

Ю. Кошій, канд. філол. наук, асист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка, Киев

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИТАЛЬЯНСКОГО ПЕРЕВОДА ДИАЛОГОВ ИСПАНСКОЙ ТРАГЕДИИ Ф.Г. ЛОРКА "КРОВАВАЯ СВАДЬБА"

В статье проводится анализ итальянского перевода синтаксических особенностей испанского разговорного диалогического языка. Анализируется перевод "реаного синтаксиса" испанской и итальянской разговорной речи, а именно: эллипсиса, неоконченных предложений, разного рода инверсий, парцелированных и эмфатический конструкций. Кроме того, внимание акцентируется на редундантности, которая связана с неподготовленностью высказывания.

Ключевые слова: драматический текст, драма, трагедия, диалог, перевод, язык, "реаный синтаксис", эллипсис, неоконченное предложение, инверсия, парцелированные и эмфатические конструкции, редундантность, переводческая трансформация.

УДК 81'255:82-21 Б.Шоу

Ю. Грищенко, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

ВІДТВОРЕННЯ ФОНЕТИЧНИХ ВІДХИЛЕНЬ У МОВЛЕННІ ПЕРСОНАЖІВ П'ЕСИ Б. ШОУ "ПІГМАЛІОН" В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ: ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОСТІ ДІАЛОГУ

В статті розглядаються два підходи до перекладу драматичних творів: "літературний переклад", призначений для читання, і "сценічний переклад", розрахований на втілення п'єси в театрі. Вивчаються перекладацькі стратегії і тактики відтворення фонетичних особливостей на прикладі п'єси Б. Шоу "Пігмаліон" і двох українських версій: О. Мокровольського та М. Павлова.

Ключові слова: переклад драми, сценічність, стратегії перекладу, тактики перекладу, фонетичні відхилення.

Не підлягає сумніву, що драматичний твір і, відповідно, його переклад відрізняються від інших літературних видів, головне через його двоїсту сутність, а саме – приналежність до світу літератури і до світу театру. Це накладає додаткову відповідальність на перекладачів п'єс, які не мають права нехтувати тим, що прийнято називати сценічністю твору, тобто, його подальшому втіленню на кону.

Проте, як зауважував у своїй відомій книзі "Мистецтво перекладу" І. Левий, далеко не завжди перекладачі зважають на це "друге крило" драматичного твору. Щоправда, чеський дослідник уважав, що самі драми спрямовані або, передусім, на читання, або на постановку, і на кону деякі риси перекладу виявляються по-іншому, ніж під час читання. І. Левий слушно твердить, що "вирішальне значення для постановки має перекладацьке трактування характерів і стилістичне відтворення жанру п'єси; режисерові, який схоче трактувати п'єсу по-іншому, ніж це зроблено у перекладі, знадобляться значні зміни у тексті і значні зусилля трупи". [1, с. 216]

Проте, як не парадоксально, нині доволі чітко вирізняються два діаметрально протилежні підходи до перекладу п'єс: це так звані "translation for page", тобто суто літературний підхід, який не враховує подальшого життя драми в театрі, та "translation for stage", розрахований передусім на сценічне втілення, що передбачає можливість значних відхилень від авторського тексту і пристосування його до конкретних умов конкретного театру. Перший підхід спостерігається, головним чином, у Німеччині, тоді як другий сповідують у Великій Британії, де перекладачами нерідко виступають режисери вистави, які створюють сценічну версію в гнучких рамках "запропонованих обставин". Це означає, що режисер відчуває незалежність від авторського тексту, використовує його лише як привід продемонструвати власну особистість. Жоден з цих підходів у чистому вигляді не можна вважати ефективним. Істина, як завжди, посередині: в ідеалі, перекладач прагне відтворити як лінгвістичні та жанрові особливості драматичного твору (перша іпостась п'єси), так і зберегти ті іманентні його риси, що безпосередньо впливають на сценічність (друга іпостась п'єси): евфонію, ритм, диференціацію мовлення персонажів, перспективу ролі. Сценічність перекладу драми включає в себе набір якостей, які перетворюють драматичний текст на театральний мовою перекладу. Пробле-

