

Пасенчук Н. В.,

аспірант кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики
Херсонського державного університету

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ АНГЛОМОВНОЇ ДРАМИ Е. ОЛБІ “WHO IS AFRAID OF VIRGINIA WOOLF”)

Анотація. У статті розглянуто художню своєрідність мови драматичного твору, окреслено проблематику відтворення мовленнєвих актів у прагматичному аспекті задля адекватного перекладу драматичного твору. Досліджено особливості застосування перекладацьких прийомів на матеріалі п'єси Е. Олбі “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” та її перекладів українською та російською мовами.

Ключові слова: адекватність, драма, експресивність, мовленнєвий акт, переклад.

Постановка проблеми. Особливе місце в історії розвитку не тільки американської, але й світової драматургії належить видатному письменнику Едварду Олбі. Літературні пошуки Едварда Олбі досить складні та багатогранні, тому навколо його п'єс постійно точаться наукові дискусії та суперечки. Художня манера драматурга не піддається єдиному потрактуванню, якщо брати до уваги поділ його творчості на ранній і пізній періоди. Тому твори прийнято ділити на ті, що написані в період реалізму, і ті, що зараховуються до «театру абсурду», символізму й експресіонізму. Російська дослідниця В. Котлярова, наприклад, стверджує, що можна говорити про стильовий поліфонізм п'єс драматурга, де «естетика «театру абсурду» сплавляється з елементами символізму та натуралізму з метою створення картини дисгармонії й трагічності соціального й людського буття» [5, с. 78].

Метою статті є висвітлення проблематики відтворення мови драми в прагматичному аспекті задля адекватного перекладу драматичного твору.

Виклад основного матеріалу. У вітчизняному літературознавстві Е. Олбі розглядається як представник американського варіанта «театру абсурду» [1, с. 128], що пов'язано передусім із лейтмотивами та поетикою п'єс, які найяскравіше визначають творчу манеру драматурга.

Відмовившись від передбачуваної усталеної драматичної моделі, Е. Олбі намагався зацікавити глядача неординарними постановками, які не передбачали комерційний успіх. Характерними ознаками художнього дискурсу Е. Олбі називають присутність модерністських тенденцій, які знаходять своє відображення в абсурдних ситуаціях на подвійному рівні – алегоричному та психологічному.

Російський учений Г. Злобін відзначає характерний для Е. Олбі погляд на своїх героїв ніби з боку поряд із жорсткою об'єктивністю в зображенні персонажів [3]. Сам драматург пов'язує це з подіями його власного життя: усиновлений у ранньому дитинстві, незважаючи на багатство родини, яка його прийняла, він не відчував турботи й підтримки. Відносини в родині не були ідеальними, і після чергової сварки з матір'ю Е. Олбі їде

з дому з наміром зайнятися літературною працею, адже в той час він уже пише як вірші, так і прозу, але без особливого успіху. І в цей період життя, поставивши своїм завданням оновлення як художньої мови американського театру, так і його застарілої системи та консервативної аудиторії, Е. Олбі розробляє новаторські п'єси, які вражають підвищеною експресією й емоційністю.

Серед найбільш яскравих ідіостилістичних елементів «театру абсурду» Е. Олбі можна виділити такі: у сюжетно-композиційному контексті – відсутність експозиції, панування статичності над динамічністю, відсутність сюжету в традиційному розумінні, наявність кільцевої структури твору; у персонажному контексті – змішування ролей, семантична еліптованість мовлення; у текстовому контексті – змішування різних жанрів, зокрема водевіля й комедії, трагікомедії, а також пряме звертання до глядачів.

Найкращим твором Е. Олбі визнана п'єса «Не боюся Вірджинії Вульф» (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, 1962). Основним завданням драматург визначав оновлення як художньої мови американського театру, так і його застарілої системи, яка була би спроможною змінити консервативність сприйняття тодішньої американської аудиторії, тому цей твір вважають яскравим прикладом антидрами в його творчому доробку.

