

УДК 811.112 : 82-21'255.4

П'ЄСА Г. БЮХНЕРА "ВОЙЦЕК" У ПРОЧИТАННІ Л. КУРБАСА

Бойчук Д. О., Возненко Н. В.

Ця стаття присвячена питанням перекладу драматичних творів. Розглянуто особливості відтворення стилістики п'єси Г. Бюхнера "Войцек" у перекладі Л. Курбаса. Проаналізовано труднощі та неточності перекладу.

Ключові слова: драматичний твір, стилістика, переклад.

Данная статья посвящена вопросам перевода драматических произведений. Рассмотрены особенности отображения стилистики пьесы Г. Бюхнера "Войцек" в переводе Л. Курбаса. Проанализированы трудности и неточности перевода.

Ключевые слова: драматическое произведение, стилистика, перевод.

The article is devoted to questions of translation of dramatic works. The peculiarities of rendering of stylistics of G. Buchner's play "Woyzeck" in L. Kurbas' translation are considered. Difficulties and problems of translation are analyzed.

Key words: dramatics, stylistics, translation.

П'єса "Войцек" (1837 р.) є одним з небагатьох творів видатного німецького письменника Георга Бюхнера, написана ним в останні роки його нетривалого життя (він прожив усього 23 роки). Не дивлячись на те, що п'єса не була дописана й навіть послідовність сцен у ній була визначена не стільки самим автором, скільки першими видавцями твору вже після його смерті (у 1879 р.), вона й до сьогодні привертає до себе увагу багатьох критиків, драматургів та перекладачів, серед яких був і відомий український митець, актор та режисер-постановник Лесь Курбас.

Текст п'єси "Войцек" перекладено багатьма мовами світу, в тому числі й українською – Л. Курбасом. Слід зазначити, що специфіка цього українського перекладу "Войцека" полягає в тому, що Л. Курбас, як режисер, під час роботи над текстом оригіналу орієнтувався на свою майбутню постанову – тобто паралельно продумував режисуру, театральні знаки і прийоми, які мають бути використані під час інсценування твору. Відповідно до свого, мистецького бачення п'єси він використовував німецькомовний текст як основу для власної драматургії, переосмислював його, вносячи власні правки. Таким чином, якщо звернутися до сучасної теорії перекладу драматичних текстів, переклад Л. Курбаса доцільніше розглядати у рамках концепції, запропонованої П. Паві: переклад на рівні мізансцени або ж переклад, який здійснюється для певної постанови і більше орієнтується на театральні засоби виразності, аніж на мовні [5, с. 41].

Не маючи на меті жодним чином критикувати переклад Л. Курбаса, ми розглянемо, як можна було б відтворити певні стилістичні моменти оригінального тексту п'єси українською мовою, не зосереджуючись на конкретному його втіленні за допомогою театральних засобів і використовуючи інший підхід – концепцію, запроповану С. Басснетт, згідно якої більше уваги слід приділити саме мовним особливостям цього драматичного тексту, зважаючи втім й на прагматичну специфіку і гіпотетичну можливість інсценування перекладу [3, с. 107]. І хоча деякі критики, серед яких й А. Карельський, який, до речі, сам переклав "Войцека" російською мовою, відносять "функціональні особливості мови та стилю" лише до "часткового боку" цієї п'єси [2, с. 66], ми вважаємо відтворення цих особливостей одним з найголовніших завдань перекладача.

Стилістика досліджуваного твору надзвичайно багата на найрізноманітніші мовні засоби увиразнення: на фонетичному рівні – відтворення особливостей розмовної мови та специфічної вимови гессенського діалекту тощо; на лексичному – вживання діалектизмів та просторічних елементів мови, вульгаризмів та лайливої лексики, а поряд з цим – медичних термінів, у тому числі і латиною; на синтаксичному рівні – переважання усічених та еліптичних речень, практично

весь арсенал пунктуації, риторичні запитання, синтаксичний паралелізм та багато іншого. Серед суто стилістичних засобів можна назвати повтори, епітети, порівняння, метафору та метонімію, фразеологізми, градацію тощо, а також інтертекстуальні елементи – цитати з Біблії, тексти народних пісень та ін. Цілком зрозуміло, що відтворення кожного з цих засобів та стилістики п'єси в цілому вимагають великої майстерності від перекладача. Розглянемо деякі з перекладацьких рішень Л. Курбаса.

