

УДК 811.112 : 82-21

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ**Возненко Н. В.**

У статті розглянуто основні теоретичні засади та практичні підходи до перекладу драматичних творів. Встановлюються лінгвістичні та екстралінгвістичні ознаки перекладу.

Ключові слова: драматичний текст, лінгвістичні ознаки, екстралінгвістичні ознаки, переклад.

В статье рассматриваются основные теоретические положения и практические подходы к переводу драматических произведений. Устанавливаются лингвистические и экстралингвистические признаки перевода.

Ключевые слова: драматический текст, лингвистические признаки, экстралингвистические признаки, перевод.

The article deals with basic theoretical concepts and practical approaches to translation of dramatic works. Linguistic and extralinguistic features of translation are established.

Key words: dramatic text, linguistic features, extralinguistic features, translation.

У наш час, коли кіно стало одним з найпопулярніших й наймасовіших видів мистецтва, театр, як не дивно, продовжує існувати й розвиватися, класичні й сучасні драматичні твори з успіхом втілюються у виставах. Разом з тим, все частіше постає необхідність у перенесенні певного драматичного твору до іншомовного культурного середовища, насамперед, у якості театральної постанови, і тоді він стає об'єктом перекладу. Специфіка текстів драматичних творів обумовлює особливості їх перекладу, адже драма є явищем, яке поєднує в собі елементи різних царин мистецтва, а отже, і різних семіотичних систем. Втім, основою драматичного твору все ж таки був і лишається текст. Переклад, тобто відтворення будь-якого драматичного тексту засобами іншої мови, видається неможливим без усвідомлення притаманних йому мовних, а також позамовних характеристик.

Стилістичні, прагматичні й функціональні особливості драми досліджувало чимало вчених, серед яких слід згадати О. Анікста, М. Бахтіна, С. Балухатого, Р. Будагова, Т. Вінокур, К. Гамбургер, Р. Інгардена, А. Карягіна, Ф. Клотца, П. Лартома, Р. Петша, М. Пфістера, В. Халізева та багато інших. Різними аспектами перекладу текстів, призначених для сценічного втілення, займалися такі дослідники театру і перекладознавці як С. Басснетт, І. Левий, Ж. Мунен, П. Паві, С. Тотцева, Б. Шульце та ін. Проте, в сучасному перекладознавстві питання перекладу драматичних творів залишається недостатньо опрацьованим, про що, зокрема, свідчить доволі незначна кількість перекладознавчих праць, в яких розглядаються особливості перекладу драматичних текстів, у порівнянні з кількістю досліджень, присвячених перекладу інших типів художніх текстів, що й зумовлює актуальність цієї публікації.

Треба зазначити, що в українській термінології паралельно вживаються два терміни: “драматичний текст” і “драматургійний текст” – перевага надається першому, однак існує думка, що термін “драматичний” несе певну двозначність [11, с. 141]. Її пов'язують з тим, що під словом “драматичний” розуміють і те, що належить драмі як роду літератури, і те, що виражає драматизм (розумовий стан, пов'язаний з напруженням переживанням якихось протиріч, хвилюванням та тривогою [1, с. 110-112]). Відомі дослідниці семіотики театру А. Юберсфельд та Е. Фішер-Ліхте ввели також поняття “театрального тексту” [3, с. 193-196; 6, с. 10]. Вони розуміють театрального текст як систему комунікативних знаків різної природи (тобто, вербальних і невербальних) та їх комбінацій, які реалізуються під час вистави. Це визначення відображає складний та багатоплановий характер

драматичних творів, але воно спирається насамперед на їх сценічне втілення, а не на письмово зафіксовану основу. Отже, в рамках цієї публікації буде використовуватися саме термін “драматичний текст”, оскільки він викликає безпосередні асоціації не з драматургією і роботою сценариста, а з драмою як родом літератури і, відповідно, художнім текстом.

Існує думка, що, виходячи з прагматичної настанови драматичного тексту – слугувати основою вистави, так звана сценічність є однією з його основних рис [11, с. 48-49]. Деякі дослідники пишуть про “театральність” драматичного тексту, маючи на увазі або те ж саме, що і сценічність [7, с. 196], або особливу форму організації театрального коду і його відношення до оточуючої культурної системи [6, с. 127]. Інші дослідники критикують вживання театрознавчих понять “сценічність” або “театральність”, з огляду на їх невідповідність термінології перекладознавства [4, с. 95-96].