ма сценічності перекладу драми є найбільш дискусійною в колах сучасного перекладознавства. Сценічність – це сукупність властивостей драматичного твору, які обумовлюють його успішну реалізацію на театральній сцені. У сучасному перекладознавстві існує декілька понять, які тяжіють до категорії сценічності і можна зустріти його різні інтерпретації серед зарубіжних дослідників, зокрема *performability*, *playability*, *speakability*. [Див. 2,8,9] Отже, **актуальність** статті зумовлено підвищеним інтересом дослідників перекладу драматичних творів до тих компонентів драми, які обумовлюють її сценічність, закладену автором в текст, що вимагає пошуку адекватних перекладацьких тактик. В Україні школа перекладу драматичних творів перебуває на стадії становлення, і її формують досвідчені українські дослідники Н. Бідненко, В. Мізецька, Т. Некряч та молоді науковці, зокрема, Ю. Кошій, В. Матюша, Т. Шліхар. Вони роблять помітний внесок у розвиток української школи теорії, методології і практики перекладу для театру, оскільки в Україні не існує поки що комплексної теорії перекладу драматичних творів, яка б розкривала проблематику драматичного твору, що зумовлена дуалістичною природою драми.

Якість перекладу залежить, насамперед, від обраних перекладачем стратегій і тактик. Під стратегією ми розуміємо, за Т. Некряч, "генеральний план дій у перекладі художньої літератури", а під тактикою перекладу – "конкретний спосіб вирішення певної перекладацької проблеми в рамках обраної (або превалюючої) стратегії". [6, с.42-43] Тобто, термін "тактика" перекладу, який набуває все більшого розповсюдження, включає в себе доволі розмиті терміни "спосіб", "засіб", "прийом" чи "метод" перекладу, які часто вживалися синонімічно.

Розгляньмо, як добір тих або інших тактик зумовлює досягнення сценічності в двох українських перекладах п'єси "Пігмаліон". Б. Шоу надавав великого значення мовленнєвій диференціації своїх персонажів, тому ця п'єса, написана у 1914 році, продовжує цікавити не лише літературознавців, а й лінгвістів та перекладознавців, оскільки рушійною силою сюжету і важливим компонентом фабули є саме англійська мова, зокрема, фонетика. Перші переклади п'єси "Пігмаліон" українською мовою були зроблені в 1999 р. О. Мокровольським та М. Павловим. Ці переклади цікаві, передусім, тим, що їхні творці дотримуються протилежних стратегій: М. Павлов орієнтується на театр, О. Мокровольський – на текст.

Можливо, "Пігмаліон" – унікальна п'єса в усій світовій драматургії, і саме тому, що проблеми мови і мовлення виступають в ній на рівних правах з героями. Зрозуміло, що саме цей аспект і створює майже непереборні труднощі для перекладачів. Треба знайти відповідні засоби для передачі усієї повноти соціальних, психологічних, характерологічних та культурологічних вимірів, що закладені драматургом у цій іронічній п'єсі через мову і мовлення. Практично кожен персонаж п'єси відрізняється дуже чіткою мовленнєвою різнобарвністю, і для драматурга це принципово важливо. Ця мовленнєва різнобарвність стає компонентом сценічності, оскільки здатна "розфарбувати" сценічну дію, надаючи виконавцям потужний засіб віднайдення характерності. Тут ми зустрічаємо і вишукану мову представників вищого суспільства (полковник Пікерінг, пані Гіґінс, пані Пірс, пані Айнсфорд Гіл, гості на балу), і діалект лондонських низів кокні (Еліза, сміттяр Дулітл, перехожі біля Ковент-Гардена), і більш розкуте, "лібералізоване" мовлення молодого покоління, яке прагне позбутися вікторіанської ригористичності (Клара та Фреді Айнсфорд Гіл – ці імена подаються за перекладом М. Павлова). Окремо слід виділити мову професора Гіґінса: цей славетний знавець і дослідник фонетики звучить бездоганно, проте вибір лексичних одиниць робить його мовлення подеколи грубим і вульгарним.