Однією з найголовніших ознак тексту "Войцека" є, звичайно, мовленнєва характеристика персонажів. Так, у мовленні Капітана, присутні конотативні повтори, лексичні компоненти яких формують певну семантичну домінанту. Наприклад, у першому й останньому реченнях початкової сцени, які промовляє до Войцека Капітан (**Langsam, Woyzeck, langsam; eins nach dem andern!** [4, с. 160]. – *Поволі, Войцеку, поволі. Усе як треба* [1, с. 27], і *Geh jetzt, und renn nicht so; langsam, hübsch langsam die Straße hinunter!* [4, с. 163] – *Іди-но, та помаленьку, хлопче, помаленьку, чвалай собі вулицею...* [1, с. 28]) лексема *langsam* і семантично тотожний їй фразеологічний зворот *eins nach dem andern* виражають семантику розміренності та відсутності поспіху – цю тему, як і неприпустимість марнування часу, Капітан розвиває протягом цілої сцени, забираючи тим самим дорогий час у Войцека, який хотів би скоріше закінчити роботу. У цьому, на нашу думку, полягає внутрішній конфлікт сцени. Бачимо, що у перекладі повторюваність елементів збережена, хоча вираз *eins nach dem andern* можна було б перекласти інакше, наприклад без *поспіху*. З огляду на семантичну наповненість сцени, пропонуємо дещо інший переклад і для рядків *Woyzeck, bedenk Er, Er hat noch seine schönen dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! Macht dreihundertsechzig Monate! und Tage! Stunden! Minuten!* [4, с. 161] – *Войцеку, ти б таки подумав. Адже маєш якихось тридцять літ жити. Це ще триста шістдесят місяців – а скільки тих днів, годин, хвилин...* [1, с. 27]. Переклад речення *Адже маєш якихось тридцять літ жити* здається дещо парадоксальним, якщо зважити на прислівник *noch*, прикметник *schön* та виділений емоційно через знак оклику лексичний повтор в оригіналі. Тому, з метою збереження інтенції автора, пропонуємо наш варіант перекладу: *Подумай-но, Войцеку, тобі ж ще жити щонайменше років тридцять, цілих тридцять років!* Що стосується вжитого в останньому відрізку мовлення прийому парцеляції, то засоби стилістичного синтаксису української мови дозволяють і тут максимально точно відтворити емоції персонажа й, тим самим, авторську інтенцію: *Це ж триста шістдесят місяців! А скільки днів! Годин! Хвилин!*

Інша тема цієї сцени, тема чеснот, виражається у постійному вживанні Капітаном словосполучення *ein guter Mensch* у повторах. Якщо послуговатися терміном, запропонованим С. Тотцевою [6, с. 260-261], то цей зворот є прикладом "опорного слова" або домінантною семи, яка підпорядковує собі низку інших сем (*Moral, Tugend, tugendhaft*). Розглянемо наступні приклади: [*Gerührt:*] *Woyzeck, Er ist ein guter Mensch – aber – [Mit Würde:] Woyzeck, Er hat keine Moral! Moral, das ist, wenn man moralisch ist, versteht Er* [4, с. 162]. – (*Зворушений*). *Войцеку, ти лагідна людина, а проте... (Поважно). Войцеку, ти зовсім без моралі. Моральність – це коли людина з мораллю, зрозуміло?* [1, с. 28]; [*Ich sag' mir immer: du bist ein tugendhafter Mensch, [gerührt:] – ein guter Mensch, ein guter Mensch* [4, с. 162]. – *Я питаю в себе щоразу; чи існує добродійна людина (зворушений), лагідна людина, порядна людина?* [1, с. 28].

