('translation for page'), where the accurate reproduction of the author's style and the semantics of words plays a significant role, to a theatrical one ('translation for stage'), where the adequacy of the text is determined by its suitability for theatrical production. At this stage, translation scholars advocate synthesising these approaches and applying methods of semiotic translation, i.e. considering the dramatic text as a component of the performance. Of course, the choice of approach depends on the purpose for which the text is being translated (book publication or staging), but we have found that the synthesis of these approaches really helps to preserve the author's idiolect without losing the theatrical aspects of the work. At the same time, deliberately ignoring the theatricality of the text can lead to a loss of its genre characteristics, and excessive interference by directors in the text itself distorts the author's intention.

3. During the analysis of the role of dialogues and stage notes, it was established that dialogues serve as the main means of characterisation and plot development. The main challenges here are to reproduce the conversational style, emotionality and individuality of each character. Every element of the dialogue must be reproduced: from the register of speech to sociolects, as they indicate the social

and psychological state of the characters. Author's remarks in the text not only have informative potential for directors and actors, but also a narrative function and a function of recreating the atmosphere for readers. Like dialogues, they characterise the characters in a certain way, which is very clear in our research material, but in the format of a stage production, their function is rather implicit, because the actor's task is to follow the notes in such a way that the audience understands them on a subconscious level. That is why, when translating them, it is necessary to preserve the terminology, their conciseness and the author's attitude, because they set the rhythm for the scene and contain the author's intentions, which are not present in the dialogues.

4. In our practical analysis and description of the linguistic and cultural characteristics of the text, we found that, within the linguistic framework, the greatest difficulty lies in reproducing the comical nature of the text, which contains puns, paradoxes, irony and allusions. In the research material, humour is more intellectual in nature, so it often takes the form of neglected language norms or deceived logical expectations. Accordingly, this requires the translator to resort to creative solutions and search for functional equivalents, without resorting to literal translation, which leads to significant losses. Historical, everyday and social realities that have no counterparts in the culture of the target language are another element that causes difficulties. They force translators to work at the intersection between preserving the national flavour inherent in the original and ensuring that the text is easily understood by the modern audience, without resorting to excessive archaization, modernization or generalization of the cultural content of the text.

5. The use of transformational analysis and the descriptive method helped to identify certain translation transformations that were used to achieve equivalence and adequacy of the text. Analysing the research material, we found a wide range of lexical, grammatical and lexical-grammatical transformations. We concluded that the most productive techniques in works saturated with proper names and unique realities are transcoding and calquing, while generalisation and concretisation help to adapt the semantic load of certain concepts and symbols for easier perception by the target

audience. Translators also used antonymic translation and semantic development to adequately reproduce phraseological and idiomatic combinations. The results show that in the context of the events of the works, compensation is an extremely important technique, which restores the stylistic and comical nature of the text lost at a certain stage of translation, as it preserves the tone of the text. As expected, grammatical transformations have become an indispensable tool in converting English sentence structures into Ukrainian in order to preserve the naturalness and euphony of the dialogues.

Our research has shown that when translating English-language drama into Ukrainian, it is necessary to take into account a significant number of linguistic, literary, cultural and theatrical aspects in their entirety, since the adequacy of the translation determines the ability to reproduce not only the original words, but also the author's intentions, both explicit and implicit, as well as the theatrical potential and aesthetics for the target audience.

We consider the prospects for our further research in this field of translation studies to be a more thorough study of the pragmatics and semiotics of theatrical text, as well as an analysis not only of the literary embodiment, but also of theatrical productions of the text, using a comparative analysis of text versions of performances and their productions that take place in real time.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безугла Л.Р. Діалог, діалогічний текст та діалогічний дискурс. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2009. №867. Вип. 60. С. 7–14.
2. Береговенко Н.С. Лінгвокультурна адаптація під час перекладу лексико-фразеологічних одиниць новинного матеріалу каналу "Євро н'юз" українською мовою. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія. 2019. Вип. 43. Том 3. С. 37–41.
3. Бойкарова Л. Р. Літературний та сценічний переклад драми як перекладознавча проблема. Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2014. Т. 27(66). №4. С. 88–95.
4. Борисенко Н. Д. Драматичний твір як об'єкт лінгвістичного дослідження. URL: https://eprints.zu.edu.ua/15588/1/%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%81%D1%8B_%D0%9A%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%8714.pdf (дата звернення 23.04.2025)
5. Борисов О.О., Клановець А.Ю. Діалог як специфічний вид дискурсу. Мова. Культура. Комунікація : матеріали І-ї Міжнар. наук. конф., (Чернігів, 16 квітня 2010 р.). МОН України. Чернігів : ЧНПУ, 2010. С. 8–11.
6. Вайльд О. Ідеальний чоловік. Як важливо бути серйозним : пер. з англ. Олекси Негребецького. Київ : Знання. 2014. 222 с.
7. Великий тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/> (дата звернення: 25.09.2025)
8. Велівченко В. О. Комунікативне виявлення експресивності та експресива в сучасній англійській мові. Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. 2014. Вип. 27. С. 28–35.