Прем'єра п'єси в жовтні 1962 р. стала справжньою сенсацією, оскільки до цього часу відносини між чоловіком і дружиною заборонялося виставляти напоказ, а надто за найменшого натяку на розбіжності в поглядах. На Бродвеї вистава йшла упродовж 663 вечорів, а згодом стала популярною на найкращих театральних сценах світу. Драматург намагався зацікавити глядача глибинним підтекстом, де суть потрібно шукати не тільки між рядків, але й у самих іменах героїв і назвах сцен.

Заголовок п'єси Е. Олбі “Who is Afraid of Virginia Woolf?” на перший погляд не викликає жодних питань. Парадоксальним чином він не потребує відповіді, але одночасно інтригує. Читачі та глядачі очікують, що Вірджинія Вульф виступатиме однією з дійових осіб. Однак прочитання та перегляд п'єси розкривають приховану гру слів, яка міститься в заголовку.

Сам драматург говорить про заголовок п'єси у такий спосіб: “I was in there having a beer one night, and I saw “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” scrawled in soap, I suppose, on this mirror. When I started to write the play it cropped up in my mind again. And of course, who’s afraid of Virginia Woolf means who’s afraid of the big bad wolf... who’s afraid of living life without false illusions. And it did strike me as being a rather typical, university intellectual joke” [11]. Іншими словами, Е. Олбі в одному з інтерв'ю зазначає, що одного вечора побачив напис на дзеркалі “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” і використав його як назву твору. Звичайно, як пише сам автор,

цей напис означає «*Не боюсь великого сірого вовка*». Автор замінює лексему *wolf* – вовк на прізвище відомої письменниці – *Woolf*. Головний персонаж (Марта) неодноразово наспівує пісеньку “*Who is afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf*”, що є пародією на дитячу пісеньку “*Who’s Afraid of the Big Bad Wolf*” із мультфільму компанії В. Діснея “*The Three Little Pigs*”. Мультфільм про маленьких беззахисних поросят, які намагалися сховатися від великого сірого вовка в солом’яному будиночку, говорить, що не потрібно боятися реальності та вигадувати «*фальшиві ілюзії*». Переклад українською мовою Я. Стельмаха «*Не боюсь Вірджинії Вульф*» частково відтворює алюзійну функцію.

Автор п’єси вводить неіснуючого персонажа – письменницю Вірджинію Вульф, яка все життя займалася вивченням питання особистості людини. Образ англійської письменниці-феміністки – це образ жінки, яка намагалася примирити дійсність зі своїм внутрішнім світом, шукаючи порятунку у власних фантазіях. Ім’я письменниці стає символом самообману, «*фальшивих ілюзій*», утечі від реальності. Саме тут слід шукати розгадку назви твору, оскільки персонажі згадують слова із пісні тоді, коли намагаються приховати страх перед реальністю та свої проблеми в сімейному житті за маскою зовнішнього благополуччя. Якщо задатися питанням, кого ж усе-таки боїться Вірджинія Вульф, стає зрозумілим, що відповідь лежить у глибині її свідомості – самої себе, свого внутрішнього світу, який здатний зруйнувати фальшиву реальність. Графічна організація назви – капіталізація – дещо уточнює авторську ремарку, адже видається, що ця «*урочистість*» набуває відтінку іронічного пафосу.