Болгарська перекладачка і дослідниця драматичних творів С. Тотцева пропонує на заміну цим термінам концепт “театрального потенціалу” тексту, який ґрунтується на засадах подвійної природи драми, співіснуванні зовнішньої та внутрішньої комунікацій, і позначає складну систему театральних кодів і текстуральних засобів, пов'язаних як із ситуативним та прагматичним контекстами, так і з усною формою їх реалізації [12, с. 44-45]. Але ж відтворення цього “театрального потенціалу” драматичного тексту засобами іншої мови виявиться цілком неможливим без чіткого розуміння перекладачем мовних засобів його реалізації в тексті оригіналу.

Недостатня вивченість драматичних текстів з позиції сучасного перекладознавства може бути також пов'язана з усталеною думкою, що сам по собі письмовий драматичний текст є чимось неповним [5, с. 99], лише другорядною складовою цілого комплексу комунікативних, візуальних і аудіальних, просторових і невербальних зв'язків, які усі разом є театральною виставою. Цей погляд породжує такі висновки: переклад тексту-основи вистави (тобто, власне драматичного тексту) розглядається як завдання, яке, з одного боку, за важливістю поступається іншим процесам, зокрема інтерпретації тексту режисером вистави, а з іншого, є надто специфічним, з огляду на позалітературну природу драми, щоб бути включеним до проблем художнього перекладу.

У багатовіковій практиці перекладу театральних творів можна віднайти два основних підходи до його здійснення. Перший можна назвати літературним, оскільки він орієнтується на відтворення в першу чергу літературних, стилістичних ознак того чи іншого драматичного твору, нехтуючи сценічними вимогами. Результатом такого перекладу, як правило, стає твір, який призначений для подальшої публікації й читання, або ж який виступає у ролі підрядника, котрим користується професійний драматург, щоб створити свою адаптацію оригінального твору для сцени. Другий підхід безпосередньо слугує цілям сценічного втілення того чи іншого твору і виступає у вигляді сценічних редакцій та обробок (його окремий випадок – автопереклад драматургом власних творів на мову, якою він володіє; типовий приклад – власні переклади своїх п'єс С. Беккетом або, частково, Б. Брехтом). Однак, цей поділ є, звісно, умовним, оскільки переклади, які багаторазово видавалися, можуть стати канонічними і використовуватися для інсценування у межах єдиного мовного простору без участі перекладачів, а сценічні адаптації можуть бути видані і стати надбанням читачів.

Відповідно до цих двох підходів, у царині теорії можна виокремити два загальних погляди на процес перекладу драматичних текстів. Найбільш детально ці доволі різні погляди були викладені в роботах американської перекладачки і теоретика перекладу С. Басснетт [4; 5] і французького театрознавця П. Паві [9; 10].

Басснетт С. виходить з того, що в теорії театрального мистецтва, від Станіславського до Брехта, існує думка, що драматичний текст містить не тільки паралінгвістичні та кінетичні знаки, а й приховані “жестикюлярні” (“gestic signs”) – останні, нібито, мають бути розпізнані і розшифровані акторами-виконавцями для повної реалізації твору у виставі [5, с. 100]. Якщо погодитися з цим твердженням, а також із тим, що драматичний текст є лише нарисом для подальшого сценічного втілення і саме під час останнього отримує той фізичний вимір, якого йому бракувало, то перед

перекладачем постає майже нездійсненне завдання. Він має не лише розпізнати ці приховані елементи в мові оригіналу, а й закодувати ці елементи мовою перекладу так, щоб у тих, хто працює над виставою, залишилася можливість їх дешифрувати [4, с. 92].

Крім того, С. Басснетт наголошує на тому, що театральні конвенції та засади можуть значно відрізнятись навіть у споріднених культурах – навіть на рівні використання й сприйняття жестів на сцені та, до того ж, зазнають змін з часом [4, с. 92-93, 105-106]. Таким, чином, від перекладача очікується не тільки досконале знання мовної та драматичної систем комунікації, але й здатність уявити майбутню постанову в деталях, на рівні режисера – на думку самої дослідниці, така вимога є абсурдною [5, с. 100].