9. Возненко Н. В. Особливості перекладу драматичних творів. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки*. 2015. Кн. 2. С. 19–24.
10. Волченко О. Теоретичні засади перекладу драми. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2025. 4(3). С. 71–78.
11. Гаврилюк Н. А. Особливості лінгвокультурної адаптації у перекладі фахової літератури з лінгвістики (мовна пара українська-англійська). *Вісник науки та освіти. Серії: філологія, культура і мистецтво, педагогіка, історія та археологія, соціологія*. 2022. №4(4). С. 70–84.
12. Галас А. С. Ідіоматичність мовлення персонажів сучасної драматургії як проблема англо-українського перекладу. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 127(2). С. 276–284.
13. Галас А. С. Семіотика й критика перекладу драми. *Науковий вісник ДДПУ ім. Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство)*. 2016. №5(1). С. 64–68.
14. Гетьман З. О. Драматичний текст як різновид діалогічного тексту. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2014. Вип. 25. С. 130–136.
15. Гнатко Л. Авторська ремарка як різновид паратексту в п'єсах "Орфей спускається у пекло" Теннессі Вільямса і "Сваха" Торнтон Вайлдера. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2014. № 4. С. 24–29.
16. Гордієнко Н. М. Типологія компенсації як засобу перекладацьких трансформацій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2017. №30(2). С. 83–85.
17. Горох. URL: <https://www.goroh.pp.ua/%D0%A2%D0%BB%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82> (дата звернення: 23.09.2025)

18. Горюнова М. Родова специфіка художнього діалогу в епосі та драмі (на матеріалі творів Ф. Дюрренматта). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2015. № 3. С. 134–139.
19. Дмитрук Л. А., Остапенко С. А. Переклад драматичного твору: лексико-семантичний аспект. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. 2022. 2(25). С. 31–40.
20. Жигоренко І. Ю. Прагматичний компонент тексту та засоби його передачі при перекладі. URL: <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/perekladoznavstvo/params/post/1338442/> (дата звернення: 19.04.2025)
21. Захарова Н. В. Особливості перекладу сучасного драматургічного тексту (на матеріалі п'єси Дірка Лауке «alter ford escort dunkelblau»). *Нова філологія*. 2017. №71. С. 47–54.
22. Капелюх Д. П. Дискусійні питання термінологічного означення драматургічної ремарки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2018. №33. Т. 1. С. 134–137.
23. Корольова В. В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2014. Вип. 11. С. 232-239.
24. Кощій Ю. П. Жанрово-стилістичні особливості українського перекладу діалогу в п'єсі Ф. Г. Лорки "Дім Бернарди Альби". *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна*. 2012. Вип. 25. С. 68–71.
25. Кривенко В. В. Комунікація: поняття, сутність, зміст. *Науковий вісник Ужгородського Національного Університету. Серія ПРАВО*. 2024. Вип. 84(1). С. 71–77.
26. Любарець І. А. Лінгвосеміотичне дослідження драматургічних текстів французького сюрреалізму (на матеріалі п'єс Ж. Ануя "Antigone" та Ж. Жироу "Électre"). *Мовознавчий вісник*. 2014. Вип. 19. С. 166–171.