За типового для театру абсурду тяжіння до мінімізації компонентів конструкції (чотири персонажі, обмежений простір кімнати) п’єса вирізняється своєю багаторівневістю: на першому рівні – трагедія нещасливого шлюбу бездітного подружжя Джорджа й Марти. Однак на перший план виходять не відносини чоловіка й жінки, а тема втрати ілюзій, які є заміником справжнього сенсу життя. За багато років сімейного життя вони не виправдали сподівань одне одного. Другий рівень – алегоричний. Е. Олбі свідомо дає своїм персонажам імена першого президента США Джорджа Вашингтона і його дружини Марти. Через імена персонажів чітко проводиться паралель із політичними фігурами та явищами в час написання драми. З історії американського народу відомо, що протягом багатьох десятиліть у США була поширена доктрина «*американської мрії*», яка давала кожному американцю віру в те, що він може досягти успіху. Давши своїм персонажам такі імена, автор навмисно створює свого роду гру: дитина була вигадана сім’єю задля того, щоб приховати невдалий шлюб, як і мрія була вигадана країною, щоб приховати внутрішні протиріччя. Автор зображає сумну дійсність, повну розчарувань. У роки написання твору країна, яка звикла відкрито політично й культурно демонструвати впевненість у своїй досконалості, опинилася перед доказами своїх недоліків. Одна американська сім’я співвідноситься з усією Америкою. Символічною є бездітність – безплідність подружньої пари, яка поєднана не коханням, а меркантильними розрахунками.

Перший і поки що єдиний переклад п’єси українською мовою був здійснений у 1994 р. видатним українським перекладачем Ярославом Стельмахом. Оприлюднений він був на сторінках журналу «*Всесвіт*». Переклад українською мовою частково відтворює алюзійну функцію, а функція інтелектуальної гри з читачем спирається лише на ймовірність обізнаності глядача з творчістю В. Вульф. Постійне повторення Мартою віршика «*Не боюсь Вірджинії Вульф, Вірджинії Вульф, Вірджинії Вульф*» видається дещо абсурдним і незрозумілим, адже іншим чином сама В. Вульф у тексті не згадується.

В адаптаційній версії постановки режисера А. Жолдака заголовком було повністю змінено. Вистава вийшла під назвою «*Не боюся сірого вовка*», що є аллюзією на різноманітні дитячі казки, вірші, ігри, наприклад, «*Ірву, ірву горішечки, / Не боюся вовка ні тришечки*». У цьому разі функція інтелектуальної гри з читачем утрачена повністю, натомість алюзійність є досить очевидною, що не змушує глядачів замислюватися над прихованими аспектами. У виставі А. Жолдака персонажі, простір, час, сюжет позбавлені конкретизації та найелементарніших детермінацій. Психологічна драма Е. Олбі перетворюється на «*карнавал-трансвестію з перевдяганням, слайдами, відео, стіною дощу у фіналі та максимальним дистанціюванням від драматургії*» [4, с. 113]. Якщо в п’єсі Е. Олбі персонажі суспільно, національно, психологічно конкретизовані, у виставі А. Жолдака вони стають занадто абстрактними. Водночас із точністю до навпаки змінюється спосіб їхнього спілкування: в Е. Олбі персонажі мало цікавляться одне одним, але все-таки привід для висловлювання вони отримують від партнера. Натомість у А. Жолдака вони нібито розмовляли одне з одним, а насправді – самі із собою, адже єдине, чим займаються герої впродовж вистави, – нескінченно міняються ролями, часом – подобами, стаючи ніби «*дзеркалом*» для іншого. Усе, чого хотів постановник, – виголосити думку про нашу тотальну залежність від психологічних комплексів і страхів, а потім повторювати її впродовж спектаклю на різні лади [4, с. 115].

Фільм 1966 р., адаптований Ернестом Леманом, навпаки, зберігає цілісність гри та майже всі діалоги Е. Олбі. Режисером був Майк Ніколс, роль Марти та Джорджа грали Елізабет Тейлор і Річард Бартон, Ханні та Ніка – Санді Денніс і Джордж Сігал. Екранізація п’єси, навпаки, шокувала публіку своєю відвертістю, нестандартними образами та реалістичним зображенням сімейних конфліктів. Це був найдорожчий фільм, який змінив яву про весь американський кінематограф того часу.