Б. Шоу блискуче використовує сценічні можливості зіткнення прекрасної орфоєпії зі заниженою, мало не табуйованою, лексикою. Годі й казати, що усі ці особливості вимагають відтворення у перекладі, оскільки завдяки ним вибудовується сценічність твору. Вилучення чи нівелювання котрогось зі згаданих параметрів неминуче збіднює і знебарвлює театральну сутність п'єси.

В оригіналі Б. Шоу вказує на приналежність головної героїні до низького класу за допомогою саме фонетичних, граматичних, лексичних особливостей кокні. До фонетичних належать: вилучення звука [h] і, навпаки, його присутність там, де він не повинен бути, неправильна вимова міжзубних звуків, злиття слів в одне, подовження голосних тощо. Передача саме фонетичних відхилень (що є характерною ознакою лондонського діалекту кокні) від стандартного англійського мовлення є найбільш трудомісткою справою перекладача. Лексичні та граматичні відхилення легше відтворити в перекладі, а ніж фонетичні, оскільки герої п'єси повинні звучати на сцені природно, легко, невимушено, а перекладач мусить віднайти відповідники в мові перекладу, які б допомагали актору "вжитися" в роль та бути гармонійним і залучити ті необхідні стратегії і тактики, які б передавали всю повноту і зміст п'єси закладені драматургом.

О. Мокровольський і М. Павлов впоралися з перекладом п'єси "Пігмаліон" по-різному, і тому ці переклади становлять неабиякий інтерес для дослідження можливих підходів.

Однією з найпоширеніших фонетичних особливостей соціолекту кокні, якою говорить головна героїня квіткарка Еліза, є використання звуку [ŋ] замість носового [N] в дієсловах, які закінчуються на -ing та їх скорочена форма на письмі. Також спостерігається монофтонгізація деяких дифтонгів: nah [na:] замість now [nau], заміна одного дифтонга іншим: deah [dia:] замість deag [diq]. Нерідкі скорочення слів: y' замість you, wh' замість where.

The flower girl. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah. (7, p.11)

Квіткарка. Ну, ти, Хреді, диви, куди сунеш! (4, с. 10)

Квіткарка. Ну шо се ти, Хреді! Чо' ни дивися, куди ступаїш, любчику? (3, с. 360)

Слід відмітити, що обидва перекладачі вдаються до зміни власного імені персонажу п'єси на Хреді, щоб

надати стилістичного забарвлення і не втратити колориту діалекту аби відтворити фонетичні відхилення в українській мові. Адже вимова "хв" замість "ф" притаманна людям з певних ареалів України (Хвастів замість Фастів, фост замість хвіст), що вказує як на їх приналежність до певної місцевості, так і на невисокий освітній рівень. М. Павлов у своєму перекладі використовує вульгарне "сунеш", тоді як О. Мокровольський компенсує фонетичну деформацію закінчення -ing граматичною "ступаїш", де навмисно змінює звук "є" на "ї", але сприймається така форма суто візуально, а не аудіально, через ненаголошеність складу. Такий прийом не вирішує поставленого завдання – це типовий випадок "translation for page". Умберто Еко зауважував, що перекладач прозового твору просто забов'язаний прочитувати свій текст вголос – ця порада ще суттєвіша для перекладача драми, оскільки під час мовлення реплік чітко проступають усі можливі недоречності, і фонетичні, і усі решта. [Див. 5]

Апелятив **deah** передано українським контекстуальним відповідником **любчику**, який не має фонетичних відхилень від норми, тоді як М. Павлов його вилучає, проте використовує окличну форму звертання, яка сприяє експресивності та емоційності театрального мовлення.

Типовою для кокні ознакою є подовження та заміна голосних у словах:

The flower girl. Theres menners f yer! Tq-oo banches o vplets trod into the mad. (7, p. 11)

Квіткарка. Оце тобі й манери. Два букети хвіалків мені вивалюв. (4, с. 10)

Квіткарка. От маніри! Ди-ва пучечки хвіялок саотпав у грязюку! (3, с. 360)

Очевидно, що М. Павлов, керуючись свідомими чи несвідомими міркуваннями сценічності, відмовився від механістичного відтворення фонетичних відхилень оригіналу, а О. Мокровольський пішов саме цим шляхом, що призвело до ненатуральності репліки. Як і в першому прикладі, його варіанти "ди-ва" замість "два", "са-топав" замість "затопав", "маніри" замість "манери" скоріше сприймаються оком і не мають аналогів у природному мовленні неосвічених українців (хоча доволі типово вживати числівник "два" без зміни з іменником жіночого роду – "два штуки"). Інтоніційно переклад М. Павлова безумовно вирає, оскільки вірна інтонація є компонентом сценічності.