Тож, С. Басснетт пропонує відмовитися від концепції, яка передбачає пошуки прихованої площини у драматичних текстах і спроби їх гіпотетичного перенесення на сцену – перекладач не може робити це самотужки, для створення готової до постанови версії перекладу він має тісно співпрацювати з усім театральним колективом спеціалістів, які працюють над постановою [4, с. 106]. Натомість перекладач, на думку дослідниці, має зосередитися на відтворенні лінгвістичних та, певною мірою, паралінгвістичних ознак, які піддаються декодуванню і подальшому перекодуванню мовою перекладу – серед них вона називає дейктичні одиниці, просодичні ознаки, пов'язані з ритмом та інтонацією, зміни комунікативного регістру мовлення (в залежності від віку, соціального статусу персонажа тощо) та смислові паузи [4, с. 107]. Отже, перекладач працює лише з тими аспектами, які може вивести з оригінального тексту, залишаючи завдання привнесення елементів театральної комунікації і культурної театральної специфіки відповідним фахівцям.

Французький дослідник П. Паві стверджує, що в театрі феномен перекладу для сцени виходить далеко за рамки перекладу тексту тієї чи іншої п'єси з однієї мови на іншу, а саме – у царину міжкультурної та міжсеміотичної комунікацій. Він вбачає специфічність театального перекладу в тому, що текст оригіналу не тільки відтворюється у тексті перекладу з адаптацією семантичного, ритмового, акустичного, конотативного та інших вимірів, а й у співвідношенні ситуацій висловлювання, які розділені у часі та просторі [10, с. 134]. На думку П. Паві, певний драматичний текст реалізується тільки в ситуації висловлювання, яка тісно пов'язана з позатекстуальним культурним контекстом та мізансценою (сукупністю засобів сценічного втілення). Перекладач драматичного твору, який працює з його письмовим текстом, має адаптувати невідому йому вихідну ситуацію висловлювання до майбутньої ситуації висловлювання, яка також йому ще невідома [10, с. 132-134]. Тож дослідник вважає, що справжній театральний переклад відбувається на рівні мізансцени [9, с. 41].

Описані вище погляди дають уявлення про загальні аспекти перекладу текстів для сцени. Що стосується більш конкретних проблем перекладу драматичних текстів, то надзвичайно актуальними і досі залишаються рекомендації, сформульовані чеським філологом І. Левим. Слід відмітити, що І. Левий та інші представники так званого Празького лінгвістичного гуртка (І. Вельтрусський, Я. Мукаржовський та ін.) одними з перших почали розглядати переклад текстів, призначених для сценічного втілення, як самостійну проблему.

У своїй книзі “Мистецтво перекладу” І. Левий виокремив притаманні сценічному мовленню особливості, на які перекладач має звертати особливу увагу. Першою з цих особливостей, на його думку є те, що драматичний текст призначений для того, щоб його вимовляли на сцені і слухали зі сцени. Дослідник вводить терміни “легковимовність” (чес. *mluvnost*, нім. *Sprechbarkeit*) і “зрозумілість” (чес. *Srozumitelnost*, нім. *Verständlichkeit*). Легковимовність і зрозумілість у перекладі є важливими аспектами при роботі із архаїчними драматичними текстами, які можуть мати складний синтаксис з великою кількістю періодів (наприклад, п'єси Шекспіра) або орієнтуватися на вже зниклий стиль акторського виконання (наприклад, п'єси Расіна) тощо. Проте, як справедливо відмічає І. Левий, у роботі над постановою існує небезпека баналізації під приводом того, що текст є зручним для вимови, тож сучасна постановка більше не визнає цих норм фонетичної корекції, ясності дискурсу чи приємного ритму [2, с. 224].

Друга особливість – відома серед характеристик драматичного тексту стилізованість мовлення. І. Левий відмічає, що стиль драматичних творів є історичною категорією, обумовленою не тільки розвитком мови, а й сценічного мовлення зокрема, і зміною культурних епох [2, с. 187]. Так, у реалістичній драмі мовленнєва комунікація між персонажами відносно мало відрізняється від повсякденного мовлення, у романтичній її відмінності є суттєвими. Мовленнєвий стиль певної ситуації у драматичному тексті може містити особливий підтекст, зазвичай, окремий стиль, притаманний кожному з персонажів п'єси; нарешті, особливий ідіостиль має будь-який автор драматичних творів – все це повинен враховувати перекладач. Разом з тим, на думку І. Левого, перекладач має зважати на театральні та акторські традиції своєї країни [2, с. 187].