У той час, як у другому прикладі в оригіналі використовується одна і та сама лексема, у перекладі використовуються синоніми, які конкретизують різні аспекти поняття *guter Mensch*. З огляду на мовну асиметрію, таке рішення видається адекватним, хоча, на нашу думку, лексема *лагідна* дещо випадає з цього синонімічного ряду. У першому прикладі Л. Курбасом було вилучене протиставлення, яке робить Капітан, імпліцитно порівнюючи себе і Войцека, і яке, на нашу думку, є тут дуже важливим: [*Зворушено:*] *Ти, Войцеку, людина добра, але ж [з погордою] зовсім без моралі!* Звідси ж впливає інший варіант перекладу другого прикладу, з вживанням інверсії як засобу вираження: *Я завжди кажу собі: ти людина добродійна, [зворушено:], людина порядна, людина чеснотлива.*

У наступному прикладі також реалізується конфлікт, наявний у цій сцені. На докір Капітана, що його дитина народжена без благословення церкви, Войцек відповідає згідно свого бачення моралі, цитуючи Біблію: *Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen drüber gesagt ist, eh er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kleinen zu mir kommen* [4, с. 162]. – *Пане капітане, милостивий Бог не звинуватить і нещасного хробачка, над яким мовлено амінь, коли його створено. Він сказав: хай живе і його діти най приходять до мене* [1, с. 28]. У цій репліці уперше з'являється один з численних інтертекстуальних елементів п'єси – цитата з Нового Заповіту. Наявні сполучники *ob* та *eh* підказують можливість дещо іншого перекладу: *Пане капітане, милостивий Боже не зважить, чи мовили "амінь" над нещасним хробачком, перш ніж його створити. Він сказав: Пустіть дітей, хай приходять до Мене.*

Далі Войцек намагається пояснити Капітану своє злиденне становище – слід зазначити, що у той час людині такого положення, яке було у Войцека, часто не вистачало коштів аби вінчатися у церкві: *Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat – Da setz einmal eines seinesgleichen auf die Moral in der Welt!* [4, с. 162] – *Бачте, пане капітане, у житті найбільше важать гроші. Гроші. А хто їх не має, того змушують дотримуватися моралі... Та як?* [1, с. 28]. В оригіналі у другому реченні мається на увазі фразеологічний зворот *ein Kind in die Welt setzen* – *народжувати дитину*, який не було враховано в перекладі і це дещо змінило зміст. Пропонуємо інший варіант, зі збереженням еліптичності висловлювання: *Хто їх [грошей] не має – нехай спробує породити собі подібних, щоб усе було згідно моралі!*

У цій же самій сцені вперше використовується специфічна форма звертання Капітана до Войцека – *Er*, тобто використання займенника і форми дієслова в третій особі однини, наприклад: *Woyzeck, Er sieht immer so verhetzt aus!* [4, с. 161] – *Войцеку, який ти завжди затурканий* [1, с. 27]; *Wenn ich sag': Er, so mein' ich ihn, ihn...* [4, с. 162] – *Коли я кажу: він, – то звертаюся тільки до тебе, до тебе...* [1, с. 28]). Така форма звертання не може бути цілком відтворена українською мовою на граматичному рівні, і в перекладі Л. Курбаса цій формі звертання відповідає звертання на "ти". Це є цілком виправданим рішенням перекладача, хіба що останню частину наведеної репліки можна було б передати дещо ближче до оригіналу, а саме: – *то маю на увазі тебе, тебе...*

У третій сцені жіночі персонажі під час сварки використовують уже згадану форму звертання через третю особу однини: *Marie: Und wenn! Trag Sie Ihr Aug zum Jud, und lass Sie sie putze; vielleicht glänze sie noch, dass man sie für zwei Knöpfe verkaufen könnt.* – *Марія. Ну то що? Продайте-но свої [очі] жидові. Аби добра насмарувати, то заблищали б, може, і Ваші. А там, може, хто й купить, бодай за гудзики до штанів... Margret: Was, Sie? Sie? Frau Jungfer! Ich bin eine honette Person, aber Sie, es weiß jeder, Sie guckt sieben Paar lederne Nose durch!* – *Маргрет. Та ти, невінчана, цить. Я перед своїм чоловіком чесна жінка, а ти? Тобі добре дивитися на світ крізь сім пар солдатських штанів...* [4, с. 166], [1, с. 29]. Як бачимо, у перекладі зневажливе значення цієї форми відтворене тим, що жінки використовують різні граматичні форми замість однієї і тієї самої (*Vaui, tu, тобі*), що створює потрібний ефект. А сам перехід від ввічливої форми Ви (*Vaui*) на ти можна вважати вдалим рішенням перекладача, оскільки це підсилює наростання емоційності діалогу-сварки.