Фонетичні особливості лише частково можна відтворити в перекладі драматичного твору, оскільки театральна постановка має наслідувати закони сценічного мовлення і, врешті решт, втрати неминучі.

The flower girl. Ow, eez ye-ooa son, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? (7, p. 12)

Суто візуально текст репліки, як її показує Б. Шоу, сприймається як нісенітниця, і тільки вимовляння її вголос допомагає зрозуміти зміст, а саме: **Oh, he is your son, is he? Well, if you'd done your duty by him as a mother should, he'd know better than to spoil a poor girl's flowers and then run away without paying. Will you pay me for them?**

Квіткарка. О! Так це синок ваш?! Нічо' не ска'еш, виховала мамуся! Це ж тра': вивалюв мені всі хвіалки в грязюці і втік! На'їть не заплатив бідній дівчині! Так мо', ви заплатите? (4, с. 10)

Квіткарка. Ой, то це був ваш синок, кажите? Ну, я'би в'го луче навчили, то ни тікав би він геть, коли росипав квіточки бідній дівчині, а заплатив би за школу! Чи ви-и заплатите мені? (3, с. 361)

Сам Б. Шоу у своїй ремарці до цього висловлювання стверджує, що навіть відчайдушні спроби графічно відтворити вимову квіткарки Елізи будуть марними. Тому воно представляє неабиякий інтерес для його фонетичного розбору і тлумачення. Тут ми спостерігаємо подовження звуків **ye-ooa**, **de-ooty**, **ye-oo**, вилучення **h** на початку слів **he – ee**, **eez – he is** та **eed – he'd**, злиття декількох слів в одне **fewd – if you'd**, **bawmz – by him as**, **bettern – better than**, **flahrnz – flowers and**, злиття слів з використанням апострофа **f'them**, монофтонгізація дифтонгів / трифтонгів **athat – without**, **flahrn – flower**. У тексті перекладу перекладачі компенсують фонетичні особливості кокні фонетичними відхиленнями в українській мові, вживаючи скорочені форми слів з апострофом, просторічні скорочені слова **тра'**, **мо'**. (пер. М. Павлова). Ці форми не лише доволі типові для українського зниженого мовлення, а й легко вимовляються і сприймаються на слух без втрати смислу. Знову ж таки, М. Павлов іде шляхом сценічності у своєму перекладі. Натомість, О. Мокровольський скорочує слова в такий спосіб, який вимагає неабияких зусиль сприймати його текст на слух: **"я'би в' 'го"** – виглядає як орфографічний ребус і так само загалом звучить. Отже, даний прийом у О. Мокровольського не забезпечує ані сценічності, ані "читабельності". Заміни голосними в ненаголошених позиціях (**кажите – замість кажете**, **ни тікав – замість не тікав**), оглушення **"з"** перед **"с"** – **россипав** та штучне подовження голосної – **ви-и** не виконує запланованої функції, оскільки, в усному мовленні практично нівелиюються. Загальне враження від репліки Елізи у О. Мокровольського – неприродність, а, відтак, і несценічність. Цілком зрозуміло, чому режисер Сергій Данченко, обираючи переклад "Пігмаліона" для постановки у Національному українському драматичному театрі імені Івана Франка, надав перевагу версії М. Павлова: в цьому перекладі вимір сценічності не лише присутній, а й превалює.

Ще однією особливістю лондонського діалекту є злиття слів, де, наприклад, **don't** трансформується в **dunno**:

The flower girl. You dunno what it means to me. (Shaw, p. 14)

Квіткарка. Ви не знаєте, що вони зі мною зроблять. (4, с. 12)

Квіткарка. Ви й не знаєте, що мені од того буде! (3, с. 363)

М. Павлов пропонує відобразити це за допомогою засобів української мови, зокрема лексичними замінами. Він змінює особовий займенник однини **him** на множину **"вони"**, хоча **dunno** залишає незмінним і пе-

редає його значення буквально, а також вживає **шо**, яке притаманне лише українській мові і належить до побутового мовлення деяких українців. О. Мокровольський робить спробу компенсувати фонетичні неточності в перекладі розмовним "що мені од того буде".

