

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА
ШЕВЧЕНКА

Інститут філології
кафедра теорії та практики перекладу з німецької мови

На правах рукопису

Пономаренко Леся Василівна

УДК 81'25:[821.112.2-2:82-7]:[=161.2=03.112.2]

ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ САТИРИ ТА ГУМОРУ НІМЕЦЬКОМОВНИХ
СЦЕНІЧНИХ ТЕКСТІВ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство
дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
кандидат філологічних наук, доцент
професор кафедри теорії та практики
перекладу з німецької мови
Кудіна Олена Федорівна

Київ – 2012

ЗМІСТ		
		С.
ВСТУП		5
РОЗДІЛ І. ПЕРЕКЛАД ДРАМАТУРГІЇ В СИСТЕМІ ЗАГАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА.		14
1.1.	Поняття драми, драматургічного, сценічного та театрального тексту в перекладознавстві.. . . .	15
1.2.	Стратегії та методи перекладу драматургії.....	21
1.3.	Особливості перекладу гумору та сатири для театру.....	36
1.3.1..	Поняття гумору та сатири.....	36
1.3.2.	Гумор та сатира в драмі.....	40
	Висновки до 1 розділу.	45
РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМАТУРГІЇ З ОГЛЯДУ НА ЇЇ СТРУКТУРНІ, СТИЛІСТИЧНІ ТА СЕМІОТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.. . . .		48
2.1.	Стилістичні особливості драматургічного тексту.. . . .	48
2.2.	Семіотика театру. Жести та інші невербальні засоби вираження та особливості їх відтворення у цільовій культурі	50
2.2.1.	Комунікація в театрі та семіотичне навантаження.....	55
2.2.2	Жести та їх інтерпретація: міжкультурний аспект.....	60
2.2.3.	Втілення гумору та сатири на сцені.....	63
	Висновки до розділу 2	66
РОЗДІЛ ІІІ. СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ВІДТВОРЕННЯ НІМЕЦЬКОМОВНОГО ГУМОРУ.. . . .		69
	Специфіка німецькомовної драми, її естетична та суспільна функція драми та роль перекладача.....	69
3.1.	Лексично-стилістичний аспект.	75
3.1.1.	Підсилювальні частки та особливості їх перекладу у драматичних творах.	76
3.1.2.	Особливості перекладу діалектизмів.....	79

3.2.	Граматично-стилістичний аспект.....	79
3.3.	Фонетичний аспект.....	81
3.4.	Комплексний аспект.....	83
3.3.	Особливості німецькомовного гумору.	96
	Висновки до 3 розділу.	106
РОЗДІЛ IV. ПЕРЕКЛАД КОРОТКИХ НІМЕЦЬКОМОВНИХ ГУМОРИСТИЧНИХ СЦЕНОК УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.		111
4.1.	Літературно-стилістичний аспект	111
4.2.	Лексичний аспект.	113
4.4.	Особливості перекладу ремарок.	114
4.5.	Особливості перекладу національно-забарвлених компонентів.....	113
4.6.	Переклад скетчів як гумористичної одиниці на прикладі власних перекладів творів Дітмара Фюсселя та деяких інших авторів.	118
4.6.1.	Переклад скетчу «Der gefährliche Kollege (Небезпечний співробітник»).	121
4.6.2	Переклад скетчу «Philosophische Polizisten» («Поліцейські філософи»)	125
4.6.3.	Переклад скетчу «Der Busen» («Груди») .	129
4.6.4	Переклад скетчу «Skinhead» («Скінхед»)	132
4.6.4.	Переклад скетчу «Immer diese Fremdwörter» («От уже ці іншомовні слова»)	139
4.6.5	Переклад скетчу «WEM GOTT EIN AMT GIBT («Кому як працюється»)	143
4.6.6.	Переклад скетчу «Юрген Баумгартен. Verbrechen lohnt sich	153

	nicht» («Скоювати злочини невігідно»)	
	Висновки до 4 розділу.	153
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.	156
	СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.	159
	ДОДАТКИ	

Вступ

Довгий час переклад драматургії розглядався як переклад художньої літератури. Звісно, драма є одним із головних родів літератури і такий підхід є цілком логічним і обґрунтованим.

Як показує історія, художній переклад коливається між двома крайніми принципами: дослівно точний, але художньо неповноцінний і художньо-повноцінний, але далекий від оригіналу переклад [32; 45]. Г.Р.Гачечіладзе відзначає: теоретично, найлегше було б синтезувати ці два принципи і стверджувати, що ідеалом перекладу є такий переклад, який точно відтворює оригінал і є художньо повноцінним. Проте, на практиці такий синтез є неможливим: у різних мовах використовуються зовсім різні засоби для вираження однієї і тієї ж думки. Дослівна точність і художність знаходяться у постійному протиріччі [32; 46].

З цією дилемою пов'язане й питання перекладності. Проблему відтворення національної своєрідності першотвору в перекладі О.І. Чередниченко описує словами Й.В. Гете «добратися до неперекладного», визначаючи її як одну з центральних проблем перекладознавства [151; 186]. Щодо відтворення національної своєрідності в історії перекладу, зокрема в українському художньому перекладі, існують дві тенденції – переносити читача в культуру мови оригіналу, або ж переносити оригінал, наближувати його до культури читача.

Іншою дилемою в перекладі є вираження особистості перекладача та цього індивідуального стилю. Зокрема Б. Лепкий наполягає на тому, що перекладач має забути про себе, ототожнюючись із автором. При цьому важливо, щоб і твір, і автор були близькі по духу перекладачеві [150; 186].

Т.Р. Кияк визначає індивідуальний стиль перекладача як не лише неминучу, а й необхідну складову частину перекладу. Для визначення індивідуального стилю автор вводить поняття ідіолекту, який означає:

1. індивідуальний стиль перекладача як митця (набір засобів і прийомів створення тексту)

2. Індивідуальний стиль перекладача як власне перекладача (набір засобів і прийомів для вирішення перекладацьких проблем [47; 315].

Загальні тенденції, проблеми та методи художнього перекладу звісно відбиваються і на перекладі драматургії, але при цьому переклад драматургії виходить за межі художнього перекладу і, хоча і охоплює всі його ознаки, ним не обмежується.

Загалом, проблема перекладу сценічних текстів досліджується багатьма зарубіжними перекладознавцями. Серед українських дослідників ця тема є відносно новою. Існують роботи, що стосуються перекладу окремих п'єс, також переклад сценічного тексту часто розглядається в контексті загальної теорії перекладу або художнього перекладу. На сьогодні перекладознавці відрізняють переклад сценічного тексту від художнього перекладу і виділяють його зазвичай як особливий підвид художнього перекладу. Наявні в наш час вітчизняні дослідження ґрунтуються здебільшого на матеріалі англо-українських перекладів.

За останні роки значно зросла зацікавленість перекладознавців проблемою перекладу театральних творів. Серед дослідників існують різні точки зору щодо розуміння перекладу для театру, а також щодо місця театрального перекладу в системі перекладознавчої теорії.

Теорія та аналіз перекладу драматичних творів сьогодні активно опрацьовується у зарубіжному перекладознавстві, зокрема такими науковцями як С. Аалтонен[201], С. Баснетт[158-166], Е. Ніколареа[190], П. Паві[192-193], М. Снелл-Горнбі[187] та ін. В Україні школа драматургічного перекладу поки що перебуває на стадії становлення, про що також зазначають і сучасні вітчизняні дослідники. Серед вітчизняних авторів тему перекладу драматургії досліджували зокрема Т.Е. Некряч[91-96], В.В. Коптілов[57-61], І.В. Корунець[64-65], В.І. Матюша[77-81], М.О. Павлов[99-100], О.М. Лучук[72],

Н.П. Бідненко[16], У.В. Головач[34], та ін. Роботи цих науковців стали **теоретичною базою** нашого дисертаційного дослідження, як і праці таких дослідників як Комісаров В.Н. [55-56], А.В Федоров. [142-143], Виноградов В.С. [142-143], Зорівчак Р.П. [44-45], Кияк Т.Р. [53], Чередниченко О.І. [150-151], Карабан В.С. [52], Науменко А.М. [90], Коломієць Л.В. [54], Комісаров В.Н. [55'56], Корнієнко Н.М. [62-63], Левицький А.Е. [71], Міщенко Л.І.[86-87], Огуй О.Д. [97], Радчук В.Д. [117-118], Швейцер А.Д. [152-153], К. Райс[200], Г. Гьоніг[180], та ін..

Актуальність теми визначається передусім тим, що останнім часом виникає все більша потреба у сценічному перекладі, оскільки сучасне театральне мистецтво перебуває у фазі активного розвитку, з'являються нові сучасні напрямки цього виду мистецтва, зокрема все поширенішими стають міжнародні театральні проекти. З'являються постановки кількома мовами, здійснюється синхронний переклад театральних постановок. Через це у театру виникає необхідність у співпраці з перекладачем, який є фахівцем з перекладу сценічних текстів. Отже, відповідно, зростає і зацікавленість перекладознавців до цієї сфери.

У сучасному перекладознавстві багато уваги приділено засобам перекладу гумору та сатири. При цьому дослідники концентрують увагу здебільшого на перекладі окремих стилістичних засобів у творах певних авторів. У цій роботі здійснюється огляд теорії перекладу для театру, загальних принципів перекладу гумору та сатири, а також особливості відтворення гумору та сатири при перекладі для театру. При цьому ми фокусуємося на лінгвокультурологічних особливостях саме німецькомовного гумору.

У практичній частині роботи аналізуються переклади театральних текстів гумористичного та сатиричного характеру з урахуванням як лінгвістичних, так і культурних особливостей.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: Дослідження виконано в рамках комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка № 06 БФ 044-01 «Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації», затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Об'єктом дослідження є переклад драматичних творів як особливий вид перекладу.

Предметом вивчення є засоби відтворення гумору та сатири в перекладах німецькомовних драматургічних творів українською мовою.

У роботі ми концентруємося на окремих творах драматургії двох німецькомовних країн – Німеччини та Австрії. Незважаючи на тісний історичний, культурний і мовний зв'язок між цими країнами, кожна їх література виявляє свої особливості і тенденції і є літературою двох різних країн. Це стосується також і театру. При цьому увага приділяється не лише лінгвістичному аспекту вираження гумору і сатири, а і літературознавчому, де гумор, сатира і комічне загалом виражається не лише мовними засобами, а в ситуації – в контексті твору, де комізм часто спричинений суспільним чи культурним контекстом. При перекладі такого контексту перекладач має володіти глибокою екстралінгвістичною компетенцією і тонко відчувати не лише твір і автора, а і соціальні, історичні, та культурні умови в яких було створено твір.

Матеріалом для дослідження слугують твори Артура Шніцлера (Австрія), скетчі новітніх німецькомовних авторів, а саме таких як Лоріот (Німеччина) Юрген Баумгартен (Німеччина), Дітмар Фюсель (Австрія), Манфред Бахер (Німеччина) та їх переклади українською мовою.

Метою роботи є визначення особливостей перекладу німецькомовного гумору в театрі та узагальнення методів аналізу театральних текстів гумористичного характеру, а також розробка практичних рекомендацій для

перекладу театральних текстів гумористичного характеру з німецької мови українською.

Для здійснення мети у роботі ставляться такі **завдання**:

1. Проаналізувати наявний теоретичний матеріал з перекладу для театру, зокрема, в контексті гумору і сатири;
2. Здійснити огляд методів дослідження та аналізу драматургічного тексту та обґрунтувати власний вибір методів дослідження в роботі;
3. Проаналізувати засоби відтворення гумору і сатири в театральному перекладі на матеріалі оригіналів творів та їх перекладів з метою виявлення особливостей, труднощів, проблем такого перекладу.
4. Здійснити власний переклад сценічних текстів на основі проведених досліджень, проведення інтроспективного аналізу власних перекладів.
5. Визначити власну концепцію щодо перекладу драматургічних текстів гумористичного та сатиричного характеру.

Методологічною основою дослідження є доробки загального перекладознавства, мовознавства, лінгвостилістики, літературознавства, психолінгвістики, семіотики, філософії, культурології, мистецтвознавства. Широко застосовується перекладознавча скопос-теорія. **Методами** дослідження, застосованими у роботі є аналіз, синтез, порівняльний аналіз, дискурсивний аналіз та якісний контент-аналіз наповнення тексту. Застосовуються також елементи кількісного аналізу.

Новизна дослідження полягає у тому, що у ньому пропонується комплексний підхід до перекладу текстів гумористичного характеру, тобто розглядається текст як цілісна одиниця з певним гумористичним напруженням, яка складається з певних структурних елементів. У роботі комплексно досліджуються особливості перекладу драматичних текстів, як

особливого жанру художнього перекладу. Новим є дослідження особливостей перекладу такого виду драматичних творів як скетч (сценка).

Теоретичне значення дослідження полягає у тому, що в роботі представлені теоретичні засади аналізу театрального тексту, викладені лінгвістичні та екстралінгвістичні особливості німецькомовного гумору та засоби його відтворення. Теоретичні положення, викладені в дисертації, поглиблюють теорію та критику перекладу драматичних творів з німецької мови українською і можуть бути використані для їх подальшої розробки. У дисертаційному дослідженні дається визначення термінам, що застосовуються в теорії драматургічного перекладу, зокрема таким поняттям як драматургічний текст, театральний текст, сценічний текст.

Практичне значення роботи полягає у можливості її використання як додаткової теоретичної бази для ознайомлення з особливостями перекладу німецькомовних театральних текстів гумористичного та сатиричного характеру. На основі практичної роботи розроблено практичні рекомендації для застосування при перекладі текстів такого типу. Робота також може застосовуватися як матеріал для навчання перекладу.

На захист винесено такі положення:

1. При перекладі театральних текстів гумористичного характеру не можна концентруватися лише на мовних засобах гумору та сатири. Такі тексти потребують глибокої екстралінгвістичної компетенції перекладача, тонкого відчуття вихідної та цільової культур, стилю автора та розмаїття засобів цільової мови. Для досягнення якомога вищої якості перекладу, рекомендується здійснювати аналіз вихідного тексту перед його перекладом.
2. Вибір можливостей передачі засобів гумору та сатири залежить від мети створення тексту. Вдаватися до одомашнення доцільно лише у тому разі, якщо мета створення театрального тексту гумористичного характеру є передусім розважальною. При перекладі театральних

текстів гумористичного характеру теорія скопосу є цілком виправданою і доцільною.

3. При перекладі коротких гумористичних сценок необхідно відслідковувати лінгвістичні та екстралінгвістичні засоби гумору та сатири, динаміку розвитку гумористичного ефекту та гумористичної напруженості з метою їх відтворення в тексті перекладу. Методом такого відслідковування у дисертації пропонується якісний контент-аналіз (аналіз змісту).
4. Гумор та сатира є різними явищами в літературі та мистецтві, що зумовлює різні стратегії перекладу драматургічних творів гумористичного та сатиричного характеру. У драматургічних творах гумористичного характеру регіональні особливості мови оригіналу відтворюються регіональними особливостями мови перекладу.
5. Постійна безперервна робота з іншомовним текстом через деякий час може спричинювати несвідому мовну інтерференцію, яка змінює гумористичний ефект. Це важливо враховувати передусім при перекладі театральних текстів, адже вони створюються не лише для читання, а й для втілення на сцені.

Апробацію результатів дослідження здійснено на таких конференціях:

- Міжнародна науково-практична конференція “*Мови і світ: дослідження та викладання*” (березень 2009 р., Кіровоград, КДПУ ім., В. Винниченка),
- «Мовні і концептуальні картини світу» (жовтень 2009р., Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка),
- III Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія у XXI столітті» (квітень 2010р., Запоріжжя, ЗНУ),

- I Всеукраїнська науково-практична конференція «Переклад у мультикультурному просторі: школи традиції, перспективи» (травень 2010р., Херсон, ХДУ),

- V Міжнародна конференція «Пріоритети германського та романського мовознавства» (3-5 червня 2011 р. Світязь, ВНУ ім. Лесі Українки)

Публікації. Результати дослідження висвітлено у наступних наукових публікаціях, надрукованих у фахових виданнях, затверджених ВАК України:

1. Пономаренко Л. Семіотика театру: невербальні засоби вираження та особливості їх відтворення в перекладі//Науковий вісник Херсонського державного університету. – 2009. - №10. – С. 380-383.

2. Пономаренко Л. Методи дослідження особливостей драматургічного перекладу// Мовні і концептуальні картини світу. – КНУ імені Тараса Шевченка, 2009. - №30. – С. 197-202.

3. Пономаренко Л. Значення інтертекстуальності для перекладу сценічних текстів гумористичного характеру (на матеріалі німецькомовних скетчів) ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2009. - №48. - С. 202-205.

4. Пономаренко Л. Особливості перекладу німецькомовних сценічних текстів українською мовою// Наукові записки: КДПУ ім., В. Винниченка, Кіровоград, 2009. - №81(4) . – с.311-314.

5. Ponomarenko L. Zur Frage der Übersetzung deutscher Bühnentexte ins Ukrainische//Germanistik in der Ukraine: Kyjiw, 2008. - №3. – S. 140-144.

6. Ponomarenko L. Komplexität der Theatertexte und die Möglichkeiten ihrer Analyse beim Übersetzen//Germanistik in der Ukraine: Kyjiw, 2009. - №4. – S. 128-134.

7. Пономаренко Л. Стратегії перекладу театральних текстів гумористичного характеру//Нова філологія: Запорізький національний університет, 2010. - № 41. – с. 228-234.

8. Ponomarenko L. Zur Frage der Diskurs- und Inhaltsanalyse als Analysemethode für Theatertexte beim Übersetzen //Germanistik in der Ukraine: Kyjiw, 2010. - №5. – S..

9. Пономаренко Л. Особливості перекладу німецькомовного гумору//Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки: Мовознавство, 2011. - № 6 частина 2. – с.91 - 95

Структура роботи: дисертаційне дослідження складається з і вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел ілюстративного матеріалу та додатків. У першому розділі здійснюється огляд наявних теоретичних джерел, що стосуються перекладу драматургії, а також гумору і сатири в контексті загального перекладознавства, висвітлюються стратегії та методи перекладу драматургії та обґрунтовуються обрані методи дисертаційного дослідження. У другому розділі розглядається структура драми, її особливостей, специфіки гумору та сатири в театрі. У третьому розділі застосується оброблений теоретичний матеріал при порівняльному аналізі перекладів творів Артура Шніцлера та оригіналів, визначається специфіка німецькомовної драми та гумору німецькомовних країн. У четвертому розділі здійснюється переклад коротких сценічних текстів, досліджуються особливості їх перекладу. Загальний обсяг роботи без додатків складає 181 сторінку.

РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАД ДРАМАТУРГІЇ В СИСТЕМІ ЗАГАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Художній переклад є найбільш суперечливим видом перекладу. Літературний твір кожен реципієнт сприймає по-різному, а перекладачі художньої літератури теж є спершу реципієнтами першотвору, звідси і постають перекладознавчі полеміки щодо перекладу того чи іншого художнього тексту та загальних рекомендацій і принципів такого перекладу.

Багато перекладознавців розглядали у своїх працях особливості перекладу окремих драматургічних творів у контексті художнього перекладу. З часом науковці стали виокремлювати переклад драматургії і виділяти риси, що виходять за рамки художнього перекладу, адже драма належить одночасно і до літератури і до театру. Схематично, зв'язок художнього та драматургічного перекладів можна позначити наступним чином:



Схема. 1

Для вирішення поставлених завдань, у цьому розділі здійснюється висвітлення понять, що стосуються перекладу для театру, перекладу драматургії у системі загального перекладознавства, а також понять категорії комічного та їх особливостей з точки зору перекладознавства.

1.1. Поняття драми, драматургічного, сценічного та театрального тексту

Як відомо, *драма* – це вид мистецтва, що належить одночасно до двох напрямків – до літератури і до театру. Її специфіку складає сюжетність, конфліктність дії і поділ на сценічні епізоди, цілісний ланцюг висловлювань персонажів, відсутність розповідного початку. Драматичні конфлікти і протиріччя втілюються у поведінці і діях героїв і, перед усім, у діалогах і монологів [99: 235].