Дослідник стверджує, що драматичний текст має складну семантичну структуру і кожна репліка в ньому вступає до низки семантичних зв'язків [2, с. 188]. Важливо зберегти у перекладі ставлення того чи іншого персонажу до комунікативної ситуації загалом і до предметів на сцені, якщо воно виражене у висловлюванні цього персонажа – цього можна досягти за допомогою дейктичних засобів, які вказували б на очікувану реакцію актора. Крім того, сценічний діалог відрізняється тим, що кожна його репліка втілює собою словесну дію, за допомогою якої між персонажами розвивається сценічний конфлікт. Іноді конструкція самої репліки виражає певний емоційний стан – на думку чеського дослідника, у перекладі така репліка має бути побудована так, щоб самий її стиль давав актору зрозуміти, як треба її вимовляти, зі збереженням просодичних елементів (темпу, інтонації, пауз). Коли це не вдається, у нагоді стають побічні засоби – наприклад, введення ремарки [2, с. 195-196].

У драматичному тексті діалог (та монолог) 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). Для того, щоб наблизитися до її відтворення, І. Левий пропонує спиратися на перспективу, задану автором-драматургом – його задум стосовно того, як має розвиватися характер певного персонажа, а також відносини цього персонажа з іншими героями п'єси [2, с. 205-206, 208].

Дослідник резюмує свої роздуми щодо перекладу драми тим, що перекладацький підхід до драматичних творів не можна звести до жодної однозначної настанови. За словами перекладознавця, іноді важливіше від усього буває точно відтворити найтонший відтінок змісту, а іноді – стиль або інтонацію. На думку І. Левого, ступінь точності у сценічному перекладі є, формально, іншою, аніж у будь-якому іншому різновиді художнього перекладу; вона залежить, у першу чергу, від прихованої функції окремої семантичної одиниці, репліки і всієї сцени у загальному контексті твору [2, с. 211-212]. Хоча завданням перекладача є відтворити весь драматичний текст, в його роботі зустрічаються ключові місця, які вимагають максимальної точності при перекладі (серед них лексичні одиниці, які несуть інформацію для трактування характеру персонажа), і місця, для яких прийнятні узагальнення або перекладацький експеримент. Цю обставину перекладу драматичних текстів І. Левий називає принципом нерівномірної точності [2, с. 215-216].

Французький перекладознавець Ж. Мунен у своїх роздумах щодо специфіки перекладу текстів драматичних творів пішов ще далі. На відміну від І. Левого, який розглядав репліку як окремий елемент у межах текстової структури, дослідник вивів на перший план її співвіднесеність з позатекстуальним контекстом та ситуацією висловлювання. В якості перекладацької стратегії Ж. Мунен пропонує, фактично, прагматичну адаптацію драматичного тексту до очікувань та фонових знань публіки, яка буде дивитися постанову мовою перекладу. За його словами, важливішою від вірності лексиці, граматиці, синтаксису, а іноді навіть і стилю окремого речення у тексті мусить бути вірність тому, що забезпечує успіх певної п'єси на підмостках її батьківщини [8, с. 137]. Таким чином, як бачимо, принцип перекладацької “вірності тексту оригіналу” замінюється

орієнтацією лише на збереження комунікативного ефекту тексту та його окремих елементів.

Нові підходи до перекладу для сцени хоча й відкидають прагнення до максимальної еквівалентності тексту перекладу текстові оригіналу, але не передбачають нехтування мовностилістичними особливостями останнього. Наприклад, болгарська перекладачка С. Тотцева у своєму дослідженні, присвяченому проблемі перекладу драматичних текстів, виходить із запропонованої С. Басснетт стратегії перекладу через пошук у драматичному тексті лінгвістичних макро- та мікроструктур, які уможливають міжсеміотичний процес його перенесення на сцену, і відтворення цих структур у тексті перекладу [12, с. 54].

Дослідниця пропонує термін “театральний потенціал” для позначення сукупності специфічних, притаманних лише драматичному тексту явищ, інформаційний зміст яких здатний при інсценуванні тексту генерувати театральні знаки, а також для семіотичних відношень між вербальними і невербальними знаками [12, с. 15]. Серед цих явищ називається ситуативність мовлення, багатозначність, співвіднесеність з багатьма контекстами, наявність двох комунікативних рівнів тощо. Процес сценічного перекладу С. Тотцева розглядає як перетворення драматичного тексту оригіналу через текст перекладу на особливий, театральний текст (інсценування), при цьому відбувається як його міжмовна, так і міжсеміотична трансформація. Цей підхід викликає асоціацію з підходом до перекладацького процесу П. Паві.