Зіставний аналіз перекладів з оригіналом вказує на те, що фонетичні відхилення лише частково можливо відтворити у тексті перекладу. Хибно підібраний відповідник може зменшити або й зруйнувати експресію драматичного мовлення на сцені, і тому перекладачеві доводиться шукати контекстуальні відповідники та шляхи сценічної адаптації в перекладі, оскільки сценічне мовлення має бути природним, ясним та зрозумілим глядачеві. На нашу думку, у своєму перекладі М. Павлов спирався саме на "закони" театру, які базуються, перш за все, на сценічному мовленні персонажів. О. Мокровольський обрав суто "текстовий" підхід (translation for page). Мова його персонажів мало відповідає вимогам сценічного втілення п'єси: репліки його героїв подеколи важкі для вимови або для сприйняття глядачами.

Підсумовуючи, варто зазначити, що переклад драматичного твору – це тонкий процес переміщення письмового тексту драми на сцену мовою перекладу. Перекладач має нести відповідальність за кожне перекладене слово, яке вимовляється на сцені. Глядачі – це своєрідні судді, які вирішують, наскільки вірно були обрані перекладачем ті чи інші стратегії і тактики перекладу драматичного твору. Тому необхідно враховувати і такий елемент сценічності, як рецепція глядача.

Список використаних джерел

1. Левый И. Искусство перевода. – М.: Прогресс, 1974. – С. 216
2. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
3. Шоу, Бернард. Выбранные творы: пер. 3 англ. / Б. Шоу. – К.: ФОРМ Жупанський, 2009. – (Лауреати Нобелівської премії). Т. II / за ред. О. Мокровольського. – 2009 – 461 с.
4. Шоу Д. Б. Пігмаліон: П'єси / Д. Б. Шоу; Пер. 3 англ. – К.: Компанія ОСМА, 2015. – 320с.: іл.
5. Эко Умберто. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574с.
6. Nekriach T. Between Scylla of Domestication and Charybdis of Foreignization: a Road to The Reader // Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу. Тези доповідей VIII нацкової конференції з міжнародною участю. 23–24 квітня 2015р. – Харків, ХНУ імені В. Н. Карабіна, 2015. – с. 42–43
7. Shaw G. Bernard. Pygmalion. – Moscow: Higher School Publishing House, 1972
8. Snell-Hornby M. Sprechbare Sprache – spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung // Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th Birthday. – Tübingen, 1984. – P. 101-115.
9. Susan Bassnett-McGuire. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts // The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. – London and Sidney: Croom Helm, 1985. – 249 с.

Надійшла до редколегії 25.09.15

Yu. Hryshchenko, assistant

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

PHONETIC DEVIATIONS IN CHARACTERS' SPEECH: CHALLENGES OF THEATRICAL TRANSLATION (BASED UPON UKRAINIAN TRANSLATIONS OF B. SHAW'S "PYGMALION")

The article highlights the two ways of drama translation: "translation for page" primarily meant for reading and "translation for stage" aimed at a theatrical performance. The strategies and tactics of translation to reproduce the phonetic deviations as a part of plot development in B. Shaw's play "Pygmalion" are considered.

Keywords: drama translation, performability, translation strategies, translation tactics, phonetic deviations.

Ю. Грищенко, асистент

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ФОНЕТИЧЕСКИХ ОТКЛОНЕНИЙ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ ПЬЕСЫ Б. ШОУ "ПИГМАЛИОН" В УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ: ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧНОСТИ ДИАЛОГА

Статья рассматривает два подхода к переводу драматических произведений: "литературный перевод", который предназначен для чтения, и "сценический перевод", ориентирован на сценическое воплощение пьесы. Изучаются стратегии и тактики переводчиков, направленные на воспроизведение фонетических особенностей на примере пьесы Б. Шоу "Пигмалион".

Ключевые слова: перевод драмы, сценичность, стратегии перевода, тактики перевода, фонетические отклонения.