Найвідоміша інсценізація п’єси радянського періоду належить московському театру «*Современник*» (1984 р., режисер – В. Фокін; Марта – Г. Волчек, Джордж – В. Гафт, Ханні – М. Нейолова, Нік – О. Кахун). Вистава, що успішно трималася в репертуарі театру понад десять сезонів, 1992 р. була зафільмована (режисери – Р. Балаян, В. Фокін, оператор – М. Агранович, художник – С. Маслобойшиков, перекладачі – Віталій Вульф, Ігор Кочнов). Автори вистави театру «*Современник*» намагаються пояснити, у чому полягає сенс життя героїв драми. На перший погляд, сценічний простір вистави не має ніякого символічного змісту. Але з моменту появи персонажів на сцені глядачі пильно стежать за розвитком подій. Так, за задумкою режисера, Марта – це інфантильна жіночка, яка звикла шукати захисту в сильній статі. Чоловік Джордж ставиться до того, що б не робила дружина, поблажливо та турботливо. Вона ж і собі теж прощає чоловікові багато чого: і нескінченне бурмотіння, і непоказну зовнішність, і вовняну кофту, убравшись в яку, той виглядає як справжній тюхтій. Так, Марта постійно насміхається з чоловіка, а він інколи відповідає так само. Проте далі за сюжетом стає все зрозуміліше, що їхні словесні баталії – не що інше, як спосіб забути про спільне горе, не впасти у відчай від почуття самотності та змарнованого життя [2].

Персонажі драми, немов кваплячись висловитися, обмінюються короткими репліками в емоційно й експресивно насичених діалогах. Своїми іноді жорстокими словесними іграми вони намагаються розібратися у своєму житті, у тому, що тримає їх разом стільки років. Чим довше людина живе у вигаданому світі, тим складніше вибратися з нього. За багато років вони навчилися неабияк мучити одне одного, кожен знає, куди «*бити без промаху*». Джордж не виправдав сподівань Марти, яка не стала

враховувати бажань і мрій Джорджа стосовно того, як хоче жити він сам. А той виявився занадто слабким, щоб протистояти жінці. Едвард Олбі зображає напружені стосунки між персонажами за допомогою гри слів, наприклад, у такому діалозі:

“*Martha: THEY'RE MY BIG TEETH!*
George: Some of them ... some of them.
Martha: I've got more teeth than you've got.
George: Two more.
Martha: Well, two more's a lot more.
George: I suppose it is. I suppose it's pretty remarkable... considering how old you are.
Martha [glumly]: Well... you're going bald.
George: So are you. [Pause... they both laugh.] Hello, honey” [9, с. 5].

Марта: Ці великі зуби – мої!
Джордж: Декотрі... Декотрі – твої.
Марта: Своїх зубів у мене більше ніж у тебе.
Джордж: Лише на два.
Марта: Ну а два – хіба мало?
Джордж: Достатньо. Цілком достатньо... зважаючи на твій вік.
Марта: (похмуро) Ну... а ти он полисів.
Джордж: І ти також. (Пауза. Обоє сміються.) Салют, серденько. [6, с. 5].

Головні персонажі зовні видаються агресивними, але в душі вони беззахисні та шукають притулку. Їхнє мовлення є відображенням двоїстих образів: лайка межує з ніжністю, лаконічність – із динамічністю, відсторонення – зі зближенням. Невипадково Марта на початку твору цитує репліку з фільму з Бетт Девіс “*Whata dump!*” [9, с. 6]. Бетт Девіс – американська акторка кіно, театру й телебачення, яка зіграла роль Розі Молін у фільмі “*Beyond the Forest*” (1949р.). Так само, як Марта, Бетт Девіс живе фальшивими ілюзіями та мріє переїхати в Чикаго й поринути в «красиве життя». Навіть такі перешкоди, як чоловік і думка оточуючих, не можуть зупинити Розу на шляху до її мети. Оглядаючи своє помешкання, Марта згадує фільм із Бетт Девіс зовсім не заради того, щоб поділитися враженням від інтер'єру своєї кімнати. Порівнюючи себе з Бетт Девіс, Марта вказує на незадоволеність своїм життям. Джордж усіляко намагається уникнути цієї розмови: “*Set in darkness. Crash against front door, MARTHA'S laughter heard. Front door opens, lights are switched on. MARTHA enters, followed by GEORGE.*

Martha [looks about the room. Imitates Bette Davis]: What a dump. Hey, what's that from? “What a dump!”