27. Любченко О. До постановки проблеми перекладу драматичних творів. 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/341110569_Do_postanovki_problemi_perekladu_dramaticnih_tvoriv (дата звернення: 19.04.2025)
28. Некряч Т.Є. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2006. Вип. 9. С. 191–196
29. Некряч Т.Є., Чала Ю.П. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі. Монографія. Київ : Кондор-Видавництво, 2013. 194 с.
30. Некряч Т. Муки і радощі перекладу драми. 2020. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/muky-i-radoshchi-perekladu-dramy/> (дата звернення: 17.04.2025)
31. Некряч Т. Переклад для сцени: перекладач як співрежисер *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. Вип. 2. С. 241–248.
32. Некряч Т. Ситуативна асиметрія у перекладі драми як елемент сценічності. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Філологічні науки*. 2010. Вип. 89(1). С. 78–83.
33. Нечай Н. В. Емфатизація мовлення персонажів драматичного тексту в перекладі. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 3. Т. 13. С. 56–60.
34. Париж на Нілі. Як прагнення до Європи коштувало Єгипту Суецького каналу. URL: <https://www.dsnews.ua/ukr/society/parizh-na-nile-kak-stremlenie-k-evrope-stoilo-egiptu-suetskogo-23072017160500> (дата звернення: 27.09.2025)
35. Пасенчук Н. Переклад драматичних текстів: постановка проблеми. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. № 70. С. 181–184.
36. Пономаренко Л. В. Засоби відтворення гумору німецькомовних сценічних текстів в українських перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2012. 177 с.

37. Процишина Я., Вісич О. Функція мистецького перформансу в драматичній поемі Лесі Українки «Орґія». 2022. URL: <https://naub.ua.edu.ua/funktsiya-mystetskoho-performansu-v-dr/> (дата звернення: 16.04.2025)
38. Публічний будинок. URL: <https://www.viaurbis.com/uk/%d0%bf%d1%83%d0%b1%d0%bb%d1%96%d1%87%d0%bd%d0%b8%d0%b9-%d0%b1%d1%83%d0%b4%d0%b8%d0%bd%d0%be%d0%ba/> (дата звернення: 01.10.2025)
39. Сахарова О. Дискурсивна репрезентація дійових осіб у драматургічному тексті. 2021. URL: https://www.researchgate.net/publication/353242822_DISKURSIVNA_REPREZENTACIA_DIJOVIH_OSIB_U_DRAMATURGIJNOMU TEKSTI (дата звернення: 16.04.2025)
40. Семак О. Ремарка як засіб конструювання національного характеру у драматичному творі І. Багряного «Розгром». *Grail of Science*. 2024. №36. С. 334–336.
41. Слюсар А. С. Вплив актуального членування речення на переклад. URL: <https://er.kai.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0bb7aeab-6c28-4953-a302-9d73584487bf/content> (дата звернення: 02.10.2025)
42. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Дніпропетровськ, 2004. 23 с.
43. Сокол М. О. Поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. Вісник Житомирського державного державного університету. Філологічні науки. 2011. Вип. 60. С. 218–221.
44. Соколовська С. Ф. Когнітивно-дискурсивні характеристики драматургічного тексту. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія: Філологічна*. 2017. Вип. 64(2). С. 129–132.

45. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 154–160.

46. Струк І. Драматичний текст у ракурсі лінгвістичних досліджень. *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2013. Вип. 661-662. С. 144–149.

47. Струк І. Інтродуктивні ремарки як організаційний елемент драматичного тексту (на матеріалі творів С. Воробкевича). *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2012. Вип. 585-586. С. 324-330.

48. Цісар А. О. Інтерсеміотична природа драми: переклад сценічних приміток та прагматичних компонентів. *Littera Scripta Manet* : зб. наук. пр. за матеріалами 3-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів та молодих учених «Нові тенденції у перекладознавстві, філології та лінгводидактиці у контексті глобалізаційних процесів» / за ред. Полховської М. В., Борисенко Н.Д., Мосієнко О. В., Лисецької Ю. В. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2025. Вип. 11. С. 361–363.

49. Цісар А. О. Особливості перекладу драматичних творів. *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025. Вип. 44. С. 50–53.

50. Цокол О. О. Нові підходи українських драматургів до принципів організації драматичного тексту. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Сер.: Філологічна. 2013. Вип. 39. С. 214–215.

51. Чала Ю. Переклад культурно-маркованих знаків Вікторіанської доби у паратексті драматичних творів. *Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць*. №17. 2006. С. 349-355.

52. Шліхар Т. О. Відтворення домінантних мовленнєвих актів в українських перекладах англомовної драми : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ. 2009. 20 с.

53. Шоу Б. Професія пані Ворен : пер. з англ. Олександра Тереха. *Пігмаліон. П'єси* : пер. з англ. Харків : Видавництво «Фоліо». 2023. ()

54. Як влаштовані джентльменські клуби Лондона, і чому жінкам туди вхід досі заборонений. URL: <https://inshe.tv/suspilstvo/2025-07-20/940344/> (дата звернення: 27.09.2025)

55. Aaltonen S. Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society. Clevedon et al.: Multilingual Matters Ltd. 2000. 121 p.