Погодимось також з цілком доречним перекладом лексеми *Jungfer* через *невінчана*, якою Маргрет підкреслює невизначений соціальний статус Марії, а також словосполучення *honette Person* через *чесна жінка*, яким вона характеризує себе. Але в тій самій сцені наявний рядок, переклад якого нам видається неточним: *Ei, was freundliche Auge, Frau Nachbarin! So was is man an ihr nit gewöhnt.* [4, с. 166] – *Еге, який голубливий погляд, пані сусідко. Ви, певне, цього не відали?* [1, с. 29]. Адже друге речення підпорядковується за змістом першому і, хоча підметом у ньому виступає неозначено-особовий займенник *man*, воно, втім, імпліцитно вказує на мовця: *Еге, який голубливий погляд, пані сусідко! Такого я у вас ще не бачила.*

Слід зауважити, що друге речення є прикладом вживання гессенського діалекту, яким послуговуються персонажі п'єси з нижчих верств (його основні ознаки – редуція приголосного наприкінці слова та спрощення приголосних всередині слів, наприклад *nix* та *nit* замість *nichts* та *nicht*). Присутні у мовленні цих персонажів і граматичні помилки. Діалект звісно не може бути збережений у перекладі, але оскільки його основна функція у п'єсі, так само як і граматичних порушень, – слугувати соціальним маркером, Л. Курбас частково компенсує його втрату у перекладі тим, що неосвічені персонажі вживають просторіччя й діалектизми, а також по-іншому будують фрази, аніж персонажі з вищого прошарку, наприклад: *Wie wird mir's beim Tanzen stehen? Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stück Spiegel, und doch hab ich ein' so roten Mund als die großen Madamen mit ihrem Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ' küssen* [4, с. 171]. – *А що покаже танець. Тільки й нашого: цей тісний куточок у світі, цей уламок із люстри. А чи в мене такі губи червоні, як у тих інших дівчат, де свічада од стелі до підлоги, де чарівні панове їм руки цілують?* [1, с. 31]. У наведеному прикладі нейтральна лексема *Spiegel* відтворена не загальноновживаною *дзеркало*, а діалектною *люстро* та поетичною *свічадо*, що можна вважати доцільним варіантом, оскільки так перекладач компенсує специфіку мовлення Марії. Однак виникають зауваження до перекладу першого речення зі словом *stehen*, яке у цьому контексті означає *пасувати, бути до лиця*, оскільки мова йде про сережки – подарунок Марії від Тамбурмажора. Тож, пропонуємо: *А як же вони пасуватимуть мені на танцях?*, де частка *же*, відсутня в оригіналі, надасть, у якості компенсації, реченню відтінку розмовності, яка в німецькому реченні передана через редуцію голосного: *mir's*. Крім того, стверджувальне речення у перекладі Л. Курбаса відтворено питальним, хоча цілком можливий й більш наблизений до оригінала варіант: *В таких, як я, немає іншого добра, як свій тісний куточок у світі та уламок з люстри. Втім губи в мене такі ж червоні, як і в тих поважних пані, де свічада од стелі до підлоги, а чарівні панове цілують їм руки.*

У наступній сцені з'являється один з численних другорядних персонажів, ярмарковий кликун (у перекладі Л. Курбаса – Комедіант). У його мовленні наявні граматичні помилки та викривлені іншомовні слова, що має створювати комічний ефект: *Meine Herren, hier ist zu sehen das astronomische Pferd und die kleine Kanallevögele* [4, с. 168-169]. – *Шановне панство, ви можете тут побачити астрономічну кобилу й манюсіньку пташку з Канарських островів* [1, с. 30]; *Meine Herren, dies Tier, was Sie da sehn, Schwanz am Leib, auf seine vier Hufe, ist Mitglied von alle gelehrt Sozietät, ist Professor an unsre Universität, wo die Studente bei ihm reiten und schlagen lernen* [4, с. 170]. – *Панове, ця тварина, як ви бачите, на своїх чотирьох ногах, з хвостом, належить до всіх наукових товариств і вважається професором у нашому університеті, де студенти навчаються їздити верхи та битися* [1, с. 30]. Як бачимо, в перекладі мовні порушення майже не відтворені. Було б варто спробувати перенести їх і до перекладу, наприклад: *Шановне панство може побачити тут астрономічну кобилу та пташечку з канальських островів; Панове, ця тварина, як ви бачите, на своїх чотирьох ногах, з хвостом, вхожа до усіх учених товариств, та мало того, є прохвесором нашого університету – навчає студентів їздити верхи та битися.*