М.О. Павлов визначає *драматургічний текст* як письмово зафіксований художній текст, призначений для подальшого сценічного відтворення, і саме ця обставина зумовлює його найважливіші властивості та визначає його специфіку порівняно з іншими художніми текстами, тобто такий текст розрахований на проміжне візуальне сприйняття і кінцеве – аудіовізуальне [99: 53].

На сьогоднішній день перекладознавці погоджуються з тим, що драматургічний текст не можна розглядати виключно в контексті художнього перекладу. Переклад для театру є особливою формою перекладу. Цей процес є настільки багатоаспектним, що його можна виділити в окремий вид перекладу, який включає в себе художній переклад як його невід'ємну частину.

С. Басснетт у статті “Translation for the theatre: The Case Against Performability” [164: 101] зазначає, що на сьогодні існує ряд проблем, які ускладнюють дослідження перекладу саме для театру, через які ця сфера вважається малодослідженою, незважаючи на те, що увага перекладознавців до неї зростає.

Головна складність полягає у самій природі театрального тексту, який безпосередньо пов'язується з його постановкою і через це розуміється як щось «недовершене», або «незакінчене». Визначаючи зокрема жести, як певну складову театрального тексту, для більшості перекладознавців цей елемент

для процесу перекладу є нереалізованим. Згідно з цією теорією, для перекладача постає фактично неможливе завдання – перекласти незавершений текст.

Важливим, на наш погляд, є більш детальний розгляд структури драматичного тексту у вербальному та невербальному аспектах.

З вербальної точки зору драматургічний текст, як правило, складається з діалогів, монологів та полілогів. Основною формою сценічного мовлення є здебільшого діалог, але монолог також є важливим. Зокрема у виставах, де дія розрахована на одного актора, діалог взагалі відсутній. Діалог (чи, відповідно, монолог або полілог) можна певним чином ототожнити з дією. Мова – це свого роду висловлена дія. Мова у поєднанні з дією створюють ефект природності, довершеності вираження, тому мовленню і властивий характер дії. Сценічній мові притаманні ті ж самі мовні компоненти, що і розмовній, як то, наприклад, вигуки чи частки.

Отже, завданням перекладача є не лише визначити такий рівень стилістичного забарвлення, який здійснюватиме відповідний сценічний ефект, а й врахувати екстралінгвістичні компоненти, необхідні для створення такого ефекту.

При перекладі сценічних текстів центральну роль має відігравати саме той вплив, що здійснюється на не лише мовному рівні. Роль сприйняття театральної постановки публікою є важливою для здійснення перекладу.

Що стосується складових драматичної комунікації, то виділяють **внутрішню** і **зовнішню** комунікаційні системи [180: 255]. До внутрішньої комунікаційної системи належить комунікація між персонажами п'єси, а до зовнішньої - зв'язок на рівні автор – публіка. Для глядачів у театрі, тобто у зовнішній комунікаційній системі, діалог є експресивним, а не апелятивним, на відміну від висловленої дії у внутрішній комунікаційній системі. Тобто, безпосередньої комунікації між глядачем та героями на сцені не відбувається.

Лише зрідка, наприклад, в окремих виставах чи шоу, що базується на акторській грі, відбувається безпосереднє звернення до глядача.

Побудова речення та рівень експресії визначають придатність тексту до постановки на сцені. В окремих випадках, з метою забезпечення такої придатності, є необхідним залучення театральних режисерів та акторів. Крім того, для перекладача є необхідним знання театального мистецтва, для того щоб переклад не перетворив п'єсу на текст, призначений для читання, адже межа між такими текстами є досить тонкою і нечіткою.

Труднощі для перекладача драматичного твору полягають у тому, що необхідно визначити співвідношення між текстовою виразністю та позатекстовими аспектами драматичної дії, які стосуються конкретної ситуації. Не можна компенсувати недостатній емоційний потенціал лише вербальними засобами. Слід підбирати такі формулювання, що співвідносилися б із експресивністю позатекстових засобів.

Придатність тексту до постановки на сцені залежить зокрема від такого фактору, як так звана ритмічна „прогресія п'єси” (поняття вводить Мері Снелл-Горнбі [187: 255]), що складається із факторів, які визначають часову послідовність окремих текстових елементів. До них належать сценічні зміни, (наприклад, просторові чи часові зміни, зміна декорацій, тощо), зміни форми мовлення (проза - вірш, діалог - монолог) і ритм висловлення (наголоси, синтагматичний поділ, паузи, тощо). Тобто перекладачеві слід чітко дотримуватися ритмічної послідовності оригіналу, щоб передати співвідношення змісту і форми. Для того, щоб досягти сценічного ефекту оригіналу, до уваги слід брати як довжину окремих реплік, так і тривалість всієї п'єси.

Деякі автори розглядають тривалість п'єси як складову її значеннєвого вираження. Так, Мері Снелл-Горнбі зазначає, що переклад зазвичай виходить довшим, ніж оригінал, а це певним чином змінює уявлення і ідею автора (здебільшого це стосується саме бачення постановника) [187: 256].

Зважаючи на такі особливості перекладу драматургії, слід звернути особливу увагу на те, що невідповідність тривалості текстового висловлення в оригіналі та перекладі може порушувати перебіг зображуваних емоцій. Відповідно, це впливає на природність та переконливість гри на сцені. Тобто глядач ніби „не вірить” у те, що на відбувається сцені.

Репліки і дії, які використовує актор, є засобом характеристики того драматичного героя, якого він представляє. Тому перекладачеві слід намагатися знайти такі засоби у мові і культурі перекладу, які є притаманними психологічній диспозиції саме цього характеру.

Для перекладача є важливим володіти ще і психологічним відчуттям як культури оригіналу п'єси, так і тої культури, в яку вона переноситься, а також усвідомлення соціокультурних відмінностей. Адже, якщо автор п'єси як носій культури часом не вдається до роздумів про психологічне підґрунтя дій своїх героїв, то перекладач свідомо переносить усі психологічні особливості на реалії іншого культурного середовища.

Слід також наголосити, що саме початок і кінець п'єси здійснюють найбільший вплив на реципієнта, отже, особливу увагу слід приділяти саме перекладу цих частин драматичного твору.

Такі характеристики та особливості структури драматургічного тексту свідчать про його складну інтертекстуальність. Поняття інтертекстуальності було введено й обґрунтовано Ю. Кристевою [67:99] і розуміється як взаємодія різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Принцип інтертекстуальності за Ю. Кристевою полягає в тому, що будь-який текст є продуктом «усмоктування і трансформації» інших текстів. Таким чином мова художнього жанру піддається як мінімум подвійному прочитанню. Автор, зокрема, відзначає наявність **двох осей зв'язку** – *вертикальної* та *горизонтальної*: горизонтальна вісь поєднує автора та читача (відповідно, продуцента та реципієнта), вертикальна вісь є містком між текстами. Отже, важливою є не стільки

структура тексту, скільки його «структуризація», тобто сам процес набуття текстом наявної структури. І. Арнольд зазначає: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони увібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведеною до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок” [5: 153].

І. Арнольд [5: 146] визначає інтертекстуальність як включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій.

У наш час поняття інтертекстуальності розширюється до явища інтермедійності, тобто сприйняття інформації як єдиного тексту з кількох джерел одночасно, зокрема текстового, ілюстраційного, звукового, тощо.

Отже при перекладі для театру поняття інтермедійності має безпосереднє значення. Таким чином, сценічний переклад можна частково віднести до аудіовізуального.

Зважаючи на викладене, ширшого і складнішого обсягу набирає дослідження у сфері перекладу сатири та гумору. Адже в театрі засоби гумору та сатири не завжди є вербальними, а їх словесне вираження інколи відсутнє взагалі.

Отже, як бачимо, у сучасному перекладознавстві існують розбіжності у розумінні поняття тексту для театру. Обидві позиції є цілком обґрунтованими і логічними: з одного боку театральний текст – це письмово зафіксований

художній текст, призначений для подальшого відтворення, а з іншого – це ряд взаємопов'язаних як вербальних так і невербальних інтермедійних знаків. Тому, оскільки кожен із цих підходів застосовується до різного типу драматургічного перекладу, доцільним є не відкидати один з них і схилитися до іншого, а розмежувати їх за допомогою термінології. Пропонуємо наступні термінологічні визначення:

Драматургічний текст - це письмово зафіксований художній текст, призначений для публікації та подальшого відтворення на сцені.

Сценічний текст – письмово зафіксований текст, готовий до постановки на сцені (наприклад, текст театрального сценарію). Не кожен сценічний текст є драматургічним, оскільки драматургія є також і літературною категорією. Сценічний текст може бути створений безпосередньо для втілення на сцені, а не як твір літератури. Сценічним текстом може бути також адаптований для постановки драматургічний текст.

Театральний текст - сценічний текст, втілений на сцені у поєднанні з невербальними засобами вираження, які разом створюють цілісний інтермедійний текст.

Театральний переклад часто поділяють на два напрямки: **переклад для публікації**, що охоплює зокрема всі властивості художнього перекладу, та **переклад для постановки**, або власне сценічний переклад.

Пропонуємо розмежувати терміни **театральний переклад** та **літературний переклад драматургічного тексту**: *театральний переклад* – переклад для постановки, *літературний переклад драматургічного тексту* – переклад для публікації. Хоча обидва терміни все ж таки перетинаються, оскільки здійснюючи переклад для публікації перекладач все одно має враховувати, що він має бути придатним і до постановки.

1.2. Стратегії та методи перекладу драматургії

На сьогоднішній день існують різні уявлення про місце театрального перекладу в системі перекладознавчої науки.

О. Цубер-Скерріт зазначає, що слід абстрагуватися від прикладної лінгвістики та художнього перекладу до практики перекладу у жанрі драми і сфокусуватися на різних аспектах *перекладу* та *транспозиції* драми [214: 25]. Термін транспозиція (*transposition*) автор визначає як окремий вид перекладу, а саме перенесення драматургічного тексту на сцену. Драматургічна транспозиція – це особлива форма перекладу, що притаманна драмі і відмінна від поетичного перекладу чи перекладу художньої літератури. П'єса, написана для постановки, має бути придатною для постановки та відтворення. Таким чином невербальний та культурний аспекти, а також проблеми постановки на сцені мають бути взяті до уваги.

Автор також вважає, що значення п'єси може бути зруйновано та неправильно передано, якщо перекладачеві не вдається правильно перетворити (транспонувати) цілу мережу символічних знаків у цільовій культурі: візуальні акустичні, а також мовні знаки.

Наприклад, Т. Вільямс використовує складну систему аллюзійних знаків для того, щоб донести ідею до аудиторії не лише засобами драматургічної дії та діалогу, а й через невербальні аллюзійні знаки асоціацій, фокусування, тощо. Він звертається до аудиторії на різних рівнях сприйняття [207: 33]. Перед перекладачем постає складне завдання передачі такої системи знаків. Він має вирішити, скажімо, чи слід зберігати акустичні та візуальні знаки такими, якими вони є в оригіналі, і, якщо вони пов'язані зі словесним вираженням, то чи зберігати у перекладі аналогічну комбінацію, чи замінити їх іншим знаком. Однією з можливостей є примітки перекладача у текстовому варіанті перекладу. Таким чином перекладач передає частину роботи над втіленням драми на сцені у цільовій культурі постановнику п'єси. Найоптимальнішим виходом була б безпосередня участь перекладача у

постановці, адже саме перекладачеві найбільше відомі усі тонкощі оригіналу твору.

Е. Лінк був першим, хто запропонував систематизацію взаємозалежності перекладу, адаптації та інтерпретації драматургічного тексту з метою демонстрування складної структури драми та театру та довів необхідність співпраці між драматургом, перекладачем, постановником, режисером та науковцем [80: 35].

С. Баснетт запропонувала наступні основні принципи перекладу драми:

- театральний текст слід сприймати як літературний твір,
- орієнтування на культурний контекст вихідного тексту,
- текст має бути придатним до постановки,
- переклад має здійснюватися у співпраці [164: 100]

С. Аалтонен зазначає про необхідність визначення так званих мовних і позамовних „маркерів” культури [201: 5].

Якщо йдеться про переклад п'єси гумористичного характеру, то важливим є визначення маркерів культури у гуморі. Таким чином перед перекладачем постає вибір: зберегти маркери культури, жертвуючи гумористичним ефектом, чи зберегти гумористичний ефект, втрачаючи особливості культури.

Автор стверджує, що вибір стратегії перекладу залежить від того, наскільки точно можна визначити цільову аудиторію перекладу. Для цього процесу автор використовує поняття *маркетинг* (англ. *targeting*), що означає процес визначення цільової аудиторії. Автор також зазначає, що цільова аудиторія може розглядатися як з точки зору певних соціокультурних рамок, тобто в широкому розумінні, так і як конкретні реципієнти на певній території у визначений час. На думку автора, у перекладі драматургії, чим точніше і вужче визначена цільова аудиторія, тим більш віддаленим від ідеалів „вірності” перекладу (*faithfulness/Übersetzungstreue*) є сам переклад.

Таким чином автор виділяє три категорії стратегій перекладу драматургічного тексту:

1. переклад для широкої цільової аудиторії,
2. переклад зі створенням нового тексту для постановки (фактично – написання сценарію),
3. переклад для обмеженої часом і простором цільової аудиторії.

Переклад для широкої аудиторії, як стверджує автор, можна пристосувати для конкретної вузької цільової аудиторії.

Такий розподіл на нашу думку є досить описовим, і не кожен переклад драматургічного тексту можна повністю віднести до однієї певної групи наведеної класифікації. Якщо за таким принципом вибирати стратегію перекладу театрального тексту гумористичного характеру, то перекладом для широкої аудиторії буде радше переклад із адаптацією реалій, а переклад із збереженням національного колориту буде перекладом для вузької аудиторії, що знайомі з вихідною культурою. А в такому разі це будуть дві різні не пов'язані між собою стратегії перекладу.

При перекладі для постановки важливо визначити, яку мету ставить перед собою постановча група: донесення стилю автора, представлення ідей твору, тощо. Короткі сценічні тексти, скетчі, носять здебільшого розважальний характер. Стиль автора для них є важливим далеко не завжди. Таким чином, ім'я авторів німецькомовних скетчів є часто невідомим, але самі скетчі публікуються і втілюються на сцені і є знаними й відомими. Відомо, що телевізійні скетчі, нерідко є адаптацією скетчів інших культур. Телевізійні скетчі в англійськомовних культурах також називають ситуаційними комедіями (*situational comedy* або *sitcom*), оскільки часто одна телесерія є комбінацією кількох скетчів чи комічних ситуацій.

Отже, якщо скетч носить переважно розважальний характер і метою його постановки є викликати сміх в аудиторії, то слід у першу чергу звертати увагу на гумористичні засоби. Якщо так звані "маркери культури" не є таким

гумористичним засобом, то вони можуть навіть заважати гумористичному ефекту, створюючи певне відчуження глядача від того, що відбувається на сцені.

Усі згадані аспекти є ключовими для перекладу драматургії, адже перекладознавство – це комплексна наука, яку не можна розглядати лише з точки зору мовознавства. Більшість мовознавчих аспектів перекладу вже є вичерпно дослідженими, особливо у вітчизняному перекладознавстві. Зокрема особливості перекладу стилістичних засобів, фразеологізмів, граматичних конструкцій, безеквівалентної лексики, тощо.

Таким чином, обмежуючись лише мовознавчим аспектом дослідження перекладу для театру, було б зроблено дослідження, яке фактично мало чим би відрізнялося від уже зроблених у цій сфері. Звісно, мовознавчий аспект також має ряд особливостей при перекладі драматургічного тексту, але ним особливості перекладу драматургії далеко не обмежується.

Такий метод дослідження як контент-аналіз може слугувати для виявлення особливостей тексту, встановлення мети та обставин написання твору, отже отримання інформації, необхідної для перекладача для здійснення адекватного перекладу твору. Контент-аналіз є ширшим поняттям за простий аналіз тексту, адже охоплює також як позатекстові елементи, так і невербальні засоби, що при перекладі для театру є досить вагомим.

Обґрунтовуючи важливість детального дослідження особливостей перекладу німецькомовної драматургії, як відмінної від драматургії інших культур, не лише з лінгвістичної точки зору, наведемо міркування відомого перекладача італійської драматургії М. Живаго: "Не можна бути скрипалем без музичного слуху і музичності. Не можна бути поетом без поетичного дару. А хороша п'єса, створена для театру, повинна в ній існувати за законами сцени, а не філології. Перекладач драматургії повинен бути потенційним комедіографом, драматургом. Він просто зобов'язаний всіма чуттями сприймати стилістику, інтонацію, ритміку, паузу, вимовність тексту,

правильно чути внутрішнім слухом сценічне звучання власного твору, розуміти його композицію і театральний сенс. Надзвичайно важливо контролювати переклад на його сумісність з культурою, для якої він створюється, інакше кажучи думати про сприйняття публікою. Потрібно мислити не висмоктаними з пальця перекладацькими категоріями (це обмежувальний бар'єр і безвихідь), а сценою, її простором, звуком, життям кожного персонажа так само, як і це робить хороший автор-драматург, тобто стати повноправним співавтором п'єси. Увійшовши до театру з боку перекладу, слід органічно жити в ньому і своїм перекладом в першу чергу служити театру, але у жодному разі не лінгвістиці" [253].

Видається, що саме такі підходи є найбільш прийнятними при перекладі драматургічних творів.

Близьким до контент-аналізу є також дискурс-аналіз текстів та мовлення. Дискурсивний аналіз - це дослідження мови, що застосовується у певній ситуації, сфері, тощо. У ході такого аналізу розглядається як форма мови, так і його функція. За вихідний матеріал береться як розмовна мова, так і письмові тексти. Ідентифікуються лінгвістичні особливості розуміння різних текстів і типів усної мови. Дискурсивний аналіз використовує підходи декількох наукових дисциплін - психолінгвістики, соціолінгвістики, антропології, соціології і соціальної психології.

Однією з альтернатив або доповнень кількісної методики дослідження текстових матеріалів сьогодні виступає дискурсивний аналіз. Ця якісна методика виникла як новий міждисциплінарний напрямок досліджень між у 1970х роках в таких наукових галузях як антропологія, етнографія, мікросоціологія, когнітивна і соціальна психологія, поетика, риторика, стилістика, лінгвістика, семіотика і ін. гуманітарних науках, що було пов'язано із зацікавленістю вчених до систематичного вивчення структур, функцій і процесів розмови і тексту . Більшість робіт в цьому напрямі мають все ж таки виключно лінгвістичну орієнтацію..

Термін „дискурс" має широку синонімію. Існують два підходи до визначення цього поняття. Згідно з першим, дискурс розглядається як форма висловлювання і характеризується як розділення, розрізнення (уявлення у формі висловлювання); форма вираження в яку може бути вкладено будь-який потрібний зміст; метамова і особлива граматики, якій відповідає особливий ментальний світ. Цей підхід є доцільним у вивченні дискурсу як інструменту маніпуляції словом як засобом досягнення взаєморозуміння і домовленості [162: 15].

Другий підхід здійснює акцент на організацію елементів тексту, і тоді, дискурс постає у якості цілісного тексту, діалогу, групи висловлювань, пов'язаних між собою за змістом. Цей підхід вивчає послідовність окремих висловлювань і застосовується передусім для описання методики проведення дискурс-аналізу, виявлення одиниць такого аналізу і розпізнання самого дискурсу [162: 18].

Однією зі складних проблем є пошук одиниці аналізу дискурсу: потрібно знайти таке повідомлення, яке можна охарактеризувати як багатозначне, тобто придатне для тлумачення у різних семантичних системах і якому властива висока інформативність.