Дослідниця зазначає, що хоча до драматичних текстів тривалий час застосовувалися методи перекладу прози, їх природі більше відповідають концепції перекладу віршів (які враховують такі формальні елементи, як ритм, конотації, інверсії, емпізи) [12, с. 18]. Разом з тими елементами драматичного тексту, які належать до театральної семіотичної системи і розкриваються лише під час інсценування (наприклад, імпліцитні й експліцитні вказівки щодо міміки, жестів, рухів, які супроводжують ту чи іншу репліку), у дослідженні розглядаються загальні лінгвістичні особливості, притаманні п'єсам.

На думку дослідниці, при перекладі існує велика небезпека експлікації закладених у тексті значень, доповнення семантичних невизначеностей, надмірної конкретизації – все це призводить до звуження числа можливих сценічних інтерпретацій тексту [12, с. 298]. Перекладач має уникати “надперекладу”, коли він розкриває свої знання всього розвитку дії вже в початкових сценах. Водночас, перекладач має зважати на культурну компетентність й очікування майбутніх глядачів (адже при сценічному перекладі немає змоги надати перекладацький коментар для тієї чи іншої реалії, асиметрію між мовами оригіналу та перекладу, а також подальший процес міжсеміотичної трансформації, який чекає на текст [12, с. 295-297]. Тож певної конкретизації, а отже і розширення тексту в перекладі не уникнути, її міра визначається на розсуд перекладача. Ці і вище зазначені міркування, в цілому, продовжують розвивати у лінгвістичній площині принцип нерівномірної точності, запропонований І. Левим.

Отже, у сучасній перекладацькій теорії проблема перекладу драматичних текстів вимагає подальшого дослідження. На основі перекладацької практики утворилися дві різні тенденції, детально описані у роботах С. Басснетт та П. Паві. На нашу думку, перекладацький підхід до драматичного тексту, запропонований С. Басснетт, є більш виправданим в аспекті власне перекладацької діяльності. Для літературного перекладу драматичних текстів відтворення їх мовних особливостей лишається одним з головних завдань. Що ж стосується перекладу для сцени, то перекладач, на жаль, не завжди має змогу бути повноцінним учасником творчого процесу, який передує виставі. Але перед ним все одно залишається завдання відтворення лінгвістичних та екстралінгвістичних ознак, які можна вивести з того чи іншого драматичного тексту, за умови дотримання театральної і, наскільки це можливо, культурної специфіки.

Література

1. Брандес М. П. Стилистика текста: теоретический курс / М. П. Брандес. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.
2. Левый И. Искусство перевода / И. Левый – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.

3. Юберсфельд А. Читать театр / А. Юберсфельд // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ Союзтеатр, изд-во “ГИТИС”, 1992. – С. 190-201.

4. Bassnett S. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre / S. Bassnett, A. Lefevere // Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. – Multilingual Matters, 1998. – P. 90-108. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability [Электронный ресурс] / S. Bassnett. – Режим доступа до джерела:
<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>

5. Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters / E. Fischer-Lichte. – Tübingen: Gunter Narr, 1983. – 266 S.

6. Geiger H. Aspekte des Dramas / H. Geiger, H. Hartmann. – Opladen: Westdt. Verlag, 1996. – 261 S.

7. Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung / G. Mounin. – München: Nymphenburger, 1967. – 214 S.

8. Pavis P. Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Postmodern Theatre // The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture (H. Scolnicov, P. Holland). – Cambridge University Press, 1989. – P. 25-44.

9. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture / P. Pavis. – Routledge, 1992. – 219 p.

10. Ponomarenko L. Stilistische Aspekte bei der Übersetzung von Theatertexten / Л. Пономаренко // Германістика в Україні: Науковий журнал. – Випуск 3. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. – С. 141-143.

11. Schultze B. Problems of cultural transfer and cultural identity: personal names and titles in drama translation // Interculturality and the Historical Study of Literary Translations. – Berlin, 1991. – 151 p.

12. Totzeva S. Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung [Электронный ресурс] / S. Totzeva. – Режим доступа до джерела:

<http://totzeva.de/content/diss.pdf>