Лексичними особливостями виділяється і мовлення таких персонажів, як Доктор і Тамбурмажор. Доктор, вимова якого є скоріш літературною, ніж подібною до гессенського діалекту, вживає латинські терміни, незрозумілі іншим персонажам, що натомість характеризує його не стільки, як людину освічену, як марнославну: *Hab' ich nicht nachgewiesen, dass der Musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist?* [4, с. 173] – *А я хіба не довів, що musculus constrictor vesicae підлягає людській волі?* [1, с. 32]; *Woyzeck, Er hat die schönste Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt* [4, с. 174]. – *Войцеку, в тебе явна аберація mentalis partialis, тобто часткове розумове збочення. Друга форма. Яскраво виражена* [1, с. 32]. У перекладі Л. Курбаса ці терміни, згідно правила, відтворені мовою оригінала, без змін, лише при перекладі другого приклада було зроблено додавання (*тобто часткове*

розумове збочення), яке пояснює латинський термін. Таке рішення перекладача вважаємо обґрунтованим, оскільки інформація про ментальний стан Войцєка є важливою для характеристики персонажа і подальшого розвитку дії.

Для мовлення Тамбурмажора характерні просторіччя й вульгаризми, які свідчать про його грубу вдачу й обмеженість: *Wer kein besoffner Herrgott ist, der lass sich von mir. Ich will ihn die Nas ins Arschloch prügeln!* [4, с. 192] – *Хто не п'яний, мов дим – геть звідси! Та я будь-кого в порох...*[1, с. 37]; *Soll ich dir noch so viel Atem lassen als 'en Altweiberfutz, soll ich?* [Woyzech setzt sich erschöpft zitternd auf eine Bank:] *Der Kerl soll dunkelblau pfeifen* [4, с. 192] – *Дату тобі духу? Дату? (Войцєк знесилений, тремтячи, сідає знову на лаву) Свисти тепер, доки посивієш* [1, с. 37]. У перекладі висловлювання Тамбурмажора були перефразовані і стали більш літературними – однак, з огляду на українські літературні норми і театральні традиції, такий варіант їх відтворення постає абсолютно виправданим.

У тексті п'єси поодиноким зустрічається використання гри слів – цей мовний засіб не є чимось незвичайним для стилю Г. Бюхнера (див. п'єсу “Леонс і Лена”). Наприклад, у монолозі Комедіянта: *Sehn Sie jetzt die doppelte Raison? Das ist Viehsionomik* [4, с. 170] – *О, бачите, це вам і є подвійний глузд. Це причинки до гно-се-о-ло-гі-ї: воно може крим-і-ку...*[1, с. 30]. Ератив *Viehsionomik* (від *Physiognomik*) не відтворено у перекладі, натомість тут персонаж вживає справжній науковий термін у незмінній формі, просто розбиваючи його на складки. Оскільки за семантикою цей ератив підтримує антитезу “людське-тваринне”, яка є елементом концепції п'єси, на нашу думку, слід було б спробувати відтворити його каламбуром з тваринним компонентом, наприклад: *Бачили подвійний глузд? Отака ось ескотологія.*