С. Мерлоуз, описуючи застосування дискурсивного аналізу до дослідження театрального тексту зазначає: драматургічний текст, сповнений прогалин, оскільки цілісним він стає лише після постановки. Тому, його слід розглядати як частковий, еліптичний, фрагментований [181: 113].

Драматургічний текст як дискурс - це «мовлення в дії», тобто висловлювання (текст), узятє в екстралінгвістичному контексті (з урахуванням психологічних, соціальних, культурних на іншого роду факторів). Питання дискурсу у драмі розглядає також Ю. Кравченко у статті Драматургічний дискурс: питання змісту та форми: Драматургічний дискурс (як процес породження й функціонування у вигляді драматургічних текстів), демонструє не стільки те, що говорять про драму як один із родів літератури,

скільки те, як абстрактний соціальний агент – **драматург** – розкриває себе в системі комунікативних форм, якими мовностилістичними прийомами керується майстер у викладі свого ідейного задуму [60; 200]. Драматургічний дискурс, як і будь-який інший тип дискурсу (реklamний, політичний, медичний тощо), є обмеженим як за ознакою специфіки форми, так і за обсягом презентації світу, тобто змістом. Метою драматургічного дискурсу, як правило, є передача індивідуально-авторського сприйняття світу, його проблем, у тому числі ідеологічного й соціального характеру. Окрім цього, суттєвою ознакою драматургічного дискурсу є зображення дійсності безпосередньо через висловлювання та дії персонажів, котрі репрезентуються у вигляді різноманітних комунікативних актів як засобів вираження інтенції автора. Висловлювання персонажів, у свою чергу, формуються за допомогою синтаксичних, лексичних та фонетичних компонентів.

Кожен нижчий рівень у цьому переліку природно переходить у вищий, утворюючи в такий спосіб своєрідну мовну систему драматичного тексту. порівняно з іншими родами художньої літератури (епос, лірика) у драматургії слово наділене цілим комплексом характерологічних ознак, що перш за все визначають його естетичне навантаження, природу та функціональний обсяг. Принциповим для вивчення словесного простору драматургічного твору – на відміну від мови прози або лірики – є посилення уваги саме до діалогічного мовлення (мовлення персонажів) і різноаспектне зіставлення висловлювань героїв п'єси з естетично неускладненим діалогом. Такий прийом, як правило, допомагає розкрити специфіку мовного простору п'єси, побачити індивідуально-авторську своєрідність митця.

Що стосується драматургічного (зокрема театрального) мовлення, то тут варто виділити дослідження в цій царині А. Юберсфельд [42].

Так, на думку А. Юберсфельд, діалогізм є істотною властивістю театрального мовлення і заслуговує на особливу увагу з боку дослідника, оскільки виявляється не лише на суто діалогічному рівні, але й на рівні

монологічних структур, котрі функціонують в п'єсах. Ця діалогічність, за переконанням авторки, зумовлена тим, що театральне мовлення завжди породжується комунікативною ситуацією, завжди до когось звернене [48: 54].

Семантика діалогізму п'єси (як і власне драматургічного діалогу, у якому діалогізм виявляється якнайвиразніше) залежить від «розміщення сил» між персонажами, інакше кажучи, від того соціального статусу, яким вони (дійові особи) з волі автора-драматурга наділяються в п'єсі, драматургічний діалог становить собою своєрідний тандем власне словесного (репліки персонажів) і так званого «парасловесного діалогу», який є смисловим полем між словом і жестом, конкретизатором діалогічної поведінки персонажів за рахунок їхньої міміки, інтонації, жестів, а також рухів тіла. Таким чином, екстралінгвістична складова в контексті драматургічного діалогу свідчить про взаємозалежність між реплікою і ремаркою, а також на здатність мови жестів підготовляти й спростовувати, інтонувати й завершувати драматичне слово. Використання драматичного слова, як правило, пояснюється контекстом, для якого воно призначене й у якому згодом буде реалізовано під час певного комунікативного акту.

Слід відзначити також і комунікативну природу драми, що є найбільш вдалою формою реалізації дискурсивної природи мистецтва, а також і про своєрідність розгортання драматургічного дискурсу в часі. Так, при ознайомленні з епічним полотном, наприклад романом, читач може зробити паузу у своєму читанні й частково «забути» прочитане, залишивши лише пресупозиції, що містять необхідну для подальшого смислотворення інформацію. У випадку ж із драматургічним текстом і, зокрема, при постановці спектаклю на сцені, механізм реценції принципово інший: глядач не може забути попередньо отриманої інформації, оскільки драматична дія ніби схожа на ланцюжок, у якому кожна наступна репліка, фраза чи слово персонажа породжує нову подію, істинне розуміння й усвідомлення котрої безпосередньо залежить від попереднього епізоду. Іншими словами, фактор

розгортання дискурсу в часі зумовлено самою технологією театральної вистави, адже глядач не може її зупинити. Більше того, в останньому випадку виникає система «посередників», а відтак, дискурс набуває тут дещо інших порівняно з епосом чи лірикою правил побудови. Звідси відповідно й особлива організація та функціонування драматичного діалогу, що виявляється передусім у кодифікації відношень між елементами діяльності й комунікативної ситуації, які відновлюються реципієнтом.

Дослідники погоджуються, що еквівалентність перекладу оригіналу художнього тексту є досить суперечливим питанням. Дехто пропонує «відмовитися від диктату еквівалентності», обґрунтовуючи свою позицію тим, що якість перекладу вимірюється зовсім не цим поняттям, до того ж тлумачиться по-різному. Такий підхід був запропонований уже в середині 80-х років ХХ століття деякими німецькими теоретиками перекладу, перш за все Катариною Райс і Хансом Фермеером[200]. Їхня книга називалася досить фундаментально - «Підстави загальної теорії перекладу», і в її першій частині, написаній Фермеером, викладалися загальні засади цієї теорії, а в другій, що належить перу Райс, йшлося про такі поняття як адекватність перекладу, типологія текстів і т.д. У будь-якому разі, поява тенденції до відмови від «диктату еквівалентності» пов'язується передусім з двома цими дослідниками.

Дослідники пишуть «В якості основного правила теорії перекладу ми пропонуємо 'правило скопоса': дія визначається метою (є функцією мети)» [1200:25]. Слово «скопос» запозичене з грецької і означає «мета»; відповідно, увесь напрямок одержав назву «теорія скопоса», (нім. *Skopostheorie*, англ. *skopos theory*).

Ще Ю. Найда в середині сімдесятих стверджував, що нераціонально оцінювати переклад як такий, він може бути добрим чи поганим тільки для певного реципієнта [89:45]. Виходячи з цього, він пропонує брати саме це питання за відправну точку - для кого робиться певний переказ? Тобто, якщо

говорити не про читача як споживача, якому професіонал передає свій продукт, а скоріше як про замовника, який буде використовувати переклад певним чином, і саме це й визначає вимоги до перекладу. На цьому й ґрунтується теорія скопосу.

Якщо теорія еквівалентності передбачає, що переклад повинен бути еквівалентний тексту, то теорія скопоса свідчить швидше про адекватність перекладу, при цьому він повинен бути адекватний не оригіналу, а меті, з якою створюється переклад.

Тому перше, що повинен зробити перекладач, - це визначитися з перекладацьким завданням. Перед початком роботи перекладач або перекладацька група повинні чітко зрозуміти, що саме їм належить створити й що цей текст буде використовуватися. Наприклад, якщо оригінал - художній твір, то чи потрібно створити підрядник, який в тонкощах передасть всі відтінки оригіналу, але буде при цьому виглядати незграбно, або, навпаки, потрібен вільний переклад, який буде звучати як самостійний художній текст, придатний для публічного виконання з сцени (трагедії Шекспіра в перекладах Пастернака)?

К. Норд розглядає першочергову необхідність постановки наступних завдань [164:45]:

передбачувану функцію тексту;

передбачувану аудиторію;

очікуваний час і місце, в яких текст буде сприйнятий;

засіб передачі тексту;

причину, за якою текст створюється.

Таким чином, вигляд майбутнього перекладу визначається його скопосом. При виборі стратегії найважливішу роль відіграє ініціатор або замовник, тобто людина або організація, які, власне, і побажали отримати переклад тексту певною мовою, очевидно, для досягнення певної мети..

Тексти не існують самі по собі, вони належать до певних соціокультурних світів, і перенесення тексту в іншу культуру неминуче змінює і сам текст. Перекладач зобов'язаний створити такий текст, який буде значущий для читачів, виявиться так чи інакше вписаний в інші існуючі на цій мові тексти і співвіднесений з ситуацією, в якій знаходиться читач - тобто він повинен володіти *«інтертекстуальною когерентністю»* [164]. Норд згадує цікавий окремий випадок: так званого гомологічного перекладу, при якому для перекладу вибирається форма, яка відіграє в мові перекладу роль, подібну до ролі, яку відіграє у своїй культурі форма оригіналу [164:50].

Відносини між світом тексту, і навколишнім нас світом можуть бути досить складними. Не випадково в усі часи великим успіхом користувалися твори, дія яких розгортається у вигаданому світі, які при цьому містять безліч елементів з нашого реального світу. Відповідно, правила гри ускладнюються: крім культурного середовища оригіналу і культурного середовища мови перекладу виникає якесь особливе культурне середовище тексту, пов'язане і з однією, і з іншою реальністю, але не копіює її безпосередньо.

Теорія скопоса дійсно інакше розглядає процес перекладу, ніж теорія еквівалентності. Деякі важливі відмінності між ними представлені у таблиці:

	Теорія еквівалентності	Теорія скопоса
Інтерпретація	Перекладач повинен розуміти текст точно так, як і автор.	Розуміння тексту перекладачем має бути сумісним з наміром автора і з ситуацією, в якій знаходиться читач
Функція тексту	Переклад повинен виконати у своїй культурі ту ж функцію, що і оригінал в своїй.	Функція, яку виконує переклад, повинна бути сумісна з наміром автора.

Культурна дистанція	Світ тексту читач перекладу повинен розуміти так само, як розумів його читач оригіналу.	Світ тексту конструюється відповідно до його функції у читацькій аудиторії.
Ефект	Ефект, справлений перекладом на читача, повинен збігатися з ефектом, зробленим оригіналом на читача оригіналу.	Перекладач повинен прагнути до ефекту, який відповідав би функції перекладу у читацькій аудиторії.

Існує думка, що вимоги теорії еквівалентності важко виконати, і з цим важко не погодитися. Відповіді, пропоновані теорією скопоса, видаються практично єдиним доцільним виходом: відмовитися від будь-якої теорії перекладу взагалі або створювати теорію нереалістичну. Ключовими словами стають 'сумісність' і 'відповідність'.

Перекладач просто не в змозі добитися того ж самого впливу на свого читача, якого домігся колись автор. Ми не можемо точно реконструювати, який саме ефект мав цей текст роки, а то і століття тому на своїх перших читачів, та й вони напевно не всі сприйняли його однаково, а якщо б це і було відомо, все одно ми б не змогли відтворити той же самий ефект в абсолютно іншому середовищі. Але можна постаратися зробити так, щоб сьогодишнє прочитання тексту не суперечило авторському задуму і в той же час було цілком доречним для нинішнього читача.

Відповідно, виділяють кілька основних типів перекладу [23]. По-перше, вони діляться на документальні, що покликані передати властивості

оригіналу, і на інструментальні, які виконують певну функцію в культурному середовищі мови, на яку робиться переклад. У цілому це збігається з поділом на переклади відкриті і приховані в рамках теорії релевантності. До документальних відносяться: підрядник, буквальний, філологічний і «відчужений» переклад (зберігає дистанцію між світом оригінального тексту і читачем, що живуть в іншому світі, до цього типу звичайно належать художні переклади). До інструментальних відносяться еквіфункціональний, гетерофункціональний і гомологічний переклади, залежно від того, чи збігається функція переказного тексту в його середовищі з функцією оригінального тексту чи ні. Наприклад, коли біблійна книга перекладається як частина Священного Писання - це одна функція, а коли як пам'ятка світової літератури - зовсім інша.

Зазначимо і ще одну важливу деталь. Один із засновників теорії, Г. Фермеер, визначив переклад як «пропозицію інформації» (Informationsangebot) [177]. За читачем при цьому залишається вибір: прийняти цю інформацію про оригінальний текст або відмовитися від неї. Критики з тих пір говорили про те, що теорія скопоса призводить до свого роду «сервілізму» перед замовником: що він замовить, то й надасть йому перекладач. При такому радикальному підході, як у Фермеера, цей закид виглядає цілком справедливо.

Саме у зв'язку з цим Норд ввела поняття «вірності» або «лояльності» перекладача [164: 51]. Свій підхід вона визначає як «функціональність і вірність» (нім. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität*, англ. *Function plus loyalty*) [17]. І справді, основна ідея ранньої теорії скопоса може бути зрозуміла як «мета перекладу виправдовує будь-які застосовані перекладачем засоби». Але переклад повинен бути перш за все «вірним» - це розуміється всіма інтуїтивно. Навіть якщо про адекватність теорія скопоса говорить лише стосовно до цільової аудиторії, то вірність все ж таки повинна бути двосторонньою: і по відношенню до автора, і по відношенню до читача.

Про те, що перекладач повинен бути «вірним своїм читачам», повинен враховувати ситуацію, в якій вони перебувають, їх запити і т.д., прихильники теорії скопоса говорили досить багато з самого початку. Норд визначає «вірність» перекладу як сумісність перекладу з авторськими намірами і наводить приклад порушення такої вірності: у 1972 р. у Німеччині був опублікований переклад книги «На Кубі» нікарагуанського автора Ернесто Карденала, який відвідав острів незабаром після перемоги Фіделя Кастро. Автор захоплювався революційними змінами, але перекладач значно пом'якшив його ентузіазм, оскільки західнонімецький читач був налаштований до соціалізму набагато прохолодніше. У результаті вийшов текст, який не збігався з намірами автора, і тому з етичної точки зору такий переклад був неприйнятний. Зауважимо, що саме так, зі скороченнями і смисловими правками, перекладалися деякі художні тексти і в СРСР, наприклад, із «Снігової Королеви» Г.Х. Андерсена або «Срібних ковзанів» М.М. Додж були виключені всі християнські мотиви, що грали не останню роль у цих книгах.

А.В. Жданова у дослідженні перекладів Лопе де Веги зазначає, що в 1905 в Московському народному театрі було заборонено постановку п'єси автора «Зірка Севільї», через кілька рядків у кінці твору [36, 37]. Відтак, метою перекладача було передати замисел автора, а не пристосувати переклад до часу і місця.

Найбільш суттєві заперечення теорії скопосу є наступними:

Не завжди переклад має ясно зазначену мету, до того ж ця мета може бути вже за межами власне перекладацької роботи. Нерідко буває й так, що переклад використовується різними людьми в абсолютно різних ситуаціях і для різних цілей. Це дійсно так, але принцип цілепокладання в будь-якому випадку допомагає визначитися з вибором: який саме варіант вибрати з декількох можливих? - Саме це питання і складає основну проблему для перекладача.

Такий підхід не віддає належної поваги оригіналу і робить з перекладача байдужого виконавця. Дійсно, така небезпека у цієї теорії є, на неї до певної міри протидіє згадане вище поняття «вірності». Таким чином, і цілком буквальний переклад вписується в теорію скопоса, він просто передбачає встановлення мети. Більше того, ця теорія взагалі не припускає жорсткого протиставлення різних видів перекладу. Він будується на культурному релятивізмі - але це не є недоліком. Навпаки, акцент, який робить ця теорія на різниці культур, слугує свого роду противагою проти колишніх універсалістських підходів, при яких цій різниці не надавали належного значення.

Що стосується практичних рекомендацій для перекладачів на основі теорії скопосу, то слід зазначити, наприклад, пораду проаналізувати текст оригіналу з погляду функціонального аналізу: де вводиться тема, де повідомляється нова інформація, де автор звертається до читачів. Дійсно, при перекладі на мову з іншим синтаксисом риторика і навіть логіка тексту нерідко руйнуються, зв'язний виклад перетворюється на набір правильних синтаксичних конструкцій без особливого зв'язку між собою. Здійснення такого аналізу є свого роду контент-аналізом, де вищезгадані елементи аналізуються на основі визначення маркерів – характерних ознак. Такі маркери можуть бути як мовними, так і позамовними.

1.3. Особливості перекладу гумору та сатири в театрі. Специфіка іронії

1.3.1 Поняття гумору та сатири

На сьогодні вітчизняна перекладознавча теорія, що стосується перекладу гумору та сатири базується здебільшого на методах, які у західній методології називаються «case study». Тобто дослідження здебільшого проводиться на окремих творах певного автора та їх перекладах українською

мовою. Це явище є цілком обґрунтованим, адже вибір засобів відтворення гумору та сатири у мові перекладу обумовлюється не лише мовознавчими особливостями, а й екстралінгвістичними факторами, які для кожного твору є окремими. При цьому як правило проводиться порівняльний аналіз текстів оригіналу та його перекладу у цільовій мові та підкреслюються стилістичні прийоми вживання того чи іншого засобу гумору та сатири. Для подальшої роботи з поняттями гумору та сатири в драматургії та особливостями їх перекладу, розгляньмо детальніше ці поняття.

Висловлювання давніх мислителів, а також відповідні надбання сучасних фахівців у галузі літератури греко-римської античності дають підстави вести родовід сатири саме від Давньої Греції, включаючи у цей дискурс й комедії Арістофана, *суспільно-викривальні* за своїм характером, і розглядати давньоримську сатиру вже як *наступний, якісно новий* етап у розвитку аналізованого художнього явища. При цьому слід зазначити, що вагомість римського етапу полягає не лише у тому, що слово „сатира” у його латинському орфоепічному варіанті набуває „прав громадянства” у літературі, хоча значення його є далеко неадекватним тому змісту, який зараз вкладається в дане поняття. Саме у літературі Давнього Риму відбувається оформлення сатири у *окремий поетичний жанр*, виникають зародки *явища міжжанрової сатири*, яке стане домінантним для літератури і мистецтва нових часів, починаючи вже від доби Ренесансу. Поява такого розмежування призводить до виникнення *термінологічної неоднозначності* поняття „сатира” і його подальшого використання для позначення щонайменше двох естетичних явищ:

- особливого літературного жанру;
- особливої форми моделювання дійсності.

Такий ретроспективний огляд проблеми сатири в античному світі необхідний не тільки для того, щоб актуалізувати витoki цього цікавого і своєрідного художнього явища, а й увиразнити ті його аспекти, які досить

чітко викристалізувавшись ще в античний період, зберегли своє значення як визначальні, основоположні для сатири й у наші дні, а саме:

а) різноманітний зміст;

б) викривальний характер, зумовлений невідповідністю зовнішнього і внутрішнього змісту зображуваних явищ;

в) ідеологічну (політичну) злободенність і соціальну спрямованість;

г) дидактичний ефект.

Уже на цій, найбільш ранній стадії, виникає функціональна поліфонія, тобто сатира (віршована чи змішана) існує не лише як окремий літературний жанр, а починає проявлятися ще й як міжжанровий феномен, що власне й призводить до тієї термінологічної неоднозначності, яка фіксується зараз практично усіма довідковими та науковими виданнями.

Незважаючи на те, що саме поняття „сатира” й естетичні явища, які ним позначаються, відомі людству уже понад дві тисячі років і що з цього приводу написано не один десяток робіт, літературознавці практично не досягли однастайності щодо конкретного змістового наповнення цього терміну в його широкому розумінні і визначенні „якісної специфіки” сатири. Аналіз науково-теоретичних та літературно-критичних джерел відповідної *художній принцип, як специфічний спосіб осмислення явищ дійсності* та їх відображення у творах мистецтва тематики дають підстави стверджувати, що в сучасному літературознавстві, у тому числі й українському, співіснують кілька точок зору на проблему.