George: How would I know what...

Martha: Aw, come on! What's it from? You know...” [9, с. 2].

В українському перекладі Я. Стельмаха цю репліку відтворено виразом «Яке убозтво!». У тлумачному словнику англійської мови лексема *dump* означає *a very unpleasant and unattractive place* [10]. Трансcoderував вдало перекладає її літературно нейтральною лексемою *убозтво*, яка в українській мові має значення матеріальної незабезпеченості та бідності [6, с. 2].

Російська перекладачка Н. Волжина вдається до конкретизації задля більш адекватної передачі не лише семантичного значення фрази, а й відтворення стилістичного ефекту й інтерпретує її як «*Какое убогое жилье*» та повніше описує ситуацію в лексико-семантичному аспекті [7, с. 2].

У російському варіанті перекладу Віталія Вульфа розмовну лексему *dump* перекладено сленговою *бардак* досить доречно, оскільки підвищення перекладачем ступеня експресивності повніше відтворює прагматику повідомлення й інтенцію головного персонажа в оригіналі [8].

Використання лайливої, інколи грубуватої, інколи зниженої за семантичними ознаками лексики є повністю вмотивованим у тексті оригіналу. Письменник вживає розмовну й експресивну лексику в діалогах персонажів, в описі їхньої зовнішності та поведінки. Формування уяви про персонажів і умови життя відбувається за допомогою саме вживання сленгу. Тому в тексті перекладу важливо не втратити стилістичне навантаження такої лексики та зберегти фамільярно-розмовний стиль мовлення персонажів. У наведеному нижче діалозі письменник, наприклад, використовує такі сленгові одиниці, як *goddamn*, *puke*, *simp* для більш точного вираження стилю мовлення персонажів:

“*Martha (gazing into her drink): You laughed your goddamn head off.*
George: It was all right...
Martha (ugly): It was a scream!
George (patiently): It was very funny; yes.
Martha (after a moment's consideration): You make me puke! <...> You are such a simp!” [9, с. 5].

«*Марта (зазираючи до своєї склянки): Ти ледь не помер зох сміху.*
Джордж: Нічого, незле.
Марта (завзято): Справжня сміхота!
Джордж (терпляче): Справді, було досить смішно.
Марта (поміркувавши якусь мить): Від тебе блювати хочеться! <...> Ти такий тюх-тій!» [6, с. 5].

У тексті оригіналу чітко простежується, що жінка доведена до відчаю та забуває про свій статус і освіченість. Стилістична функція сленгізмів залежить насамперед від ситуації спілкування, тобто від того, як і за яких обставин ці слова були вжиті. В українському варіанті перекладу Я. Стельмаха відбувається заміна сленгових лексем, які позначені як вульгарні в словнику, стилістично нейтральними лексемами з негативною семантикою та розмовними відповідниками: *puke* – блювати, *simp* – тюхтій. Лексична одиниця *goddamn*, яка в американському сленгу вживається як підсилюючий негативний інтенсифікатор, у перекладі елімінується, оскільки інтенсифікатори такого типу не є поширеним явищем в українській мові. Та інколи, навпаки, з'являються лайливі вислови там, де в оригіналі вони відсутні: у репліках Марти “*WHAT'S IT FROM, FOR CHRIST'S SAKE?*” [9, с. 2]. «*Звідки це, сто чортів?*» [6, с. 2] / “*I can't remember his name, for God's sake*” [9, с. 2] «*Чи я пам'ятаю, яке в нього в біса прізвище*» [6, с. 2]. Із позиції прагматики вони містять важливе експресивне навантаження та виділяються смисловим наголосом. Тому підвищення перекладачем ступеня експресивності є доречним у цьому контексті.