У наступному прикладі гри слів є також метафора, яка характеризує іронічно-неприємне ставлення персонажів одне до одного: *Doktor: [hält ihm den Hut hin] Was ist das, Herr Hauptmann? – Das ist ein Hohlkopf, geehrtester Herr Exerzierzadel! Hauptmann: [macht eine Falte] Was ist das, Herr Doktor? – Das ist Einfalt, bester Herr Sargnadel!* [4, с. 178]. – *Доктор (простягає йому капелюха). А що це, пане капітане? Це порожнява, та, що вивітрилася з голови. Капітан (розстеляє свою полу). А це що, пане докторе? Це недоумство. Доктор. Засвідчую мою повагу, вельмишановний пане шпіцрутен. Капітан. Навзаєм, мій любий гробарю* [1, с. 33]. Метафоричними є співзвучні звертання, які вказують на учасників діалогу за їх професією: *Exerzierzadel* (тут: *шпіцрутен* – прут для тілесних покарань в тогочасній армії) і *Sargnadel* (буквально: *цвях для домовини*, ця лексема у німецькій мові окрім прямого значення має також переносне – поганий, некомпетентний лікар). У перекладі ці метафори відтворені, наскільки це можливо.

Лексеми *eine Falte* (букв. *складка на одязі*) і *Einfalt* (нім. *обмеженість, глупство*), а також *Hohlkopf* (нім. *бовдур, дурень*, буквально: *порожня голова*) утворюють каламбур. Ця гра слів, за допомогою якої персонажі іронізують один над одним, використовує водночас дві семіотичні системи, поєднуючи театральний жест (описаний у авторських ремарках) з одиницями мовлення. Її складно відтворити, і у перекладі цього майже не зроблено, однак ми можемо запропонувати свій варіант: *Доктор (простягає йому пустий капелюх). А що це, пане капітане? Це пустоголовість! Капітан (береться за полу свого мундира). А це що, пане докторе? Це полудурість!*

Специфічною особливістю п'єси Г. Бюхнера “Войцєк” є її незавершеність та відсутність чіткого порядку сцен. Остання обставина певним чином захопила Курбаса-драматурга до власної інтерпретації. Наприклад, наступні напівмонологічні репліки, що належать Войцєкові, видаються неоднозначними: *Weib! – Nein, es müsste was an dir sein! Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht. – Es wäre! Sie geht wie die Unschuld. Nun, Unschuld, du hast ein Zeichen an dir. Weiß ich's? Weiß ich's? Wer weiß es?* [4, с. 182]. У сценічній послідовності, як у першому німецькому виданні 1879 року, ця сцена йде відразу за сценою, в якій Капітан глузливо натякає Войцєку на зраду Марії. У перекладі, зробленому Л. Курбасом, цій сцені передує та, де Войцєк на власні очі бачить Марію з Тамбурмажором. Тож Л. Курбас відтворює у цих репліках замість

сумнівів головного героя його впевненість у зраді, вводячи новий, можливо християнський за змістом, мотив переродження: *Жінко. Ні, ти маєш переродитися. У кожній людині – безодня, цілий світ. Що це означає? Вона – безневинність. Ти безневинність, але на тобі тавро. Я знаю! Я знаю! Хто його знає у світі?* [1, с. 36]. Змінивши послідовність сцен, Л. Курбас змінює, відповідно, і функціонально-сміслову навантаженість сцени, через що виникає інший переклад. Але якщо залишити сцену на тому ж місці і зважити на використання персонажем кон'юнктиву та частки *wie*, то можна зробити інший переклад цих реплік: *Жінко! – Ні, щось мало б на тобі бутти! Кожна людина – безодня; голова іде обертом, як зазирнеш. – Було б! А вона ж іде наче безневинність. Ну що, безневинність, тепер на тобі тавро. Чи я це знаю? Чи знаю? Хто цього не знає?*

У сцені, яка передує сцені вбивства Марії, є інтертекстуальний елемент, який задає трагічну атмосферу – казка, яку розповідає Стара. В ній використовується риторичний прийом анафори, який є властивим для наративу, він водночас відтворює епічність інтертекстуального елемента (адже казка є формою епосу) і підкреслює розмовність, спонтанність мовлення персонажа. Анафоричний повтор сполучника *und* у перекладі відтворений повтором сполучників сурядності *i* та *a*: *Und da is es zur Sonn gangen, und wie es zur Sonn kam <...>. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken <...>. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein. Und da hat sich's hingesetzt und geweint, und da sitzt es noch und is ganz allein* [4, с. 197]. – *І подалося воно далі, до сонця, а дійшовши туди, <...>, а потрапивши до зірок, зрозуміло, що то малесенькі золоті цятки<...>; а забавля дитя знову на землю, вертається назад та й бачить перед собою перекинутий горщик; і залишилося воно самотою, сіло та й заплакало, і досі, самотнє, сидить і плаче* [1, с. 39]. Щоб підкреслити розмовність уривку та підсилити експресивність викладу, в перекладі був використаний перехід до теперішнього часу дієслів (у функції історичного теперішнього часу), властивого наративу в українській мові: *вертається назад та й бачить*.