„Літературознавчий словник-довідник” за редакцією Р.Т.Гром’яка та Ю.І.Коваліва дає визначення сатирі як „*особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного*” [220, 624-625]. „Большая советская энциклопедия” визначає сатиру як „*один із засобів відображення дійсності у літературі і мистецтві, за допомогою якого висміюються і використовуються негативні суспільні явища*” [224; 132]. Кріс Болдік у словнику „The Concise Oxford Dictionary of

literary terms” визначає сатиру як «стиль написання» („a mode of writing”), який висміює „недоліки окремих осіб, установ чи *суспільства*” [249]. Близьке за змістом трактування сатири як „певного (головним чином – *негативного*) ставлення мовця до предмету свого зображення, яке визначає набір засобів зображення і характер образів загалом” [250] наводить „Литературной энциклопедии терминов и понятий”.

Отже, як бачимо, сатира у довідковій літературі визначається як певний принцип художньої творчості, що відбиває особливості авторського ставлення до явищ дійсності і специфічний спосіб їх відображення у мистецькому творі. При цьому сатира подається як міжжанрове, міжродове явище, коли сатиричне ставлення до дійсності реалізується у найрізноманітніших жанрах проявляється у багатьох відмінних видах поетичних, прозових та драматичних творів.

Разом з тим слід звернути увагу на іншу концепцію сатири, яка викладена у працях, присвячених проблемам сатири і гумору, а також загалом комічного у літературі і мистецтві. Ця концепція, сформувалася в інтелектуальній і теоретико-літературній думці наприкінці 1940-х років і залишається актуальною і досі. Сутність цієї концепції полягає у спробі визначити художню природу сатири за допомогою універсальних категорій, пов’язавши з такими поняттями, як „напря́м”, „ви́д” чи, зокрема, „рі́д” літератури.

Проблему *теоретичного* осмислення естетичної сутності сатири розглядає В.Г.Белінський. Розробляючи зокрема у своїй знаменитій статті „Разделение поэзии на роды и виды” положення гегелівської естетики, він писав, що „... сатира постійно йшла поруч з іншими *родами* літератури [9.–Т.10. –С.250]. Слід також додати, що у критичних статтях Белінського ми зустрічаємо й інше визначення сатири: узагальнюючи художній досвід таких письменників, як А.Д.Кантемір, А.Сумароков, І.А.Крилов, М.В.Гоголь та інших, він говорить про формування „сатиричного напрямку” в літературі.

Активно переосмислюється традиційний погляд на естетичну природу сатири у літературознавстві (в тому числі й українському) ще від другої половини 40-х років ХХ століття. Одним із перших до питання переосмислення проблем сатиричної творчості підійшов літературознавець Л.Й.Тімофєєв. У своїй „Теорії літератури” він зокрема писав: „... сатиру і гумор *можна* відносити до жанрів, але водночас сатира і гумор *не так різко відокремлені, як інші жанри*: вони ніби переплітаються з іншими жанрами, і ми можемо говорити і про сатиричний роман, і про сатиричну драму, і про гумористичну лірику і т. і., завдяки чому сатира і гумор дещо виходять за межі того кола особливостей, які притаманні жанрам”, хоча далі учений стверджує, що у той же час сатира і гумор „не можуть бути співвіднесені з такими загальними поняттями як стиль чи літературна течія, оскільки не можуть бути пов’язані з якимось певним історичним періодом” [203, с.309]. Яскравим свідченням тенденції до категоріального увиразнення сатири в теоретичних поглядах Л.Тімофєєва є й той факт, що у своїх підручниках він розглядає сатиру в окремому розділі глави „Літературні роди і види”.

1.3.2. Гумор та сатира в драмі

Гумор та сатира часто ототожнюється з комічним або розглядається як його складова. Комічне – це філософська категорія, що означає культурно оформлене, соціально і естетично значиме смішне [15; 10]. В естетиці комічне вважається логічним корелятором трагічного. Проблему комічного детально розглядали Арістотель, Жан-Поль, А. Шопенгауер, А. Бергсон, З. Фройд, а також В.Г. Бєлінський, М.М. Бахтін, В.Я. Пропп, Ю. Бєрев, А.В. Дмітрієв, А.А. Сичов та інші.

«Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р. Т. Гром'яка визначає комічне, як «категорію естетики, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і

пригнічення. У комічній ситуації людина інтуїтивно осягає невідповідність між неповноцінним, недосконалим змістом явища і його формою, яка претендує на повноцінність і значущість, між високою метою і негідними засобами її досягнення [220]. Дослідники комічного (Арістотель, Гоббс Томас, Г.-В.-Ф. Гегель, М. Чернишевський, А. Бергсон, Б. Борев, Б. Мінчин) встановили низку об'єктивних передумов і суб'єктивних якостей людей, взаємодія яких необхідна для виникнення комічного ставлення:

- комічне стосується тільки гуманітарної сфери, суспільних явищ, а неживі предмети можуть лише опосередковано втягуватися в комічне ставлення людини до людей чи суспільних явищ.

- суб'єкт комічного ставлення має відчувати свою перевагу над об'єктом висміювання і бути в цілковитій безпеці (страх за життя, як правило, виключає почуття комізму).

- несподівана невідповідність очікуваного і дійсного в контакті людини з суспільством, між прогнозованим і справжнім розв'язком комічної ситуації динамізує почуття і емоційну напругу, підтримує увагу учасників комічної ситуації (багато важать інтрига, перипетії).

- будь-яка недоцільність, недоречність, абсурдність, відхилення від норми породжує нову грань комізму.

- все мертве, механічне, шаблонне, що видає себе за живе, природне, органічне, завжди викликає відчуття комічності.

Для сприйняття комічності, виявлення всіх його джерел і форм людина має володіти розвинутим естетичним смаком, бодай окресленим ідеалом. Фізіологічне збудження, так званий сміх без причини, не є адекватним сприйманням комічного. Певною мірою комічне здатна переживати кожна людина, але в концентрованій формі воно виявляється в мистецтві, і різні його грані лежать в основі таких жанрів, як гумореска, сатира, епіграма, пародія, памфлет, комедія, буфонада, фарс, бурлеск, травестія тощо.

Градація емоційного реагування на різні прояви комічного, його відношення до суспільного ідеалу передається в поняттях «усмішка», «жарт», «іронія», «гумор», «чорний гумор», «гротеск», «сарказм», «карикатура», «інвектива», які можуть становити основу відповідних жанрових структур, стилістичних фігур чи тропів, тобто засобів художнього моделювання другої, естетичної реальності.

Розповсюджена думка, згідно з якою комічне відрізняється від елементарно-смішного своєю соціально-критичною направленістю. Зокрема, Ю.Б. Борєв стверджує: «Смішне є ширшим за комічне. Комічне породжує соціально забарвлений, значимий, одухотворений естетичними ідеалами «світлий», «високий» сміх, що заперечує одні людські якості та суспільні явища, і затверджує інші» [14: 4]. Сфери смішного та комічного мають загальний смисловий фон, але відрізняються деякими особливостями. Їх можна уявити у вигляді двох майже повністю накладених логічних кола. Вузька частина смішного, що виходить за межі комічного, охоплює сміх, як фізіологічне явище, що виходить за межі комічного, і стосується сміху як фізіологічного явища (наприклад від лоскоту). Частина комічного, що виходить за межі смішного охоплює явища, що в ті чи іншій мірі відповідають структурі комічного, але не викликають сміхової реакції. Сюди відноситься зокрема історично чи культурно обумовлене комічне.

Серед підходів до розуміння гумору, сатири та комічного загалом сформувалося два основних підходи – літературознавчий та лінгвістичний.

Літературознавчий підхід розглядає в основному зміст комічного (в контексті, ситуації, у творі літератури чи на сцені), лінгвістичний підхід фокусується на мовних засобах гумору та сатири, тобто розглядає радше їх форму, а не зміст.

Б. Дземідок виділив серед основних засобів створення гумористичного ефекту наступні [29:66]:

- Гіперболізація: видозміна та деформація явищ у вигляді перебільшення. Така видозміна може стосуватися поведінки, жестів, інтонації, мови, міміки, або також і зовнішності. Застосування такого типу перебільшень широко застосовується і в театрі.
- Пародіювання – сатиричне та іронічне імітування особи, явища, ситуації, тощо через перебільшення їхніх характерних рис.
- Гротеск – художній прийом, заснований на надмірному перебільшенні або применшенні зображуваного, на поєднанні різних контрастів.
- Травестія – вид гумористичної поезії, близької до пародії, у якій серозний зміст виражається у жартівливій формі.
- Неочікуваність – непередбачуваний розвиток у сюжеті чи дії п'єси, що відбувається всупереч очікуванням реципієнта. Така неочікуваність може виражатися неочікуваним зіставленням протилежних чи різних за характером явищ. Цей засіб застосовується зокрема для викриття негативних суспільних явищ, адже зіставляючи різні явища автор виявляє їх подібність.
- Контраст – навмисне створення гострої протилежності.
- Анахронізм – навмисне застосування застарілих явищ, понять, мови, тощо.
- Невідповідність – не відповідність ситуації, зовнішнього вигляду героїв, поведінки, мови, характерів, поглядів, уявлень, дійсності, невідповідність форми і змісту, призначення і використання, тощо.
- Повтор (летймотив) – неочікуване повторення комічних засобів, при якому гумористичний ефект зростає. При цьому автор має досить тонко відчувати такий ефект, адже на певному етапі повторень він починає йти на спад.
- порушення логічних норм в діалогах, асоціаціях, тощо

Ключова проблема класифікації форм комічного – це розпізнання сатиричного та гумористичного комізму. Неможливо провести чітку межу, тому що всі засоби та прийоми, що використовуються в гуморі, також є підґрунтям для створення комічного і в сатирі. Гумор та сатира тісно переплітаються, переходять одне в одне. Слово «гумор» використовується у

широкому та вузькому значеннях. У першому випадку гумор розглядається як синонім комічного. Але в такому разі з концепції комічного випадає сатира. У вузькому значенні гумор – це одна із форм комічного, якій протиставляється сатира. Виходячи з цього, можливо виділити два типи комічного – простий (елементарний, примітивний) та складний (гумористично-сатиричний, раціональний, оціночний) комізм. У межах складного комізму виділяють дві форми: гумористичну та сатиричну.

Гумор не засуджує, його позиція неактивна, неагресивна. Він не прагне щось змінити, лише вказує на недоліки.

Сатира ж навпаки активна та агресивна, заснована на різкому, дошкульному висміюванні пороків, хиб, негативних явищ дійсності. Вона засуджує недоліки, бореться з ними. «Сатира – найсильніша літературна зброя у боротьбі з усім потворним і соціально небезпечним. Це викриття негативного через його різке висміювання з позицій високих суспільних ідеалів».

«Завдання гумору – над чимось посміятись. Завдання сатири – щось висміяти»

«Об'єкт гумору – елементарно-комічне, сатири – соціально-комічне. Гумор і сатира діють зброєю різної тональності на різних рівнях художнього і соціального осмислення явищ життя.» [55:32].

Сатира часто пов'язується з поняттям іронії, яке в свою чергу також є непростим. Як відомо, іронія, що є фундаментальною категорією філософії (діалектики), естетики, поетики водночас традиційно вважається родовим чинником драми, іронія актуалізується у драмі як "фігура мислення, стилю і слів", тобто у риторичному аспекті, а також як "акт конфігурації дискурсу". Мається на увазі структурний аспект, що реалізується насамперед у способі поведінки героїв драматичного твору, а також у способі сприйняття цієї дії [44 :22].

Зрозуміло, що модель поведінки персонажа пов'язана з жанровою специфікою драматичного твору і, якщо врахувати діяхронію, іронія виникає внаслідок взаємодії дискурсів у так званих "чистих жанрах" трагедії і комедії, кореляції яких дає численні жанрові модифікації, наприклад, трагікомедію. Поява цього жанру, була обумовлена певним дистанціюванням та взаємодією трагедійного і комедійного модусів драматичного дійства, що і дозволило дослідниці обстоювати відокремленість того типу іронії, що народжується у комедії, від того, що пов'язаний з самою природою трагедії [44: 2].

У класичній комедії, як правило, переважає вербалізована іронія, яка походить від сократівської та виникає внаслідок невідповідності між вимовленим і тим, що мається на увазі, у площині гри між знаком та сутністю. Як правило, це відповідає комедійному драматичному конфлікту між вербальним та ситуативним, що реалізується у стосунках індивіда з соціумом. Цей тип іронії актуалізовано у класичній комедії і її модифікованих різновидах, у тому числі в романтичній комедії, започаткованій п'єсами В. Шекспіра, в основі яких романсовий тип сюжету.

Натомість трагедійна іронія обумовлена, перш за все, структурними чинниками. Посилаючись на відому працю В. Іванова "Діоніс і прадіонісійство", варто згадати, що у класичній трагедії виникає протиріччя між сакральним характером пафосу, що бере початок від діонісійської екстатичності, подоланням якої став катарсис, і трагедійною структурою дії (агон – смерть – воскресіння).

Трагедійна іронія утворюється переважно на рівні архітекtonіки, включає організацію сюжету, ієрархію персонажів, невідповідність жанрової установки автора і текстових інтенцій. Завдяки іронії, відвертій або ж імплікованій у тексті, можна було зрозуміти, як авторський задум кореспондує з природою вислову, характером його розгортання, несподіваністю стильових проявів і т. ін.

Висновки до розділу I

Драматургічний текст з одного боку розглядається як письмово зафіксований художній текст, призначений для подальшого втілення на сцені. З іншого боку, театральний текст безпосередньо пов'язується з його постановкою і через це розуміється як щось «недовершене», або «незакінчене». Визначаючи зокрема жести, як певну складову театрального тексту, для більшості перекладознавців цей елемент для процесу перекладу є нереалізованим. Згідно з цією теорією, для перекладача постає фактично неможливе завдання – перекласти незавершений текст. В перекладознавчій теорії існує проблема відсутності єдиного визначення поняття театрального тексту, тому нами запропоновано розмежування таких термінів як «драматургічний текст», «сценічний текст» та «театральний текст». Для чіткості термінології нами визначається межі наступних термінів: **Драматургічний текст** - письмово зафіксований художній текст, призначений для публікації та подальшого відтворення на сцені. **Сценічний текст** – письмово зафіксований текст, готовий до безпосередньої постановки на сцені. **Театральний текст** - сценічний текст, втілений на сцені у поєднанні з невербальними засобами вираження, які разом створюють цілісний інтермедійний текст. На нашу думку, слід також розмежувати терміни **театральний переклад** та **літературний переклад драматургічного тексту**: *театральний переклад* – переклад для постановки, *літературний переклад драматургічного тексту* – переклад для публікації. Хоча обидва терміни все ж таки перетинаються, оскільки здійснюючи переклад для публікації перекладач все одно має враховувати, що він має бути придатним і до постановки, як про це слушно зазначають західні та вітчизняні перекладознавці.

Між гумором та сатирою існують принципові відмінності. Гумор лише вказує на певні недоліки і не прагне їх змінити. Сатира ж, в свою чергу, висміює негативні явища з метою змінити їх. Таким чином, в залежності від

того, що переважає у тексті – гумор чи сатира – змінюється і його функція. А від функції твору залежить стратегія та методи його перекладу.

На наш погляд, при перекладі драматургічних та сценічних текстів гумористичного та сатиричного характеру не можна концентруватися лише на лінгвістичному підході до засобів гумору та сатири, а слід також і зважати на літературознавчий підхід. Також слід враховувати культурні відмінності і зважати на те, чи залишиться гумористичний ефект таким самим у перекладеному творі. Такий підхід вимагає глибокої екстралінгвальної компетенції читача, а отже переклад таких текстів вимагає від перекладача більше часу та зусиль, ніж звичайний художній переклад.

З огляду на викладений матеріал вважаємо, що вибір стратегії перекладу театральних текстів гумористичного та сатиричного характеру залежить передусім від мети створення тексту. На нашу думку, на практиці не можливо зробити чіткий вибір між теорією еквівалентності та скопосу, але для текстів гумористичного характеру доцільно надавати пріоритет теорії скопосу. Адже в пошуках еквівалентності перекладач може надто сконцентруватися на формі тексту, що може призвести до втрати комічності. Це передусім актуально в театрі, де йдеться не лише про лінгвістичні, а і екстралінгвістичні чинники.

Такі методи дослідження як контент-аналіз та дискурсивний аналіз можуть слугувати для встановлення особливостей тексту, визначення мети та обставин написання твору, отже отримання інформації, необхідної для перекладача для здійснення перекладу твору. Контент та дискурс аналіз є ширшим поняттям за простий аналіз тексту, адже охоплює також як позатекстові елементи, так і невербальні засоби, що при перекладі для театру є досить вагомим. Ці методи мають практичне значення для виявлення елементів комічності у творі та їх відтворення у перекладі.

Розділ II. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДРАМАТУРГІЇ З ОГЛЯДУ НА ЇЇ СТРУКТУРНІ, СТИЛІСТИЧНІ ТА СЕМІОТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Стилiстичнi особливостi драматургiчного тексту.

Основна відмінність сценічного тексту від інших видів художніх текстів полягає у тому, що він орієнтований у першу чергу на публіку, а не на окремого реципієнта. Крім того, комунікативний ланцюг між продуцентом тексту і його кінцевим реципієнтом в іншій культурі є значно складнішим у драматичному тексті, ніж у творі епічного жанру. До кінцевого реципієнта твір як правило доноситься не лише через посередника-перекладача, а ще й через режисера та гру акторів [92: 54]. Основна стилістична особливість сценічного тексту полягає у його мові. Мова на сцені хоча і схожа на розмовну, є все ж особливою її формою. У мові театру, на відміну від повсякденної мови, кожне слово має смислове і емоційне навантаження.

У живому мовленні мовні одиниці є більш спонтанними, їх значення ще більше зумовлені ситуацією, контекстом та іншими факторами. Певний вплив на інформативність та експресивність мовних одиниць здійснює також і психологічний зв'язок між мовцем та реципієнтом [1, 256].

Розмовна мова на сцені є значно інформативнішою. Вона створюється автором, який має на меті здійснити на публіку певний вплив. У кожне слово і дію на сцені вкладається певний зміст. Жодне висловлювання на сцені не здійснюється беззмістовно.

Об'єднує ці так звані дві розмовні мови те, що як на сцені, так і у побутовій мові існують позатекстові проміжки, що компенсуються екстралінгвістичними компонентами. До таких компонентів належать зокрема міміка, жести, інтонація, темп, ритм, мовні паузи та інші засоби. Але знову ж таки, на сцені кожен із цих засобів несе певний зміст. Як у живому,

так і у сценічному мовленні, мовець може збиватися, заїкатися, забувати чи плутати слова, вживати слова-паразити, тощо, але у розмовній мові це не відіграє настільки важливого значення, як на сцені, де всі ці явища мають смислове чи експресивне навантаження і слугують для розкриття образу.

Семантична складність є визначальною рисою сценічного мовлення. Їй здебільшого притаманні багатозначність і символічність. Цих особливостей слід дотримуватися і перекладачеві сценічного тексту.

Для сучасних сценічних текстів характерним є також порушення граматичних норм мови з метою надання регіонального чи соціального колориту. З цією ж метою в драматургії можуть використовуватися діалектизми. *Діалектизми* - це позанормативні елементи літературної мови що мають виражену діалектну віднесеність. Використання діалектизмів становить відступ від чинних на певному етапі розвитку норм літературної мови з певною стилістичною метою (мовна характеристика персонажів, відтворення локального колориту описуваних подій, тощо). Порушення граматичних норм мови також може мати діалектну віднесеність[74, 93].

Не існує певних визначених правил щодо перекладу діалектизмів: деякі перекладачі художньої літератури передають їх українськими діалектизмами, але в такому разі втрачається колорит оригіналу. Ще однією можливістю є транслітерувати діалектизми і давати пояснення (здебільшого, якщо йдеться про культурні реалії), але тоді ускладнюється сприйняття твору реципієнтом. Такий переклад не є доцільним, якщо п'єса перекладається для постановки, адже в такому разі пояснити значення діалектизмів неможливо. Часто діалектизми при перекладі просто втрачаються.