56. Austin J. How to do things with words. Clarendon Press. Oxford. 1955. pp. 174.

57. Balme C. The Cambridge Introduction to Theatre Studies. *Cambridge University Press*. Cambridge. 2008. pp. 238.

58. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *Languages and Cultures in Translation Theories*. 1991. Vol. 4. №1. P. 99–111.

59. Bharucha R. Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture. London : Routledge. 1993. pp. 272.

60. Britannica. Antoine Watteau. URL: <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Watteau> (дата звернення: 25.09.2025)

61. Bulanova K. Structural and semantic features of the translation of dramatic dialogue (based on the material of modern English-language dramatic texts). 2023. URL: <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/3543/%d0%91%d1%83%d0%bb%d0%b0%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b0%20%d0%9a.%20%d0%a1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 28.04.2025)

62. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/for-a-lark> (дата звернення: 25.09.2025)

63. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/> (дата звернення: 25.09.2025)
64. Dictionary.com. URL: <https://www.dictionary.com/browse/wrangler> (дата звернення: 26.09.2025)
65. Etymonline. URL: <https://www.etymonline.com/word/gumption> (дата звернення: 23.09.2025)
66. Hagstrom-Schmidt N. Key Components of a Dramatic Text. URL: <https://odp.library.tamu.edu/surfaceandsubtext/chapter/key-components-of-a-dramatic-text/> (дата звернення: 16.04.2025)
67. Hammer K. Specific features of drama in the historical and theoretical dimensions. *Філологічні науки* : зб. наук. праць. / гол. ред. М. І. Степаненко. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава. 2018. Вип. 28. С. 25–32.
68. Lefevere A. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies*. 1982. pp. 3-20.
69. Levy J. The Art of Translation / transl. by P. Corness ; ed. By Z. Jettmarova. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2011. 322 p.
70. Menin R. The concept of performability and its application within theatrical tradition. *Studi Germanici*. 2014. 5. 2., pp. 108-137.
71. Morini M. Theatre Translation: Theory and Practice. Bloomsbury Academic. London. 2022. pp. 177.
72. Oxford Reference. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100525567> (дата звернення: 02.10.2025)
73. Pavis P. Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* / Trans. L. Kruger. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1989. P. 25-44.

74. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Cultures. 1992. URL: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/DVE008/um/theatre-at-the-crossroads-of-culture-1.pdf> (дата звернення: 25.04.2025)
75. Potapenko N. Basic approaches to drama translation. *Specialized and multidisciplinary scientific researches: collection of scientific papers. Section XVII. Philology*. 2020. Vol. 6. P. 7–8.
76. Randaccio M, Drama translation: theory and practice. The case of Conor McPherson's *This Lime Tree Bower, The Weir, and St. Nicholas* on the Italian Stage. *EUT Edizioni Università di Trieste*. 2022. pp. 137.
77. Schultze, B.. Highways, byways, and blind alleys in translating drama: historical and systematic aspects of a cultural technique. *Translating literatures, translating cultures. New vistas and approaches in Literary studies*. Ed.by K.Mueller-Vollmer and Michael Irmscher. Berlin. 1998. P. 177–197.
78. Shaw B. Mrs. Warren's Profession. URL: <http://www.public-library.uk/ebooks/108/10.pdf> (дата звернення: 25.09.2025)
79. The Daisy Flower: Meanings, Images & Insights. URL: https://www.floraly.com.au/blogs/news/the-daisy-flower-meanings?srsltid=AfmBOorM-YUE-N_6l9WDTTTTfDhwrUBRp-bwkLeXd4o2gKrU-UQyWZt84 (дата звернення: 02.10.2025)
80. The Royal Parks. URL: <https://www.royalparks.org.uk/read-watch-listen/rotten-row> (дата звернення: 26.09.2025)
81. Travnikova D. Translation and analysis of butterflies are free by Leonard Gershe. URL: <https://is.muni.cz/th/cw65e/text.pdf> (дата звернення: 16.04.2025)
82. Tsiupiak V. Specifics of Translating Dialogues in Drama Works into Ukrainian. URL: <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/3692/%D0%A6%D1%8E%D0%BF%27%D1%8F%D0%BA%20%D0%92.%20%D0%86..pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 28.04.2025)

83. University of Cambridge. URL:
<https://www.maths.cam.ac.uk/undergrad/undergrad> (дата звернення: 26.09.2025)
84. Wilde O. An Ideal Husband. URL:
<https://www.cmadras.com/189/18911.pdf> (дата звернення: 25.09.2025)