Іншими особливостями, які наближують мовлення персонажів до розмовного, є використання емфативних модальних часток і специфіка функціонування питального займенника *was*. У перекладі модальні частки відтворені відповідними українськими емфативними частками, наприклад: *Kerl, Er ist ja kreideweiß!* [4, с. 179] – *Хлопче... Та він, мов крейда, став...* [1, с. 34]; або взагалі описовим чином: *Wie bist du nur auch!* [4, с. 198] – *Що з тобою, Франце?* [1, с. 40]. Зауважимо, що в останньому прикладі можна було б підсилити емоційність висловлювання, додавши, наприклад, модальні частки та займенник *це*: *Та що ж це з тобою, Франце?* Займенник *was* замінює собою у мовленні персонажів займенники *wie* та *warum*, що є нехарактерним для літературної мови. У перекладі він відтворюється займенниками, що відповідають в українській мові тим, які займенник *was* замінює у даному контексті. Наприклад, у репліці *Was der Mond rot aufgeht!* [4, с. 198]. – *Як червоно сходить місяць* [1, с. 40]. Тут *was* перебирає функцію займенника *wie*, що і відображено в перекладі. В наступному уривку з фінального монологу Войцекка цей займенник має семантику *warum*, тож в перекладі йому відповідає розмовна форма *чом*: *Was bist du so bleich, Marie? Was hast du eine rote Schnur um den Hals? <...> Was hängen deine Haare so wild?* [4, с. 202] – *Чом ти так зблідла? Звідки на твоїй шиї червоний шнурок, Маріє? <...> Чом твої чорні коси так дивно розпатлані, Маріє?* [1, с. 41]. До того ж, необхідного звучання українському перекладу надає й використання розмовної лексики *розпатлані*.

Звичайно, обсяг цієї публікації не дозволяє розглянути всі особливості оригіналу п'єси "Войцек" і ступінь їх відтворення в українському варіанті. Але й проведений аналіз дозволяє стверджувати, що під час роботи над перекладом п'єси "Войцек" Лесь Курбас насамперед виходив зі свого режисерського бачення сцен, створюючи водночас власну драматургію. Тому для нього пріоритетним завданням було відтворення функціонального й емоційного навантаження тієї чи іншої репліки або сцени, а не власне мовних засобів як елементів стилістики першотвору. Якщо ж виходити з перекладацької настанови орієнтуватися на

мовні засоби, враховуючи втім прагматику драматичного тексту, то виявляється, що подекуди можливі й інші варіанти відтворення стилістичних особливостей твору в перекладі українською мовою. У п'єсі "Войцек" ці стилістичні особливості проявляють себе майже на всіх функціональних рівнях мови і є нерозривно пов'язаними зі специфікою самого тексту, його структурою та ідейним наповненням.

Література

1. Бюхнер Г. Войцек (пер. Л. Курбаса) [Електронний ресурс] / Г. Бюхнер. – Режим доступу до джерела:
teatre.com.ua/upload/all/lib/voicek.pdf
2. Карельский А. Георг Бюхнер: [Вступ. стаття] / А. Карельский // Георг Бюхнер. Пьесы. Проза. Письма. (под ред. А. Карельского). – М.: "Искусство", 1972. – С. 3-70.
3. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability [Електронний ресурс] / S. Bassnett. – Режим доступу до джерела:
<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>
4. Büchner G. Woyzeck (Studienausgabe, Hrsg.: B. Dedner) / Georg Büchner. – Ditzingen: Reclam-Verlag, 1999. – 211 S.
5. Pavis P. Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre // The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture (H. Scolnicov, P. Holland). – Cambridge University Press, 1989. – 227 p.
6. Totzeva S. Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung [Електронний ресурс] / S. Totzeva. – Режим доступу до джерела:
<http://totzeva.de/content/diss.pdf>