Слід відзначити також і високу частотність вживання підсилювальних часток у сучасних німецькомовних п'єсах. *Підсилювальні (або модальні) частки* виражають ставлення мовця до змісту висловлювання і відіграють важливу роль передусім у розмові[пор. 48, 137].

Значення цих синтаксичних, граматичних та лексичних засобів для перекладу сценічних текстів ми детальніше досліджуватимемо у практичній частині роботи.

2.2. Семіотика театру. Жести та інші невербальні засоби вираження та особливості їх відтворення у цільовій культурі.

У цій частині роботи буде розглянуто роль жестів у театрі та різних цільових культурних, семіотику театру з точки зору перекладу для театру, а також теоретичні доробки зарубіжних та вітчизняних дослідників у сфері перекладу драматургії.

Слід зазначити, що одні з найперших робіт, що стосуються семіотики театру з'явилися в Чехословаччині в 1930х роках. Протягом цього періоду такі літературні критики як Отамар Зіх, Ян Мукаровський, Йірі Вельтруски, Йіндріх Гонцль і Петер Богатирьов аналізували компоненти театру, їх структуру та знакову систему.

Е. Ніколареа стверджує, що починаючи з 1980 років у теорії перекладу для театру відбулася поляризація між поняттями «придатність до постановки на сцені» (або «сценічність») та «читабельність» (“performability”, “readability”) [183; 184]. Розгляньмо зокрема доробки таких авторів як О. Зіх, Я. Мукаровський, Т. Ковзан та А. Уберсфельд. Е. Ніколареа зазначає, що деякі з цих авторів протягом кількох років змінили свою точку зору на теорію перекладу для театру, що було спричинено передусім тим, що поняття придатності до постановки на сцені (*англ. performability; фр. mise en scène*) значним чином почало впливати на розуміння самого драматургічного тексту.

О. Зіх у своїй праці «Естетика драматичного мистецтва» стверджує, що театр складається із гетерогенних, але взаємозалежних систем, жодна з яких не є важливішою за будь-яку іншу [77; 45]. Він перший серед дослідників семіотики театру заперечив, що написаний текст є домінуючою системою над

усіма іншими знаковими системами театру. Такий підхід здійснив вплив на подальші дослідження у сфері семіотики театру серед інших науковців.

Я. Мукаровський у визначенні семіотичної системи театру відходить від того, що витвір мистецтва знаходиться в колективній свідомості аудиторії (читачів, глядачів), і визначав його як семіотичну одиницю, означенням якого є сам витвір, а сигніфікатом – естетичний об'єкт. Для Мукаровського таке розуміння означає перший крок до семіотики постановки на сцені, де текст перетворюється на макро-знак, значення якого формується у цілісній дії. Такий підхід є важливим для семіотики театру передусім з наступних причин: по-перше він підкреслює підпорядкування знакових систем одні цілісній системі, а також важливість аудиторії, що є маркером значення такого цілого (макро-знак). По-друге, він розглядає постановку не як єдиний знак, а як мережу семіотичних одиниць, що належать до різних, але взаємопов'язаних систем [80; 49].

П. Богатирьов у своїй праці «Семіотика народного театру» першим описав компоненти театральної знакової системи, визначивши мобільність, гнучкість та динамізм як знаки театру [80; 53].

Богатирьов зокрема говорить про трансформативність театральних знаків, маючи на увазі передусім спосіб, у який знаки можуть переміщуватися. Для того, щоб проілюструвати полісемію театральних знаків, автор наводить два найвідоміші приклади: горностаєва накидка та зголодніла людина, що їсть шматок хліба: у першому випадку горностаєва накидка в театрі означає приналежність до королівського роду, навіть якщо насправді вона зроблена із кролячого хутра. У другому випадку шматок хліба на сцені не має знакового навантаження – це лише об'єкт, який використовує актор. Знакове навантаження має гра актора і процес, як актор з'їдає шматок хліба.

Схожу позицію щодо знакової системи театру поділяє Й. Велтруски, на думку якого, все, що знаходиться на сцені є знаком [198; 45].

Й. Гонцль у статті «Динаміка знаку в театрі» наводить думку про те, що структура театральної постановки є динамічною ієрархією елементів і наголошує, що змінюваність цієї структури відповідає перехідності театральних знаків [80;93]. До того ж Гонцль додає, що здатність аудиторії «читати» знаки додає ще один вимір складності. Автор зазначає, що, наприклад, увага аудиторії до театрального діалогу чи гри акторів може відсунути на другий план візуальні компоненти або ж акустичне сприйняття.

Польський дослідник Тадеуш Ковзан запропонував типологію театральних знаків та знакових систем. По-перше дослідник поділив знаки на **природні і штучні** [170; 94]. Природні знаки за Т. Ковзаном - це знаки, які не залежать від волі людини, наприклад, блискавка – це ознака грози. Штучні знаки за класифікацією дослідника – це знаки, створені однією людиною для того, щоб передати комусь певну інформацію. Виходячи з цього Ковзан описує явище «оштучнення» природних знаків на сцені.

Т. Ковзан також запропонував модель тринадцяти знакових систем, які є складовими театру. Ці знакові системи утворюють дві основні категорії знаків – звукові та візуальні. Ці тринадцять знакових систем деякі дослідники також класифікують за наступними категоріями [80; 56]:

1. Звукові знаки, які є частиною сценічного тексту, утворюються актором та існують лише у часі. Такими знаками є слово (система 1) та інтонація (система 2).

2. Візуальні знаки, які можна класифікувати як «рухи тіла» - такі знаки утворюються актором та існують у часі й у просторі. Такими знаками є міміка (система 3), жест (система 4) та рух (система 5).

3. Візуальні знаки, що являють собою зовнішні вигляд актора – такі знаки існують лише у просторі, а не в тексті.

4. Візуальні знаки, що визначають вигляд сцени. Ці знаки існують у часі і просторі і охоплюють такі системи: предмети (система 9), декорацію (система 10) та освітлення (система 11).

5. Звукові знаки, що є «не артикульованими знаками». Такі знаки існують лише у часі і не створюються актором. До них відноситься музика (система 12) і звукові ефекти (система 13).

Така класифікація підтверджує, що мова – це лише один зі знаків у мережі звукових та візуальних знаків.

А. Юберсфельд також вважає, що лінгвістична система – це лише одна із взаємозалежних знакових систем театру. Дослідниця зокрема наголошує на таких аспектах:

- написаний текст та театральна постановка мають бути безпосередньо пов'язаними

- написаний текст є сам по собі недосконалим.

На її думку проблема полягає у сприйнятті постановки як «трансляції» тексту. Таке сприйняття базується передусім на понятті *семантичної еквівалентності* між написаним текстом та його постановкою і настановує на думку про те, що контекст висловлювання залишиться ідентичним після перенесення з лінгвальної знакової системи у систему знаків постановки. (42; 15-16). Такий підхід, як стверджує Уберсфельд, може бути небезпечним, оскільки він передбачає, що є лише один правильний спосіб прочитання, а отже і постановки тексту.

Як семіотики празької школи, так і Ковзан і Юберсфельд пропонують різні підходи до розуміння семіотики театру, та всі вони погоджуються, що текст драматургічного твору є лише однією із систем серед інших взаємозалежних систем знаків.

У 1980 рр. С. Баснетт, дотримуючись тогочасних тенденцій у семіотиці театру і драми, стверджувала, що на сферу перекладу для театру звертається найменше уваги у перекладознавстві, передусім через те, що тоді було звично перекладати драматичні твори, як звичайний прозовий текст. (1991, 120-132). Баснетт стверджує, що текст драматургічного твору є завершеним лише коли він ставиться на сцені. Саме тоді його потенціал

повністю реалізується, тому неможливо відділяти текст від постановки. Спираючись на дослідження представників празької школи та інших науковців, С. Баснетт однією з перших перекладознавців запропонувала, що переклад для театру порівняно з перекладом прози та поезії має відповідати ще двом критеріям, про які зазначалося на початку розділу: перший критерій – це придатність до постановки на сцені (англ. *playability* або *performability* – деякі дослідники перекладають цей термін також як «сценічність»), та другий критерій – функція тексту в цілому. Цей другий критерій впливає із першого, оскільки функція театрального тексту передбачає, що написаний текст є складовою постановки. Пояснюючи термін «придатність до постановки», С. Баснетт зазначає, що з одного боку – це різниця між ідеєю написаного тексту та фізичним аспектом постановки. З другого боку цей термін передбачає, що театральний текст містить у своїй структурі певні елементи і характеристики, які роблять його придатним до втілення на сцені: своєрідна закодована модель жестів. С. Баснетт пише, що оскільки придатність до постановки на сцені є необхідною умовою для перекладача для театру, *то перекладач має визначити які структури є втілюваними на сцені і перекласти їх цільовою мовою – навіть якщо у такому випадку виникнуть значні мовні та стилістичні зміни. Це і відрізняє переклад для театру від інших видів перекладу.*

С.Баснетт також вказує на те, що оскільки постановка визначається розмаїттям стилю актора, простору гри, ролі аудиторії, концепцій театру та національним контекстом, то перекладачу слід вважати час і місце за змінні, іншими словами, перекладач має зважати на аспект придатності до втілення на сцені написаного тексту та зв'язок із сучасною аудиторією. Авторка зокрема наголошує, що перекладач має брати до уваги функцію тексту, як елемент для постановки та елемент постановки загалом. (Bassnett 1991b, 132).

Після 1992 року С.Басснетт змінила своє ставлення до поняття «придатності до постановки»: у статті "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts," дослідниця стверджує, що цей термін є досить суперечливим, оскільки йому фактично неможливо дати однозначного і чіткого визначення. Таким чином багато перекладачів вдаються до різноманітних лінгвістичних стратегій, пояснюючи їх саме цим невизначеним терміном. Крім того, авторка вже не відстоює свою попередню думку про те, що перекладачеві необхідно брати до уваги «позатекстуальні ритми» і «мову жестів» які «закодовані» в написаному тексті. [157-158]. Тепер дослідниця наголошує на важливості «деіктичних одиниць» у вихідному та цільовому текстах.

2.2.1. Комунікація в театрі та семіотичне навантаження.

З точки зору семіотики, комунікація в театрі відбувається значно інтенсивніше, усі її учасники активні. При читанні реципієнт може відволікатися, у театрі відсутні всі зовнішні подразнювачі (наприклад світло). У залі створена відповідна акустика і декорації.

За В.Е. Майергольдом театр може здійснювати комунікацію не у відповідності зі словами, а незалежно від них: коли дві особи розмовляють між собою, а третя спостерігає, то спостерігач не може сказати напевно, про що вони говорять, але може за невербальними знаками визначити їх ставлення одне до одного, настрої, відчуття, тощо [55; 48]. Отже слова говорять ще не все. Потрібен чіткий малюнок рухів на сцені. Таким чином сприйняття глядача працює під впливом двох вражень – слухового і зорового.

Отже, першочерговою метою створення будь-якої театральної постановки є вплив на глядачів. Як уже зазначалося, саме глядацька публіка є однією із сторін зовнішньої комунікаційної системи. Отже переклад театрального твору має здійснюватися з перспективи сприйняття його глядачем. Про це також зазначає Мері Снел-Хорнбі: якщо передається

емоційний світ певного персонажа, то завданням перекладача є зворушити публіку, а це можливо лише тоді, коли перекладач занурюється в обидві культури [187: 256].

Різи види драматичних творів спрямовані і на досягнення різної реакції глядачів. Наприклад мета комедії – викликати сміх. Це досягається завдяки як театральним прийомам (різка зміна дій, створення комічності персонажа), так і стилістичним засобам гумору і сатири в мові (зокрема каламбуру, гри слів, оксиморонам, тощо). Мета трагедії – змусити глядача співпереживати і співчувати дійовим особам. Це досягається, як правило, експресивністю реплік, а також театральними прийомами – освітлення, музика, тощо. Вагомою при цьому є і інтонація актора.

Написаний сценічний текст і текст, отриманий в результаті його постановки, рідко збігаються одне з одним. На сцені, як правило, відбуваються зміни, скорочення, адаптація, а часом і повна переробка написаного тексту. Саме тому є необхідним залучення перекладача до постановки вистави на сцені. У цьому разі перекладач повинен співпрацювати з усіма особами, що задіяні в постановці, а часом і з декоратором сцени.

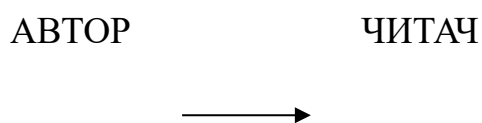
Крім того, самі актори, як правило, відходять під час виступу уже від кінцевого адаптованого тексту. Про це зокрема зазначає М.О. Павлов у своїй статті, що „практично неможливо, аби актор із абсолютною точністю міг відтворити на сцені текст своєї ролі. Як доводить практика, найближче сценічної текстової версії актори дотримуються під час генеральної репетиції.” [100; 57]. Слід, однак, зазначити, що це не стосується радіопостановок, оскільки вони, як правило, безпосередньо начитуються з тексту.

Автор статті також зазначає, що театр не ставить собі за мету справляти публіці насолоду від стилю авторського тексту [100, 56]. А це є важливим при застосуванні скопос-теорії при перекладі.

„Сучасне театральне мистецтво тяжіє не до буквалізму, а радше до імпресіоністичних принципів: донести глядачеві загальне враження від почутої і побаченої дії. І якщо письменник, не маючи змоги реалізувати візуальний контакт своїх героїв із читачами, апелює до їхньої уваги через силу слова (драматург – ще й через ремарки), то актор покладається на силу сценічного дійства, де слово обрамлене цілою низкою театральних прийомів: мімікою, жестами, рухами, сценічними паузами, інтонацією, тощо. Окрім того, з подачі режисера актор може – а часто саме так і буває – виробити бачення персонажа, відмінне від авторського [99, 56].”

Слід згадати також і про комунікативний аспект сприйняття. Будь який текст є своєрідним засобом комунікації. Літературна комунікація є комунікативним зв'язком експедієнта і перцепієнта через літературний текст: тобто, оскільки художній переклад передбачає контакт двох мов і двох літератур, то перекладач виступає в ролі білінгва, реалізуючи при цьому міжмовний, міжлітературний контакти – за їх посередництвом – контакт міжкультурний.

Суб'єктивне сприйняття читачем твору оригіналу через текст відбувається напряму, без жодних посередників. Тобто комунікативний ланцюг виглядає наступним чином:



Для драматичних творів структура комунікативного ланцюга виявляється складнішою. На відміну від суто текстового епосу, драма є особливим „двовимірним” родом літератури, розрахованим на читання і на постановку, відтак на двох альтернативних кінцевих споживачів: читача і глядача (чи, відповідно, слухача, якщо йдеться про радіопостановку). У межах одного мовно-культурного середовища проміжним споживачем виступає постановча група, кінцевим – театральний глядач. Отже, канал

зв'язку у драматургічному тексті складніший, ніж в іншому художньому тексті [100, 53].

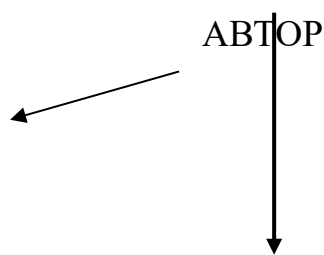
За умови, що кінцевим реципієнтом є читач, така схема справджується. Драматична дія передбачає інший розвиток комунікативного ланцюга. У такому разі пряме спілкування між автором і реципієнтом стає опосередкованим.

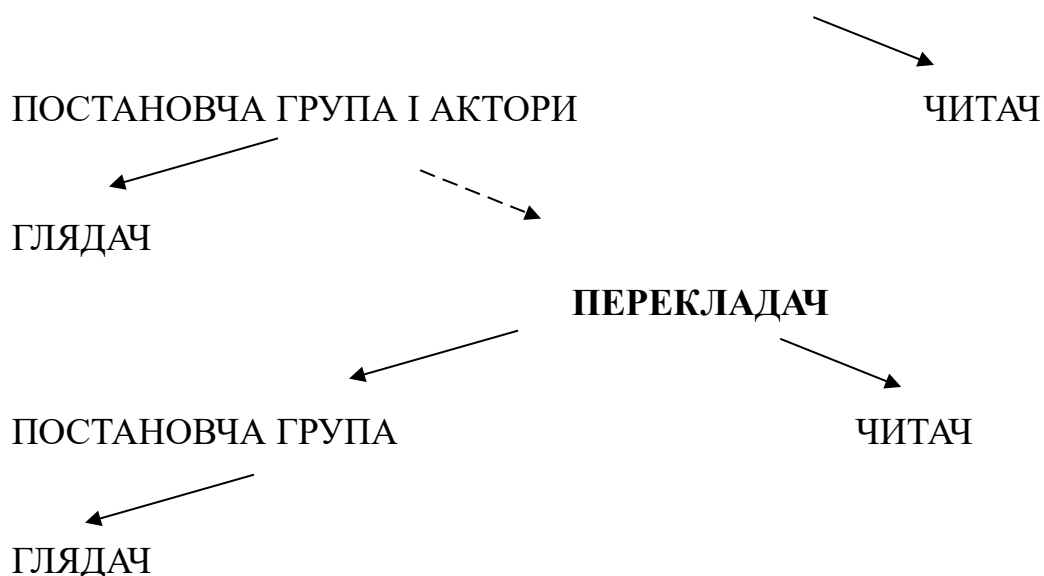
Читаючи драму, читач, як і читач епічного твору, формує своє власне суб'єктивне враження на підставі власних інтелектуальних та естетичних ресурсів. Натомість глядач у своєму сприйнятті вже обтяжений суб'єктивізмом режисера і акторів.

При поєднанні комунікативним ланцюгом двох мовних середовищ з'являється ще одна ланка – перекладач. Тож, найвіддаленішими від вихідного твору є іншомовні реципієнти.

Реципієнт-читач сприймає твір із певними стилістичними трансформаціями перекладача, його можливим суб'єктивізмом як першого – в середовищі цільової мови – читача твору. Свою думку про стиль автора і його ідеї, а також і про героїв твору, читач формує виходячи з перекладеного тексту. Безумовно, перекладач твору – передусім читач, що перекладає написаний текст. Втім, цілком можливо, що працюючи над перекладом авторського ідіолекту і над мовними образами персонажів перекладеного твору, перекладач, міг сприймати твір не лише з книжки, а й зі сцени (тобто з постановки мовою оригіналу), підсвідомо накладаючи свої враження на переклад.

Тобто стає очевидним, що комунікативний ланцюг донесення тексту від його автора до кінцевого реципієнта є значно складнішим. Його ускладнюють не лише посередники, а й можливості стороннього суб'єктивного впливу (як наприклад постановка мовою оригіналу).





Традиційно, пріоритетом у драмі вважається написаний текст, оскільки він є фактично єдиною зафіксованою семіотичною системою. Відповідно, при перекладі драматургії, пріоритетом теж виступає текст [100].

Окрім самого тексту драми, наявний іще й інший текст – ремарки та інші вказівки щодо постановки (Haupttext bzw. Nebentext). Ці два види тексту є різними за стилістикою. У додатковому тексті, на відміну від головного, як правило, повністю відсутні художні засоби. Додатковий текст ніби повертає читача назад до реальності. Перекладач при перекладі драматургічного тексту має постійно переключатися з одного стилю на інший.

Написаний драматургічний текст не є тотожним із художнім за функцією.

2.2.2. Жести та їх інтерпретація. Міжкультурний аспект

Враховуючи особливості людської психіки, здійснювані людиною рухи, тобто жести, міміка, тощо, можна поділити на такі види:

- свідомі
- несвідомі
- інсценовані свідомі
- інсценовані несвідомі [пор. 96, 75].

У театральному перекладі йдеться передусім про переклад саме інсценованих жестів.