Оскільки драма – це дія, то саме директиви й експресиви є рушійною силою драматичного діалогу, тому що основною функцією директивів є спонукання до дії, а експресиви відповідають за емоційне навантаження реплік. Е. Олбі зображає Маргу суворою й авторитарною жінкою. Репліка “*put some more ice in my drink*” має прагматику наказу, адже вона не звикла просити, вона звикла наказувати [9, с. 5]. У російському варіанті перекладу Н. Волжиної відтворено прагматику оригіналу структурно однаковою реплікою: «*Положим мне еще льда в стакан, и побольше*» [7, с. 5]. Український перекладач також відтворює прихований зміст спонукання цієї фрази: «*Поклади мені ще трохи льоду*» [6, с. 5].

Серед найважливіших завдань перекладача є встановити комунікативні особливості мовлення персонажів твору, а також особливості комунікативної взаємодії. У наведеному нижче прикладі модальність виражається за допомогою виразного та логічного наголосу, що падає на підмет (займенник *you*): “*You never put any*

ice in my drink. Why is that, hunh?» [9, с. 5]. У перекладі Н. Волжиної: «Никогда не кладешь мне льда. Почему это, хм?» [7, с. 5]. У перекладі російською мовою транскодувач опустив займенник *You* для того, щоб певною мірою спростити структуру речення, адже для англійської мови характерне часте вживання займенників. У перекладі звертання до особи виражене імпліцитно.

Російський перекладач Віталій Вульф навмисно змінює стилістику оригіналу, перекладаючи займенник *you* займенником другої особи множини «*Вы*»: «Почему *Вы* никогда не кладете мне лед в бокал, Джордж?» [8]. Транскодувач показує зверхнє ставлення жінки до чоловіка. В англійській комунікативній культурі, де важливим чинником є рівність, підкреслення статусної асиметрії нетипове. Таке звертання поширене також серед людей середнього й старшого віку, зокрема серед інтелігенції, навіть якщо між людьми мають місце близькі й теплі стосунки. За неформального спілкування люди здебільшого звертаються на *ти*, що не є виявом неповаги до співрозмовника. Однак звертання на *ти* до малознайомої людини сприймається як ознака фамільярності, навмисна демонстрація зневаги. У російському варіанті перекладу Віталія Вульфа образ Марти дещо змінений через пом'якшення її мовлення; контраст не настільки зримий, як в оригіналі, оскільки створений шляхом мало не перебільшеної ввічливості.

Якщо на початку п'єси герої постали перед читачем в одному образі, то вже наприкінці вони, їхні дії та розмови – інші: «*Martha (about the imagined son): Sometimes... sometimes when it's night, when it's late, and... and everybody is... talking... I forget and I... want to mention him... but I... HOLD ON... I hold on... but I've wanted to... so often... / George: You couldn't have... any? – We couldn't*» [9, с. 71]. «*Марта: Часом... Часом уночі, о пізній години, коли... коли всі кругом балакають... я забуваю, і мені... хочеться поговорити про нього... але я стримуюсь... я стримуюсь... але ж мені хотілося... так часто... / Джордж: У нас не могло бути*» [6, с. 46]. У цих рядках прихована гра героїв, котра виявляється в обмані та награних почуттях їх обох. Марта зізнається у своєму страху перед майбутнім без ілюзій та самообману. Фінальний учинок героїв був єдиним правильним рішенням для сім'ї Марти й Джорджа, яка продовжує жити в постійній грі й не наважується серйозно осмислити своє життя й свій шлюб. Драматург руйнує неупереджене переконання в існуванні «американської мрії».