Різниця між природними та інсценованими жестами полягає фактично у тому ж, що і різниця між сценічною та повсякденною розмовними мовами, тобто жести на сцені несуть більше експресивного навантаження. Підсвідомі жести та міміка у переважній більшості випадків перетворюються на сцені у свідомі. Наприклад, якщо хвилюючись людина починає ходити по кімнаті – це є підсвідомий рух, а на сцені актор свідомо передає хвилювання. Але багато рухів здійснюються актором також і на підсвідомому рівні, у результаті повного перенесення на себе емоцій і переживань дійової особи.

Щодо інтерпретації жестів та міміки у різних культурах, то підсвідомі рухи є виявом, як правило, одних і тих самих емоцій і почуттів. Це зумовлено переважно властивостями людської психіки. Різниця може полягати лише у допустимості рівня вираження цих відчуттів у окремих суспільствах.

Що ж стосується знакових жестів та рухів, то їх інтерпретація в різних культурах може викликати труднощі, а то і непорозуміння. Наприклад, у деяких східних культурах підморгувати є непристойним і образливим, в той час, як у західному суспільстві це хоча і може певним чином сприйматися як фамільярність, але є виявом дружнього ставлення або жартівливої змови.

У ближчих культурах також існує різниця у звичках жестикуляції. Наприклад, якщо українець, рахуючи на пальцях, числа від одного до чотирьох показує починаючи із вказівного пальця, то німці починають рахувати з великого. Таким чином, для перекладача постає ще одна проблема: переклад рухів, вирішення якої полягає в досконалому знанні перекладачем звичаїв обох культур.

За останні десятиліття з'явилася велика кількість робіт, що описують і систематизують жести. Більшість жестів культурно-специфічні, і не тільки не сприяють міжкультурній комунікації, а часом і затрудняють її. Однакові за

технікою виконання жести можуть по-різному інтерпретуватися навіть в різних регіонах однієї країни. Наприклад, регіональні відмінності в значенні кивнути і похитати головою як згоди або незгоди відзначені в Греції і Туреччині. Такі типові жести, як “все гаразд”, піднятий догори великий палець і V-подібний жест пальцями в національних культурах інтерпретують по-різному. Жест “все гаразд”, кільце з пальців рук, добре відомі у всіх англосовітних країнах, в Європі і Азії. Але якщо у Франції він означає “нуль” або “нічого”, в Японії — “гроші”, то в деяких країнах Середземноморського басейну такий жест є непристойним. Піднятий догори великий палець в Америці, Австралії і Новій Зеландії використовують при “голосуванні”, в інших країнах - як символ “все гаразд”, а коли великий палець швидко викидають вгору це є образливим жестом. V-подібний знак пальцями популярний у Великобританії, Австралії і має образливу інтерпретацію, якщо рука обернена долонею до того, що говорить. Якщо ж рука обернена тильною стороною до того, що говорить, то це означає “перемога”. Це ж значення, а також цифру “2” цей жест має в більшості країн Європи. Якщо не враховувати національні особливості мови жестів, можуть виникнути непорозуміння. Англійський дослідник М. Аргал, вивчаючи мову жестів, встановив, що в середньому протягом годинної розмови фін використовує жестикуляцію один раз, італієць — 80, француз — 120, а мексиканець— 180 разів.

Отже, невербальна поведінка представників різних етносів, навіть якщо вони користуються однією мовою, ускладнює їх спілкування обмеженнями, які накладає кожна культура на жестикуляцію. У залежності від інтенсивності таких обмежень жести емоції, міміку розділяють на такі групи:

— рухи і емоції, значення яких в різних культурах істотно не відрізняються (сміх, плач, усмішка, гнів, огида, задоволення, зацікавленість, радість, сором, здивування, горе, зневага);

— рухи, прийняті тільки в межах однієї культури, а представниками інших культур або зовсім не інтерпретуються, або мають для них зовсім інше значення (деякі форми підтвержень, заперечень, вітань);

рухи, неадекватне вживання яких має своїм наслідком різноманітні санкції (поцілунки, дотики, тощо).

Невербальне спілкування на рівні візуального контакту також має певні етнічні відмінності. Наприклад, найпильніше дивляться один на одного під час розмови араби і латиноамериканці. Зовсім інакше поведуться індійці і народи Північної Європи. Населення Південної Європи має високу частоту погляду, який може показатися образливим для інших народів. Дуже пильний погляд представники окремих народів можуть трактувати як неповагу, загрозу, образу, а спроби уникнути прямого погляду розцінюють як неуважність, неввічливість, байдужість.

Тією чи іншою мірою обумовлені культурою і пози людини. Наприклад, в Америці рух з випрямленим тілом символізує силу, агресивність і довіру. Коли ж американці бачать «зігнуту фігуру ... то можуть «прочитати» втрату статусу, гідності і рангу» А в Японії люди, що «розправили спину», вважаються зарозумілими.

Оскільки жести є невід'ємною складовою сценічного мовлення, то так званий переклад жестів має неабияке значення для перекладу драматургії.

2.2.3. Втілення гумору та сатири на сцені

Гумор і сатира в театрі виявляються передусім у такому класичному жанрі як **комедія**, яка у свою чергу поділяється на підвиди:

- *Буфонада* (стиль комедії побудований на прагненні виконавця максимально підкреслити зовнішні характерні ознаки персонажа, схильність до різких перебільшень (гротеску)).

- *Фарс* (комедія легкого змісту із зовнішніми комічними прийомами. Для фарсу характерні неправдоподібні парадоксальні ситуації, численні перебільшення, вербальний гумор, фізичний гумор, використання абсурду).

- *Сатира* (висміювання певних явищ).

- *Легка комедія (ситуаційна)* (Особливості: типово виражені характери, зображується одна певна ситуація).

- *Водевіль* (комедійна п'єса зі співом і танцями).

У сучасному театрі елементи гумору та сатири є наявними у більшості вистав. Сучасною течією в театральному гуморі є **кабаре** (фр. cabaret) — невеликий розважальний заклад з певною художньо-розважальною програмою, яка складається зі співу пісень, одноактних п'єс, скетчів, танцювальних номерів, об'єднаних виступами конференсьє. На німецькій сцені в 1901 році відкривається перше німецьке кабаре в Берліні. Теоретиком заснування кабаре в Німеччині став Отто Юліус Бірбаум (Otto Julius Bierbaum). Відкрив же перше кабаре Buntes Theater або ж Überbrettel Erich Людвіг барон Фон Вольцоген (Erich Ludwig Freiherr von Wolzogen) [92, 44]. Сьогодні кабаре є популярним розважальним жанром, що також активно транслюється по телебаченню.

Відносно новим театральним сценічним жанром у сучасному театральному мистецтві є скетч – коротка гумористична сценка. На сьогоднішній день цей жанр є настільки успішним, що відбулося його перенесення на екрани телебачення. До того ж телеканали різних країн переймають одне в одного не лише вже екранізовані скетчі, перекладаючи і дублюючи їх, а й самі ідеї, адаптуючи сценарії та тексти до своєї глядацької аудиторії та створюючи нові скетчі. З часом такі скетчі вже втрачають єдиного автора і стають цілком комерційними проектами телестудій, як наприклад Монті Пайтон (Великобританія), Петер Люстіг (Німеччина), Наша Раша (Росія), Файна Юкрайна (Україна). Загалом жанр екранізованого скетчу вперше з'явився на телебаченні Великобританії.

Оскільки скетч має, як правило, гумористичний характер, то при перекладі таких вистав важливо передати засоби гумору та сатири. Сюди входять не лише лексико-граматичні та стилістичні засоби, а і гумористична атмосфера всього тексту. У перекладі коротких текстів важливо відобразити зростання і спад гумористичного напруження.

Що стосується використання засобів комічного для створення гумористичного ефекту, то при аналізі текстів – оригіналів на матеріалі скетчів Дітмара Фюсселя було виявлено наступні особливості:

- Зростання комічного ефекту через увесь текст від початку до кінця.
- Вживання лейтмотиву, тобто елементів, що повторюються у тій самій чи іншій формі.

У цьому разі спостерігається підвищення комічного ефекту, тобто у даному випадку гумористичним засобом є повторення лейтмотиву із певною частотою.

- Збільшення гумористичного ефекту завдяки стилістичним парадоксам.

Отже, перекладаючи такого виду тексти, слід зберігати гумористичну напруженість і в цільовому тексті з метою досягнення адекватності перекладу, а саме досягнення того, щоб реакція читача/глядача перекладу була аналогічна до реакції читача/глядача оригіналу. Властивості скетчу як виду п'єси при цьому зберігаються.

Незважаючи на певну комерціалізацію телеканалами скетчів, вони все ж залишаються театральним жанром, хоча в театральних сценаріях скетчів авторство цих творів часом втрачається. Серед німецькомовних авторів скетчів відомими представниками є, зокрема, Карл Валентин, Лоріо, Дітмар Фюссель.

Чи свідчить адаптування текстів та сценаріїв скетчів про їх неперекладність? Спробуймо з'ясувати це на прикладі тексту німецького скетчу «Zwei Deutsche in London» [6: 115-116], гумористичний ефект якого заснований на інтерференції англійської та німецької мов:

Zwei Deutsche in London

A: Hello, Sir! How goes it you?

B: Oh, thank you for the afterquestion.

A: Are you already long here?

B: No, first a pair days. I'm not out London.

A: Thunderweather, that overrushes me, you see not so out.

B: That can yes beforecome. But now what other: My hairs stood to mountains as I the traffic saw. So much cars gives it here.

A: You are heavy on the woodway if you believe that in London horsedroveworks go.

B: Will we now drink a beer? My throat is outdried. But look, there is a guesthouse, let us there man go!

A: That is a good idea. Equal goes it loose, I will only my shoeband close.

B: Here we are. Make me please the door open.

A: But there is a beforehangingcastle, the economy is to. How sorry! Then I will go back to the hotel, it is already retard. On againsee!

B: Oh, yes, I will too go. I must become my draught to Bristol. Auf Wiedersehen!

A: Nanu, Sie sind Deutscher?

B: Ja, Sie auch? Das wundert mich aber. Ihr Englisch ist so hervorragend, dass ich es gar nicht bemerkt habe...

Позатекстовим компонентом втіленого на сцені скетчу є німецький акцент в англійській мові та нереалізовані в тексті невербальні засоби, які б відображали інтерференцію культур на невербальному рівні.

Для представлення цього скетчу українському глядачеві англо-німецька інтерференція є неперекладною. В українському гуморі існує явище англо-української інтерференції (*напр.* «Ай гоу ту май робота еври дей»), тому скетч можна відтворити засобами англо-української інтерференції, враховуючи відповідну стилістику та невербальні засоби. Але при цьому буде доведеться знехтувати не лише значною частиною деталей, а й самою характеристикою персонажів як «німців за кордоном». Таким чином буде здійснено своєрідну міжкультурну інтерпретацію скетчу. Чи буде вважатися цей скетч неперекладним, залежить від самого визначення поняття «переклад», але інтерпретувати текст як інтермедійне явище між культурами однозначно можливо.

Отже, створення узгодженої теорії перекладу для театру потребує проведення ґрунтовних досліджень у сфері перекладознавства, мовознавства, семіотики, герменевтики, психолінгвістики, не виключаючи можливості міждисциплінарних досліджень на межі психології, культурознавства та мистецтвознавства. Це зумовлено передусім складною інтертекстуальною структурою театрального тексту та його сприйняттям за допомогою кількох чуттєвих джерел.

Висновки до розділу 2

Отже, зважаючи на вищевикладене, наголошуємо, що перекладознавство – це комплексна наука, яку не можна розглядати лише з точки зору мовознавства. Більшість мовознавчих аспектів перекладу вже є вичерпно дослідженими, особливо у вітчизняному перекладознавстві. Зокрема особливості перекладу стилістичних засобів, фразеологізмів, граматичних конструкцій, безеквівалентної лексики, тощо, а також мовних засобів гумору та сатири, таким чином, особливо для перекладу театральних текстів гумористичного характеру, слід зважати і на екстралінгвістичні аспекти і розглядати такий переклад не лише з точки зору лінгвістики, а й семіотики,

мистецтвознавства, культурознавства, естетики літературознавства, тощо. З точки зору семіотики, комунікація в театрі відбувається значно інтенсивніше, всі її учасники активні. При читанні реципієнт може відволікатися, в театрі відсутні всі зовнішні подразнювачі (наприклад світло). У залі створена відповідна акустика і декорації. В розділі також вказано і на інші фактори, які слід брати до уваги.

Коли драматургічний твір втілюється на сцені, то зв'язок між автором і читачем є вже не безпосереднім. Твір інтерпретується постановочною групою, режисером, акторами, а перекладений твір ще й перекладачем. На нашу думку, таке явище можна назвати подвійним (чи, відповідно, потрійним) ефектом інтерпретації. За такого процесу в результаті постає цілком новий текст з іншою функцією, іншим емоційним, суспільним, культурним ефектом, аніж оригінал, хоча літературний сюжет твору може залишатися тим самим.

На нашу думку, сценічний текст може бути неперекладним з точки зору поєднання форми та функції, але, як і будь-який текст, підлягає інтерпретації та перенесенню з однієї мови в іншу.

Нами пропонується в дослідженні звернути увагу на такий відносно новий театральний та сценічний жанр в сучасному театральному мистецтві як скетч – коротка гумористична сценка. На сьогоднішній день цей жанр є настільки поширеним та успішним, що відбулося його перенесення на екрани телебачення. До того ж телеканали різних країн переймають одне в одного не лише вже екранізовані скетчі, перекладаючи і дублюючи їх, а й самі ідеї, адаптуючи сценарії та тексти до своєї глядацької аудиторії та створюючи нові скетчі. Оскільки скетч має, як правило, гумористичний характер, то при перекладі таких вистав важливо влучно передавати лінгвістичні та екстралінгвістичні засоби гумору та сатири. Йдеться не лише про лексико-граматичні та стилістичні засоби, а і гумористичну атмосферу всього тексту. У перекладі коротких текстів важливо, на наш погляд, відобразити зростання і спад гумористичного напруження.

Розділ III Специфіка перекладу німецькомовної драматургії та відтворення німецькомовного гумору.

3.1. Специфіка німецькомовної драми, її естетична та суспільна функція драми та роль перекладача.

Розглядаючи тенденції німецькомовної драми 20 століття, слід зазначити, що через відповідні суспільно-історичні умови, функція німецькомовної драматургії набрала все більше суспільного характеру. Цим зумовлюється також і поява такого виду драматургії як епічна драма.

Різницю між епічним та драматичним жанрами у свій час встановив Бертольд Брехт, визначивши 10 принципових відмінностей. Ми вважаємо за доцільне навести їх у нашій роботі, оскільки саме ці відмінності допомагають перекладачу усвідомити, що коли він перекладає драматургічний твір, то має справу не з текстом художньої літератури:

1. Епічний спосіб розповідає про подію – драматичний – втілює її.
2. Епічний жанр ставить читача в положення спостерігача, а драматичний втягує в оповідання.
3. Епічний жанр змушує приймати рішення, драматичний викликає емоції.
4. В епічному жанрі передаються знання, а в драматичному – переживання.
5. В епічному жанрі читач протистоїть події, а в драматичному стає її співучасником.
6. Епічний жанр ґрунтується на переконанні, драматичний – на враженні.
7. В епічному жанрі емоції переробляються у висновки, а в драматичному – залишаються у сфері емоцій.

8. В епічному творі читач зацікавлений ходом дії, а в драматичному – розв'язкою.

9. Епічний жанр показує світ, яким він стає, а драматичний – яким він є.

10. Епічний спосіб показує мотиви людини, а драматичний – відчуття [пор. 4, 241].

Таким чином епічна драма викликає не емоції, а думки, до яких глядача спонукає автор. А отже висновки, зроблені глядачем після перегляду п'єси, проваються суб'єктивною позицією автора.

Бертольд Брехт вважається основним теоретиком і засновником епічної драми. Хоча епічна драма почала з'являтися в Німеччині ще незадовго до того як Б. Брехт опублікував свої теоретичні праці (після 1930 року), про що зазначав також і сам Б. Брехт (наприклад у праці “Über experimentelles Theater”).

Так, зокрема, у 1927 році в Берліні відбулася постановка п'єси автора, особа якого на сьогодні мало в кого асоціюється з мистецтвом і літературою, а саме п'єса Йозефа Геббельса “Der Wanderer”. Їй були притаманні всі властивості епічної драми, описаної Б. Брехтом, а саме:

- звернення до публіки
- глядач – відсторонений спостерігач
- застосування хору (зонги)

Отже що стосується функції драматургічного тексту та мети його створення, то можна виділити дві основні категорії – *драматургічний текст з естетичною функцією та драматургічний текст із суспільно-політичною функцією*. Німецькомовна драматургія 20 століття відноситься переважно до другої категорії. Принциповою відмінністю між цими видами драматургічних текстів для перекладача є те, що передаючи *естетичну* функцію перекладач передає *емоції і відчуття*, які у сприйнятті є відносно *об'єктивними* (позитивні емоції є позитивними для всіх). Складнішим є процес перекладу драм із *суспільно-політичною* функцією, адже при цьому слід передати

суб'єктивні думки (одна й та сама думка чи ідея сприймається по-різному). Таким чином естетична функція драми є відносно сталою, у той час як суспільно-політична є змінною стосовно часового проміжку, цільової аудиторії, тощо.

Звісно не існує драматургічних творів із лише естетичною або лише суспільно-політичною функцією, можна лише говорити про елементи, які переважають у драмі. Для порівняння ролі перекладача у відтворенні цих функцій, порівняймо функції трьох текстів, написаних на початку ХХ століття, та їх змінність у часі.

Наприклад драма Лесі Українки «Лісова пісня» несе у собі майже цілком естетичну функцію («драма про вічне»). Таким чином, як текст оригіналу, так і текст перекладу матиме однакову функцію не залежно від цільової аудиторії, для якої здійснюється переклад.

П'єса Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти» стосується конкретного історичного періоду і конкретного суспільства. Отже при перекладі твору, слід брати до уваги скопос-теорію перекладу. Функція тексту (чи, відповідно, тексту перекладу) може змінюватися залежно від суспільства, політичних та історичних умов, тощо.

Текст п'єси Йозефа Геббельса «Мандрівник» був спрямований на конкретну цільову аудиторію і на сьогодні цілком втратив свою функцію. На сьогоднішній день текст є матеріалом для джерелознавців, істориків, філософів, але не твором літератури, спрямованим вплинути на цільового реципієнта і викликати у нього певні думки.

	Леся Українка. «Лісова пісня»	Бертольд Брехт «Матінка Кураж та її діти»	Йозеф Геббельс «Мандрівник»
<i>Початок XX ст..</i>			
Функція тексту оригіналу	X	X	X
Функція тексту перекладу	X	X1	X1
<i>Початок XXI ст..</i>			
Функція тексту оригіналу	X	X	0
Функція тексту перекладу	X	X1	Y
	Функція стала	Функція частково змінна	Функція змінна

Тексти зі змінною функцією є подвійним викликом для перекладача, адже в такому разі майже неможливо дотримуватися так званої «динамічної еквівалентності» перекладу, коли реакція реципієнта вихідного тексту подібна до реакції реципієнта цільового тексту.

Різницю між реакцією глядача драматичного та епічного театру, Бертольд Брехт описував наступним чином:

Реакція глядача драматичного театру: Так, таке я теж колись відчував. – Я такий. – Це природно. – Так буде завжди. – Страждання цієї людини зворушує мене, бо у неї немає виходу. – Це велике мистецтво: там усе очевидно. Я плачу з тими, хто плаче. Я сміюся з тими, хто сміється.

Реакція глядача епічного театру: Цього б я і не подумав. – так не можна робити. – Це майже неймовірно. – Із цим треба покінчити. Страждання цієї людини зворушує мене, бо у неї все ж таки був вихід. – Це велике мистецтво: там немає нічого очевидного. – Я сміюся з тих, хто плаче, я через тих, хто сміється [102:116-118].

Уже Бертольд Брехт розділив функції театру, поділивши його на розважальний та повчальний (*Amüsierungstheater* і *Lerntheater*). Цей розподіл є по суті схожим із наведеним вище розподілом із точки зору функції тексту перекладу.

Отже, за теорією динамічної еквівалентності, реакція реципієнта тексту оригіналу та тексту перекладу має бути ідентичною, що при перекладі текстів, написаних у певний час для певного суспільства є неможливим. Таким чином можна говорити про часткову *функціональну неперекладність* драматургічного твору, написаного для конкретного реципієнта в певний часовий проміжок, тобто драми із домінантною суспільною функцією.

Австрійська драма здебільшого не є настільки повчальною, як епічна драма, але також відображає існуюче суспільство, часто за допомогою іронії та сатири викриває його вади. Дослідник австрійської драми В. Прищепа стверджує, що в драматургії цієї країни часто відображаються «неврози суспільства», спричинені розвитком історії Австрії: занепад монархії, втрата ідеалів, друга світова війна тощо [100: 213-214]. До драматургів цього періоду відносяться, зокрема, А. Шніцлер, Нестрой, Т. Бернард, П. Гандке, В. Бауер, та ін. Багато творів австрійської драматургії ХХ століття перекладено

українською мовою. Слід відзначити вагомий внесок до перекладу австрійської драми в Україні перекладачів Тимофія Гаврилів та Івана Мегели.

А.М. Науменко у своєму дослідженні «Жанровая специфика австрийской драмы 1918-1938 годов» пише, що саме в ці роки відбулося відображення ключових періодів і проблем в жанровій специфіці австрійської драматургії, оскільки саме в ці роки національна своєрідність австрійської художньої літератури пережила найскладніший в соціальному і найяскравіший у художньому розумінні етап становлення, найвиразніше пройшовши його в жанрових рамках драматургічного роду літератури, породивши цілий ряд значних імен та жанрових явищ [90:3].

Активний розвиток німецькомовних літератур в ХХ столітті (Австрії, Німеччини, Швейцарії) поставив перед літературознавцями питання про національно-естетичну неоднорідність цих літератур, про їх відносну художню автономію, національну специфіку. З найбільшим правом на думку А.М. Науменка це стосується австрійської літератури, яка налічує кілька століть історичного розвитку, що відрізнявся від історичного розвитку літератури Німеччини (взаємодія багатьох культур, розмаїття мов, релігійна відмінність, народний театр із потужним барочним світоглядним та естетичним корінням тощо) [90:3].

А.М. Науменко вбачає в австрійській народній п'єсі два наявних компонента художньої простоти: небагатослівність (стислість думки, афористичність) і підтекст (мова жестів і пауз, які говорять більше, ніж репліки).

Австрійський народний театр бере своє естетичне та світоглядне коріння у віковому минулому. У 1860-70 роках після смерті корифея цього жанру Й.Н.Нестроя розвиток австрійського народного театру пішов на спад. Це повторилось і на межі ХХ століття. На думку А.М. Науменка увесь період від смерті Й.Н.Нестроя до краху імперії Габсбургів був лише етапом

експерименту в царині народної п'єси, який, хоча і гучно заявив про себе у творчості деяких австрійських драматургів, успішним не став. Адже для продовження традицій австрійського народного театру слід не лише їх наслідувати, а вбачати в народному образі народно-піднесене. У комедійній формі відображення життя Й.Н. Нестрой вбачав, на думку А.М. Науменка, не амбівалентність сміху, а сатиру, спрямовану в одному напрямку, що часом переходила в мізантропію.

Про суспільно-психологічний вплив цього історичного періоду на австрійську драму І. Прищепа у своїй статті «*Неврози суспільства – "неврози" драматургії Австрії після другої світової війни*» зазначає, що Австрія початку ХХ століття – це осередок неврозів, викликаних розпадом великої монархії Габсбургів, втратою для багатьох митців і літераторів їх культурної батьківщини. Не применшуючи заслугу Зігмунда Фрейда, можна стверджувати, що відкрити теорію психоаналізу в цій країні було не так вже й важко, а навіть необхідно. Мистецтво Віденського модерну віддзеркалило невротичність "веселого апокаліпсису" цього часу [113:216]. Артур Шніцлер "писав" (за його висловом) у своїх одноактових драмах психотерапевтичні діагнози. У драматичному циклі "Анатоль", у скандальних п'єсах "*Libelei*" та "*Der Reigen*", як і в психологічних новелах основними сценічними актами постають нейропсихологічні комплекси героїв, їх саморефлексія, свідоме та несвідоме, еротика та інстинкт, сни та їх тлумачення, навіть гіпноз як психотерапевтична практика.

3.1. Лексично-стилістичний аспект

Для дослідження лексично-стилістичного аспекту ми застосовуємо та порівняльний метод аналізу. Дослідження проводиться на матеріалі п'єси Артура Шніцлера „Хоровод”, та його перекладу.

3.1.1. Підсилювальні частки та особливості їх перекладу у драматичних творах

Доцільно звернути окрему увагу на переклад вигуків та часток у сценічному тексті, адже ці мовні компоненти мають не лише семантичне, а і стилістичне навантаження. До того ж вони часто слугують для створення комічного ефекту, адже як правило вони стилістично обмежені у вживанні.

Часто частки та вигуки слугують для надання характеристики певному театральному персонажу, що має неабияке значення для перекладу.

У результаті аналізу уривка п'єси Артура Шніцлера було встановлено, що частота вживання підсилювальних часток на сторінку тексту коливається від 3-х до 20-ти. Частота вживання вигуків – від 0 до 5-ти на сторінку тексту. Зокрема було виявлено, що при збільшенні кількості часток, частота вживання вигуків також зростає, що свідчить про споріднену стилістичну функцію цих частин мови. На їх спільну стилістичну роль вказують також і варіанти перекладу німецьких часток українською мовою, адже у багатьох випадках німецьку частку можна перекласти українським вигуком.

Зокрема була встановлена стилістична роль вигуків і часток у наданні характеристики героям п'єси:

- Для одного з героїв (*Der Gatte*) є характерним вживання частки *eigentlich*, а також *nur*, зокрема у фразях на зразок *wie soll ich nur sagen*, а також відсутність вигуків. Такі частки вказують, що персонаж часто намагається справити враження і не завжди є цілком щирим. Відсутність вигуків свідчить про стриманість.

- Для жіночих персонажів характерним є частіше вживання вигуків, що свідчить про їх емоційність.

- Одній з героїнь (*Das süße Mädel*) притаманною є висока частота вживання часток *halt*, а та діалектного *geh*, що вказує на її соціальний статус.

Слід зазначити, що у перекладі твору ці частки перекладаються у більшості випадків по-різному, тобто не вживається єдиний український відповідник для кожної німецької частки. Таким чином, коли вживання певної частки притаманне одному персонажу, при перекладі ця характеристика втрачається.

Серед інших мовних одиниць, що виконують схожу з частками стилістичну функцію і слугують для характеристики персонажа, вживаються також вставні фрази:

1). *Weil die Ehe sonst etwas Unvollkommenes wäre. Sie würde... **wie soll ich sagen**... sie würde ihre Heiligkeit verlieren*[215].

*Тому, що інакше шлюб стане чимось неповноцінним. Втратить,... **так би мовити**... свою святість.* [73, 144]

2). *Aber es gibt auch – **ich möchte sagen** – ein sittliches Elend*[215].

*Адже існує ще, **так би мовити**, моральна злиденність.* [73, 145]

3). *Ja, es ist sogar sehr häufig, dass gerade solche Frauen, deren Ruf nicht der beste ist, die Gesellschaft von anständigen Frauen suchen, teils um sich ein Relief zu geben, teils aus einem gewissen... **wie soll ich sagen**... aus einem gewissen Heimweh nach der Tugend* [215].

*Так, так, часто трапляється, що саме такі жінки з підмоченою репутацією шукають спілкування з порядними жінками. Частково для того, щоб набити собі ціну. Частково ж ... **як би це висловити**... нудьгуючи, тужачи чи що за добропорядністю, або що* [73, 146].

На цих прикладах можна чітко побачити різницю між живим мовленням та сценічною розмовною мовою. Вставні фрази, які у звичайній розмовній мові не мали б великої ваги, у п'єсі слугують для створення характеру персонажа.

Стилістичну роль часток часто виконують також питальні слова:

- *Ah was, deine Frau macht's nicht anders als du* [215].

- *Та облиш, твоя дружина, певно, так само чинить* [73, 146].

- *Du bist verheiratet, wie?* [215]
- *Ти ж бо одружений, авжеж?* [73, 157]

- *Wie alt bist du? Achtzehn, was?* [215]
- *Скільки тобі років? Вісімнадцять, так?* [73, 149]

- *Na... und die Mutter? Die ist es gewöhnt, was?* [215]
- *А як же... мати? Вона вже звикла, авжеж?* [73, 149]

Такі лексичні одиниці надають репліці стилістичного забарвлення, у наведених прикладах вони зокрема роблять їх дещо фамільярними. У першому прикладі питальна частка слугує для вираження іронії.

Слід зазначити, що якщо переклад п'єси здійснюється не для публікації, а для постановки, то у такому разі перекладач має можливість оперувати більшим спектром засобів перекладу часток, використовуючи не лише лексичні засоби, а й, наприклад, інтонацію.

Німецькі частки викликають ряд труднощів при перекладі українською мовою і поняття часток як частини мови, а також їх класифікації є досить різними в німецькій та українській мовах. Вони зазвичай мають кілька варіантів перекладу, які застосовуються залежно від контексту. При виборі варіантів перекладу часток слід визначити, чи вибрати для перекладу частки, притаманної певному персонажу, за можливістю постійний відповідник (як характеристику), чи слід перекладати частку залежно від контексту.

Для деяких часток підібрати постійний відповідник, не змінюючи змісту й експресивності репліки майже не можливо. У таких випадках ми вибираємо стилістично схожі відповідники.

Цікаво, що у п'єсі Бертольда Брехта „Матінка Кураж та її діти” підсилювальні частки вживаються набагато рідше. Найбільша можлива частотність – 3 частки на сторінку. Це зумовлено передусім тим, що п'єсу

було створено дещо раніше. Певний час підсильні частки не відносили до літературної мови і вони вважалися свого роду словами-паразитами [пор. 27, 375]. У новітній німецькомовній драматургії частотність вживання часток є значно вищою, що має важливе значення для перекладу театральних текстів. Також, це пов'язано з тим, що п'єси Бертольда Брехта є епічними, а отже, їм притаманна менша емоційність.

3.1.2. Особливості перекладу діалектизмів.

У творах австрійського драматурга Артура Шніцлера зустрічаються діалектизми та австріцизми:

- *Ein **bissel** ähnlich hat er dir gesehen*[215].

- *Взагалі-то він трохи скидався на тебе*[73, 149].

Такі діалектизми слугують у п'єсах автора як правило не для характеристики певного персонажа, адже їх вживають усі без винятку герої. Вони можуть лише невеликою мірою створювати територіальний колорит. Але оскільки автор не наголошує на місці дії і не підкреслює територіальний колорит, то є допустимим у більшості випадків випускати такі діалектизми при перекладі, щоб зберегти мету тексту. Адже складні для перекладу діалектизми можуть лише ускладнити сприйняття тексту. Крім того з контексту і з ремарок у тексті стає зрозумілим, що дія п'єси відбувається в Австрії, а саме у Відні.

3.2. Граматично-стилістичний аспект.

Порушення граматичних норм може застосовуватися з метою надання соціального колориту. Такі порушення, як уже зазначалося у попередньому розділі, можуть мати діалектну віднесеність, отже переклад чи випускання таких прийомів автора при перекладі здійснюється за схожим принципом, що і переклад діалектизмів (чи, відповідно, австріцизмів).

- *Du hast mich schon früher bemerkt **gehabt**, was?* [215]

- *A скажи-но... Ти давно завважила мене?[73, 150]*

- *Da ist mir der Mann von meiner Cousine nachg`stiegen in der Dunkeln und hat mich nicht **kennt**[215].*

- *Сестрин чоловік ув'язався за мною – не розібрав у темряві[73, 150].*

- *Freilich. Eine, die sich auf der Gassen anreden lässt und gleich mitgeht ins chambre separee! [215]*

- *Звісна річ! Якщо з нею можна заговорити навулиці і повести в окремий кабінет![73, 151]*

Труднощі при перекладі граматичних невідповідностей може створювати те, що українська мова є гнучкішою за німецьку і граматичні правила, зокрема що стосується порядку слів, не є настільки однозначними. Отже в таких випадках при перекладі граматична невідповідність у німецькій мові для української мови є нормою.

- *Erst am Sonntag war ich in der Oper mit meiner Freundin und ihrem Bräutigam und **mein**' älter'n Bruder[215].*

- *Ще в неділю я була в опері з подругою і її нареченим та моїм старшим братом.*

- *От і в неділю була в опері з приятелькою і її нареченим, та ще з моїм старшим братом. [73, 153]*

Редукція закінчень при відмінюванні займенників не є властивою для української мови, отже передавати цю граматичну зміну недоцільно.

Порушення граматичних норм можливо компенсувати просторіччями або, відповідно, діалектизмами. У такому разі важко передати національний колорит, але зберігається колорит соціальний.

Як бачимо з прикладів, перекладач твору А. Шніцлера не вважає за доцільне передавати граматичні особливості австрійського варіанту німецької мови.

3.3. Фонетичний аспект.

У п'єсах Артура Шніцлера було виявлено певні фонетичні особливості мови персонажів, зокрема скорочення, що притаманні розмовній мові, та скорочення, властиві австрійському варіанту німецької мови. У ході аналізу одного з творів було виявлено такі фонетичні особливості [215]:

1). Редукція *e* в кінці слова:

- *Nicht heut, **mein'** ich*[215].

- *Та ні, я маю на увазі не сьогодні* [73, 150].

- *Warum **sollt'** ich denn **bös'** sein?* [215]

- *Чому б це я мала розсердитися*[73, 151].

- *Was **wär'** dann?* [215]

- *Що ж тоді було б?* [73, 152]

2). Злиття займенника *es* із попереднім словом:

- *Natürlich **kommt's** vor*[215].

- *Таке звичайно трапляється* [73, 149].

- *Also – wer **war's?*** [215]

- *Ну... хто ж... хто це був?*[73, 149]

3). Редукція *e* у префіксі *ge*:

- *Ich hab's ja auch nur so **g'sagt***[215].

- *Це я тільки так, до слова*[73, 157].

- *Ich hab' mich halt **g'schämt***[215].

- *Hu, мені соромно*[73, 156].

4). Редукція t у 3-тій особі однини дієслова sein:

- *Is Wahr?* [215]

- *Справді?* [73, 151]

5). Злиття прийменника zu з наступним словом:

- *Nein, ich muss wirklich schon z'**Haus** gehen*[215].

- *Ні, мені й справді вже пора йти* [73, 153]

6). Скорочення займенника sie:

- *Na, warum soll s' mir dann nicht glauben?* [215]

- *Чому б це їй не вірити?* [73, 153]

7). Інші злиття:

- *Ich weiß **nimmer**...* [215]

- *Навіть не пам'ятаю* [73, 155].

Редукція e у префіксі ge та редукція t у 3-тій особі однини дієслова sein є типовими переважно для австрійського варіанту німецької мови. Інші фонетичні зміни є характерними також і для розмовної німецької мови в інших регіонах. Отже, є доцільним розглядати такі фонетичні зміни як розмовний стиль і, відповідно перекладати текст українською мовою розмовним стилем. Оскільки розмовна українська мова не відрізняється на стільки від літературних норм, як німецька, то у переважній більшості випадків описані фонетичні зміни при перекладі втратилися.

Але загалом, фонетичні зміни, як і граматичні, можна компенсувати іншими елементами, що вказують на розмовний стиль та на просторіччя. Таким чином буде збережено соціальний колорит. Фонетичні зміни також доцільно передавати у тому разі, якщо вони слугують для надання характеристики певному персонажу п'єси (наприклад акцент).

3.4. Комплексний аспект

Дослідження екстралінгвістичного аспекту ми проводимо на матеріалі циклу п'єс Артура Шніцлера «Анатоль» та його перекладу.

Цикл «Анатоль» Артура Шніцлера складається із семи окремих одноактових п'єс, кожна з яких має незалежну сюжетну лінію і може бути представлена на сцені окремо від інших. В образі головного героя Анатоля А. Шніцлер тонко викриває стан тогочасного середовища, погляди, психологічні тенденції, цінності і страхи суспільства на початку ХХ століття. Дія всього циклу відбувається у Відні між двома чи трьома особами, якими є сам Анатоль, одна з коханих чи колишніх жінок Анатоля (у кожній п'єсі інша) та приятель Анатоля Макс. Кожна сцена є незавершеною історією кохання Анатоля, яка майже завжди є лише його ілюзією чи спогадом.

При перекладі циклу Анатоль, на нашу думку, перекладач надто захопився формою окремих реплік, випустивши з поля зору атмосферу всього твору та зв'язок між репліками.

При читанні перекладу, складається враження, ніби дія твору відбувається у певному віртуальному просторі, де герої спілкуються дещо штучно, а їхні діалоги іноді навіть втрачають логіку.

Доречно згадати пораду Богдана Лепкого перекладати лише ті твори, які близькі перекладачеві, якими він переймається і захоплюється: «Вибирати твори, що нам особливо подобаються, і таких авторів, що нам промовляють до душі, бо перекладач мусить відчувати автора, перейнятися його способом думання, писання, його темпераментом, мусить ототожнитися з ним, а про себе забути» [151; 152]. Проте, складається враження, що перекладачеві А. Шніцлера при роботі не достатньо вдалося самому перенестися в атмосферу Відня кінця ІХХ століття, уявити її, відчувати і перенести туди ж читача перекладу.

У перекладі існує ряд невідповідностей змісту оригіналу, зміщення акцентів, випущення реплік та суттєвих, на нашу думку, деталей, що впливає крім усього зазначеного ще й на комічний ефект ситуацій.

Така невідповідність може поставати з наступних причин:

- Перекладач не ідентифікує себе з твором, оригінал виявляється перекладачеві чужим
- Перекладач навпаки ніби «не може вийти» з «реальності» твору і ототожнити її з цільовою культурою («Überidentifizierung»)
- Перекладач надто концентрується на формі і лінгвістичному аспекті, втрачаючи з поля зору літературознавчий, історичний, суспільний та інші.

При цьому третя причина може впливати з двох попередніх.

Ще одна причина, що може зумовлювати суттєві невідповідності оригіналу й перекладу, полягає у тому, що на сьогодні перекладачі, на жаль, часто знаходяться під тиском часу з боку видавництва. Замовник (видавництво), здебільшого, визначає термін, у який перекладач має здійснити переклад. Переклад художнього твору – це такий самий творчий процес, як і його створення, і такий процес не можна поставити ані у часові, ані у будь-які інші рамки. Те, що на сьогодні, здебільшого, видавництва шукають перекладачів для неперекладених творів, а не перекладачі твори для перекладу, є новітньою проблемою художнього перекладу, вирішувати яку слід комплексно, не лише на перекладознавчому і науковому, а і на культурному, державному, а також і міжнародному рівнях.

Повертаючись безпосередньо до аналізу перекладу, слід зазначити, що у творі Анатоль в українському перекладі випущено пролог, який в оригіналі представлено поетичним описом часу, місця і атмосфери, в яких відбувається дія п'єси. Пролог до п'єси А. Шніцлера Анатоль було написано австрійським поетом, письменником і драматургом Гуго фон Гоффмансталем під псевдонімом Лоріс. Звісно, з одного боку зрозуміло, чому перекладач

вирішив випустити цю частину твору: адже він перекладає драматурга Артура Шніцлера, а не поета Гуго фон Гофманстала. Але з іншого боку, такий крок є надто сміливим, адже цей пролог не лише готує читача чи глядача до сприйняття самого твору, занурює його в атмосферу дії, а й відображає перегукування творчості тогочасних представників австрійської літератури.