Висновки. Оскільки драматичний твір є своєрідною моделлю соціально-історичного контексту суспільства, то одним із головних завдань драматурга стає відтворення в повному обсязі всіх складових частин моделі іншої культури, збереження національно-історичної своєрідності першотвору. Автор використовує низку лексичних і синтаксичних засобів, притаманних стилю драматичного твору, де митець має широкий спектр лінгвістичних засобів, щоб максимально наблизити драматичний текст до відзеркалення повсякденного буття. Сленг використовується навмисно задля зображення характерних рис того чи іншого персонажа (неосвіченість, соціальне походження) і з метою надання іронічності висловлюванню. Однак у перекладі у зв'язку з відмінністю смислових відтінків сленгу в різних мовах не можна вимагати повних еквівалентів для їх відтворення. Драматичний твір містить велику кількість експресивів, пов'язаних із проявами емоцій. У перекладі може спостерігатися більша експлікація прихованого змісту спонукування, що відбувається згідно з мовленнєвими традиціями української мови, однак прагматичний потенціал повідомлення залишається адекватним оригіналу. Через недостатнє розуміння характеру відносин між персонажами та контекстуальної ситуації перекладач може впливати на сприйняття образу персо-

нажів, змінюючи інтенційну структуру їхніх висловлювань. Перекладачам драматичних творів доводиться не лише перекладати діалог, шукаючи найточніші значення слів чи словосполучень, а й створювати відповідний прагматичний потенціал, який допомагає розкрити сутність характеру того чи іншого персонажа.

Перспективами подальших пошуків у цьому напрямі вважаємо виокремлення художніх особливостей драми Е. Олбі, які мають велике значення та потребують збереження в процесі перекладу. Суттєвим залишається питання вибору перекладацьких стратегій і тактик у процесі перекладу драматичного твору.

Література:

1. Галич О. Теорія літератури: [підручник] / За наук. ред. О. Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
2. Зарецкая Ж. Актерская работа против режиссерских эффектов / Ж. Зарецкая // Афиша. – 2006.
3. Злобин Г. Пограничье Эдварда Олби / Г. Злобин. – М.: Прогресс, 1976 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm.
4. Липківська А. Світ у дзеркалі драми / А. Липківська. – К.: Кий, 2007. – С. 313.
5. Материали ХХІХ міжнародної конференції ОІКС «Література во взаємодії з іншими видами мистецтва» 5–12 грудня 2003 г. – М.: факультет журналістики МГУ ім. М.В. Ломоносова, 2003. – 288 с.
6. Олбі Е. Не боюсь Вирджинії Вульф / Е. Олбі / [пер. Я. Стельмах] // Всесвіт. 1994. – № 10. – 47 с.
7. Олбі Е. Не боюсь Вирджинії Вульф (Кто боится Вирджинии Вульф) / Э.Олби / [пер. Н. Волжина]. – М.: Прогресс, 1976. – 78 с.
8. Олбі Е. Не боюсь Вирджинії Вульф (Кто боится Вирджинии Вульф) / Э.Олби / [пер. В. Вульф]. – М.: Современник, 1984.
9. Albee E. Who's Afraid of Virginia Woolf? / E. Albee. Bristol: Penguin Books, 1971. – 73 p.
10. Miller J. Cambridge Advanced Learner's Dictionary / J. Miller. – 2009.
11. Philip C. Conversations with Edward Albee / C. Philip // University Press of Mississippi. 1988.

Пасенчук Н. В. Особенности воссоздания речи персонажей драматического текста (на материале украинского и русских переводов англоязычной драмы Э. Олби “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”)

Анотация. В статье рассмотрено художественное своеобразие языка драматического произведения, определена проблематика перевода речевых актов в прагматическом аспекте для адекватного перевода драматического произведения. Исследованы особенности применения переводческих приемов на материале пьесы Э. Олби “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” и ее переводов на русский и украинском языках.

Ключевые слова: адекватность, драма, экспрессивность, речевой акт, перевод.

Pasenchuk N. The peculiarities of reproducing the speech of the characters of drama (case study of Ukrainian and Russian translations of the English drama of E. Albee “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”)

Summary. The article focuses on revealing peculiar linguistic and stylistic features of the drama. It outlines also the problem of the translation of speech acts as it requires a special approach of a translator in achieving the pragmatic adequacy of a target text and source text equivalence in translation. The complication of the drama translation and the usage of the translational methods case study of the drama of E. Albee “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” and its translations into Ukrainian and Russian are analyzed in the article.

Key words: adequacy, drama, expressiveness, speech act, translation.