Наведемо приклади вищезгаданих невідповідностей, а також і вдалих особливостей перекладу, з першої п'єси циклу «*Die Frage an das Schicksal*» – «Питання долі». Короткий зміст п'єси полягає у наступному: Анатоль, який щойно продемонстрував своєму приятелю Максу, як він працює з гіпнозом, зізнається, що його мучить питання про те, чи вірна йому його кохана дівчина на ім'я Кора. При цьому він визнає, що він сам їй бував невірний, але стверджує, що то – зовсім інша справа. Згідно з його теорією всі жінки мають схильність зраджувати і обманювати, вірячи, що вони кажуть правду. Макс пропонує Анатолу загіпнотизувати дівчину і випитати в неї все. Анатоль з ентузіазмом підхоплює ідею, але коли приходять Кора і заявляє, що хоче, щоб Анатоль її загіпнотизував, його ентузіазм дещо спадає. Та все ж він гіпнотизує Кору. Знайшовши безліч причин, Анатоль так і не наважується поставити дівчині запитання, яке так його бентежить і будить дівчину.

Anatol. ...Wie glaubst du wohl war unseren Voreltern zumute, als sie plötzlich hörten, die Erde drehe sich? Sie müssen alle schwindlig geworden sein! (7) *Анатоль. ...Як ти думаєш, нашим прабадькам було приємно, коли вони раптом почули, що наша земля крутиться? Ім здавалося, що це все брехня! (30)*

У цій репліці в оригіналі є логічний зв'язок між *sich drehen* і *schwindlig werden* (крутитися і крутиться голова, паморочитися), який в перекладі втрачено. До того ж перекладено репліку з іншим змістом, що в оригіналі означає, що у них пішла обертом голова, від того, що вони почули. Рівень комічного ефекту в перекладі нижчий.

Anatol. Und wenn man den Frühling neu entdeckte!... Man würde an ihn zнову настає весна? Невже і в це не

nicht glauben! Trotz der grünen повірять? Незважаючи на дерева, що Bäume; trotz blühenden Blumen und зеленіють, незважаючи на розквітлі trotz der Liebe.(7) квіти, незважаючи на бентежну пульсацію кохання... (30)

Цей приклад по змісту пов'язаний із попереднім. Анатоль тверджує, що новим відкриттям люди спершу не вірять, і говорить, що якби весну винайшли знову, то в неї б спершу не повірили. Перекладач випустив у перекладі умовний спосіб, а також замінив окличне речення питальним. Цей вибір змінив зміст фрази і знизив комічний ефект.

Anatol. Nun, das sind ja Scherze... Das Анатоль. То все жарти... Große an der Sache ist die Найголовніше у всьому цьому – wissenschaftliche Verwertung. – Aber наукова обґрунтованість. Оцінка ach, allzuweit sind wir ja doch nicht. того, як далеко ми пішли.(30)

(7)

У кінці репліки змінено зміст на штучний і нечіткий. Репліка у цьому прикладі є відповіддю на попередню. Анатоль стверджує, що головне у тій справі (застосуванні гіпнозу) наукове застосування, але настільки далеко, справа ще не дішла. У перекладі не зрозуміло, що йдеться саме про це.

Anatol. Nun, ich, der jenes Mädchen Анатоль. Ну, скажімо те, що я міг би heute in hundert andere Welten сьогодні перенести цю дівчину в сотні versetzen konnte, wie bring ich mich інших світів, хіба я не можу selbst in eine andere? перенести й себе куди завгодно?(30)

У перекладі вжито умовний спосіб замість дісного, який змінює зміст репліки і знижує комічний ефект.

Anatol. Immer sind diese Анатоль. Ці жінки завжди невірні Frauenzimmer uns untreu. Es ist ihnen нам. I це природно... вони й самі не ganz natürlich... sie wissen es gar знають про це... так само, як я мушу nicht... So wie ich zwei oder drei читати паралельно дві-три книжки, Bücher zugleich lesen muss, müssen так само й жінки мусять мати diese Weiber zwei oder drei водночас два-три любовні романи. (31) Liebschaften haben.

В оригіналі в репліці вжито два різних слова , що означають «жінка» і мають пейоративний відтінок - *Frauenzimmer* і *Weib*. У перекладі обидва слова передані нейтральним словом «жінки». Таким чином не відображено емоційний стан дійової особи, в наслідок чого знижується сатиричний ефект. Ця втрата в перекладі не компенсується. При таких невідповідностях, не лише втрачається колорит і глибина оригіналу, але часом і не відображається багатство цільової мови.

*Anatol. Und was für einen Grund hat Anatol. А яка у неї підстава бути sie, mir nicht untreu zu sein? Sie ist мені невірною? Вона така сама, як усі wie jede, liebt das Leben, und denkt жінки, вони люблять життя і не nicht nach. Wenn ich sie frage. Liebst замислюються ні над чим; коли я du mich? – so sagt sie ja , und запитую її: «Чи вірна ти мені?» - вона й spricht die Wahrheit, weil sie sich gar тоді відповідає так само ствердно і nicht an die anderen erinnert – in при цьому каже правду, бо тоді вона не dem Augenblick wenigstens. Und думає про інших чоловіків, принаймні у dann, hat dir je eine geantwortet: цей момент. Що, якась скаже: «Мій «Mein lieber Freund, ich bin dir коханий, я зраджую тебе?» Як я можу untreu?» Woher soll man also die бути впевнений, що це саме так?! Що Gewissheit nehmen? Und wenn sie ця жінка вірна тільки мені одному... mir treu ist - **Макс: Отже все ж таки! (31)***

Max. Also doch!

На початку репліки в перекладі випущено подвійне заперечення «*nicht untreu*», тобто «не бути не вірною». Оскільки в українській мові подвійне заперечення звучало б штучно, доцільно було б по змісту перекласти «яка у неї підстава бути мені вірною». Перекладач, залишиви одне заперечення, змінив зміст фрази і репліки вцілому.

Останнє речення репліки – початок підрядного речення, яке означає припущення, що жінка все ж таки вірна Анатолі. У відповідь на це припущення Макс відповідає *Also doch!*, адже воно суперечить тому, що Анатоль говорив перед цим у цій же репліці. Саме в цьому і полягає комізм –

у неочікуваності. Проте перекладач по змісту прив'язав фразу до попередньої, а наступна репліка виявилася нелогічною.

Anatol. Du hast recht!... Man könnte **Анатоль.** *Ту маєш рацію... Можна ein Zauberer sein! Man Könnte sich ein прикинутися чарівником! У такий wahres Wort aus einem Weibermund спосіб можна випитати усю правду з hervorhexen... жіночих вуст...*

Max. Nun also? Ich sehe dich gerettet! Cora ist ja gewiss ein geeignetes Medium... heute Abend noch kannst du wissen, ob du ein Betrogener bist... oder ein... **Макс.** *Ну, то що? Мені здається, що ти врятований! Кора точно підходить на роль медіума... Ще сьогодні ввечері ти довідаєшся усю правду: або тобі зраджують, або*

Anatol. Oder ein Gott!... Max!... Ich umarme dich!...Ich fühle mich wie Анатоль. Або Бог!... Максе! Я befreit... ich bin ein ganz andere. Ich обнімаю тебе! Я почуваю себе зовсім habe sie in meiner Macht... інакше, я немов звільнився від якогось тягара на серці. Тепер вона вся моя.
(33)

У цій репліці дієслово «бути» у перекладі передано як «прикинутися», хоча в оригіналі йдеться саме про «бути чарівником». Дієслово *hervorhexen* означає «вичаклувати» (від *hexen* – чаклувати). У перекладі втрачено логічний зв'язок між вищезазначеними словами,

Також випущено логічний зв'язок між словами *der Gott* (Бог) і *die Macht* (влада), внаслідок чого знижено комічний ефект.

Max. Ja, ich hatte fast vergessen, dass **Макс.** *Так, Я мало не забув, що це es die erste Freundespflicht ist – dem перший обов'язок приятеля – Freund seine Illusionen zu lassen. залишити другові ілюзії, щоб не засмучувався.* (33)

У перекладі додана фраза від перекладача, якої в оригіналі немає. Логічно це продовження є виправданим, але водночас лаконічність фрази є ознакою її афористичності. А саме афористичність є ознакою австрійської

драматургії того часу.

Cora. *Du, Anatol, ich möchte, daß du einmal mich hypnotisierst.* **Кора:** *Слухай, Анатолу, мені хочеться, щоб ти загіпнотизував мене*

Anatol. *Ich... Dich...?* *якось.*

Cora. *Ja, ich stelle mir das sehr hübsch vor. Das heißt – von dir.* **Анатоль.** *Я... тебе?*

Anatol. *Danke.* **Кора.** *Мені здається прекрасним, коли ти це демонструєш.*

Cora. *Von einem Fremden... nein, nein, das wollt' ich nicht.* **Анатоль:** *Дякую*

Кора. *З кимось іншим.. ні, ні, я цього не хочу. (34)*

В другій репліці Кори втрачено акценти. Вона наголошує, що їй здається прекрасним, коли процес гіпнотизування демонструє саме Анатоль.

Anatol. *Nein, das ist eben der Fehler, sie ist nicht präzis genug.* **Анатоль:** *Ні, в тому-то саме й помилка. Воно не досить точне.*

Max. *Wieso?* **Макс:** *Чому ж бо?*

Anatol. *Wenn ich Sie frage: Bist du treu, so meint sie dies vielleicht im allerweitesten Sinne.* **Анатоль:** *Воно охоплює, можливо, усе... минуле... Вона може подумати про той час, коли вона кохала когось іншого... І відповідь: ні. (36)*

Max. *Nun?*

Anatol. *Sie umfaßt vielleicht die ganze... Vergangenheit... Sie denkt möglicherweise an eine Zeit, wo sie einen anderen liebte... und wird antworten: Nein.*

У цьому прикладі перекладач фактично об'єднав три репліки в одну. Таке об'єднання є виправданим у тому разі, якщо для постановки потрібно скоротити час п'єси. Загалом, втрати змісту чи акцентів тут не відбулося. Зміст випущених фраз компенсується перекладеними.

Anatol. *Wer weiß, ob sie nicht mich erst zu lieben anfing – als sie einen andern zu lieben aufhörte? Was erlebte* **Анатоль:** *Хто знає, чи не закохається вона одного дня цілком серйозно, коли почне забувати про іншого? А що*

dieses Mädchen einen Tag, bevor ich переживала ця дівчина за день до
sie traf, bevor wir das erste Wort того, як вона зустріла мене на своєму
miteinander sprachen? War es ihr шляху, як ми перекинулися з нею
möglich, sich da so ohne weiteres кількома словами? Чи легко було для
loszureißen? Hat sie nicht vielleicht неї порвати з минулим? Чи не мучили
tage- und wochenlang noch eine alte її спогади про минулі дні, - казав я собі.
*Kette nachschleppen müssen, **müssen.*** (36)

sag ich.

На початку репліки, Анатоль, шукаючи нові причини не поставити запитання про вірність, риторично запитує, чи не почала Кора закохуватися в нього тоді, коли у неї згасали почуття до іншого. Перекладач вирішив відтворити це риторичне запитання у майбутньому часі, що цілком змінило його зміст.

У кінці репліки Анатоль говорить, що, можливо, вона мусила тягнути за собою давній тягар протягом днів, а то й тижнів, що загалом влучно відтворено в перекладі. Проте втрачено дієслово *müsen* (мусити), яке в оригіналі повторено двічі і один раз підкреслено курсивом, що означає, що автор на ньому наголошує. Тут переклад ускладнює порядок слів у німецькій мові, адже в оригіналі дієслово стоїть в кінці, і таким чином на ньому легше наголосити шляхом повторення.

Anatol. Ich will sogar noch weiter **Анатоль:** Я хочу заглянути навіть
gehen ... Die erste Zeit war es ja nur далі... Спочатку для неї це був просто
eine Laune von ihr – wie von mir. Wir флірт, так само, як і для мене. Ми
haben es beide nicht anders angesehen, обоє так розцінювали наші стосунки і
wir haben nichts anderes voneinander не вимагали одне від одного чогось
verlangt, als ein flüchtiges, süßes більшого, ніж хвилинних радощів,
Glück. Wenn sie zu jener Zeit ein короткочасного задоволення. Якщо
Unrecht begangen hat, was kann ich свого часу хтось несправедливо
ihr vorwerfen? Nichts – gar nichts. обійшовся з нею, то хіба я можу
Max. Du bist eigentümlich mild. дорікати їй? Ні, абсолютно ні.

Anatol. *Nein, durchaus nicht, ich finde es nur unedel, die Vorteile einer augenblicklichen Situation in dieser Weise auszunützen.* *Макс.* *Ту надто м'який. вважаю, що це неблагородно скористатися у такий спосіб критичною ситуацією.*

Max. *Nun, das ist sicher vornehm gedacht. Aber ich will dir aus der Verlegenheit helfen.* *Макс.* *Отже, це чітко обдуманний план. Мені ж хотілося відволікти тебе від роздумів. (36)*

У кінці першої репліки Анатоль стверджує, що якщо у той час, коли Кора і він свої стосунки серйозно не сприймали, Кора скоїла якийсь неналежний вчинок, він все одно не може дорікати їй. Перекладач інтерпретував репліку по-іншому, де Анатоль стверджує, що не вона скоїла неналежне, а що хтось несправедливо обійшовся з нею. Така інтерпретація знижує комічний ефект, адже знижується невідповідність між словами Анатоля і поняттям вірності.

У другій репліці Анатоль стверджує, що не може таким чином скористатися ситуацією, яка продовжувалася лиш мить (відбувається наголошення на неважливості ситуації, применшення її значення), що перекладач відтворив як «критичну ситуацію». На останню репліку Анатоля Макс відповідає, що, звісно, це благородно (*vornehm*) з його боку, але що він (Макс) лише хоче допомогти Анатолу вийти зі скрутного становища. В оригіналі, на відміну від перекладу, не йдеться про чітко обдуманний план, певно перекладач сконцентрувався на першому значенні іменника *das Vornehmen* – план, хоча в оригіналі з Тим самим коренем вжито прислівник *vornehm*, що означає «благородно».

Таким чином спостерігається, як одна логічна невідповідність у перекладі тягне за собою інші.

Anatol. *Auch andere sind da schon erlegen! Bessere, ruhigere als sie!* *Анатоль:* *Й інші те встояли! Стриманіші, скромніші, ніж вона!*

Max. *Nun ja, nur kann ich es mit dem* *Макс:* *Та я все ще не можу збагнути*

Begriffe der Treue noch immer nicht vereinbar finden, daß man sich mit einem andern in solch ein Gemach begibt. який це має зв'язок із питанням вірності у ситуації з отим іншим чоловіком, який там з нею...

Anatol. Es gibt so rätselhafte Dinge...

Анатоль. Існують таємничі речі. (36)

У цьому прикладі Макс стверджує, що він не може співвіднести з поняттям (*der Begriff*) вірності, якщо хтось (безособовий займенник *man*) піде (*sich begeben*) з іншим у таку кімнату (*das Gemach*). До цього Анатоль описував кімнату з романтичною атмосферою, в якій могла опинитися Кора. У перекладі зміст вийшов не чітко відтворений, невідповідність прослідковується не відразу.

Max. Nun, mein Freund, du hast die Lösung eines jener Rätsel, über das sich die geistreichsten Männer den Kopf zerbrochen, vor dir; du brauchst nur zu sprechen, und du weißt alles, was du wissen willst. Eine Frage – und du erfährst, ob du einer von den wenigen bist, die allein geliebt werden, kannst erfahren, wo dein Nebenbuhler ist, erfahren, wodurch ihm der Sieg über dich gelungen und du sprichst dieses Wort nicht aus! – Du hast eine Frage frei an das Schicksal! Du stellst sie nicht! Tage- und nächtelang quälst du dich, dein halbes Leben gäbst du hin für die Wahrheit, nun liegt sie vor dir, du bückst dich nicht, um sie aufzuheben! Und warum? Weil es sich vielleicht fügen kann, daß eine Frau, *Макс: Отже, друже, ти можеш дати розв'язання загадки, над якою ламають голови мудреці: тобі досить сказати кілька слів і ти матимеш відповідь на те, що хвилює тебе. Одне запитання – і ти довідаєшся, чи ти один із тих, кого кохають, ти знатимеш, хто твій суперник, як йому вдалося перемогти тебе. А ти не наважуєшся чи то не хочеш скористатися цим і не ставиш запитання! Ти мучиш себе і вдень і вночі, ти півжиття віддав би за та, щоб вивідати правду. Ось вона лежить перед тобою, а ти не нахиляєшся, щоби підняти її! А чому, Бо цілком можливо, ти з'ясуєш, що одна з тих жінок, яку ти кохаєш, виявиться такою ж, як і усі інші,*

die du liebst, wirklich so ist, wie sie виходячи з твоєї теорії. А тобі у
alle deiner Idee nach sein sollen – und тисячу разів миліша твоя ілюзія, ніж
weil dir deine Illusion doch tausendmal реальна правда. Отже, досить
lieber ist als die Wahrheit. Genug also гратися, розбуди дівчину з гордим
des Spiels, wecke dieses Mädchen auf усвідомленням того, що ти міг
und lasse dir an dem stolzen продемонструвати диво. (38)
Bewußtsein genügen, daß du ein
Wunder – hättest vollbringen können.

(14)

У фразі *du erfährst, ob du einer von den wenigen bist, die **allein** geliebt werden* Макс говорить Анатолію, що він дізнається, чи він один із тих небагатьох (*den wenigen*), хто є єдиним (*allein geliebt*) коханим. При цьому слово **allein** у тексті виділено курсивом. У перекладі речення передано узагальнено: *чи ти один із тих, кого кохають*.

Далі по тексті випущено ключову фразу що перегукується із заголовком – питання долі (*Du hast **eine Frage frei an das Schicksal***) Це ключовий момент у тексті, проте в перекладі ця вирішальність моменту розмивається, адже перекладач приєднав ключову фразу до попереднього речення і зв'язок із заголовком втратився.

В кінці репліки Макс говорить Анатолію, з огляду на його нерішучість, щоб той розбудив дівчину і вдовольнявся (*sich genügen*) лиш гордим усвідомленням того, що він мав би здійснити диво (*hättest vollbringen können*). Умовний спосіб в оригіналі вказує на те, що дія не відбулася. У перекладі такої чіткості немає.

Anatol. Wenn ich es hören muß, das **Анатоль**: Якщо я вже маю почути цю
Furchtbare, wenn sie mir antwortet. жахливу відповідь, коли вона скаже
Nein, ich war dir nicht treu – so soll мені «так, я не була тобі вірною», то
ich allein es sein, der es hört. я волів би чути це тільки сам, щоби
Unglücklich sein – ist erst das halbe ніхто, крім мене, не знав цього.
Unglück, bedauert werden, das ist das Виявитися тим нещасним – це справді

ganze! – *Das will ich nicht. Du bist ja mein bester Freund, aber darum gerade will ich nicht, daß deine Augen mit jenem Ausdruck von Mitleid auf mir ruhen, der dem Unglücklichen erst sagt, wie elend er ist. Vielleicht ist's auch noch etwas anderes – vielleicht schäme ich mich vor dir. Die Wahrheit wirst du ja doch erfahren, du hast dieses Mädchen heute zum letztenmal bei mir gesehen, wenn sie mich betrogen hat! Aber du sollst es nicht mit mir zugleich hören; das ist's, was ich nicht ertragen könnte. Begreifst du das...?(17)*

сумна річ, я не люблю, коли мене жаліють: це вже цілковитий провал! Цього я не хочу аж ніяк. Ти ж мій найкращий приятель, саме тому я не хочу відчувати на собі твої співчутливий погляд, бо він засвідчуватиме тільки жаль. Можливо, я не правий і може виявитися, що вона мене присоромить. А правду довідаєшся ти. Цю дівчину у мене ти сьогодні бачив востаннє, якщо вона тільки підведе мене. Але ж одночасно почуємо разом - я і ти. І це те, чого я не можу витерпіти. Ти розумієш? (38)

Випущено афоризм у перекладі – одна із характерних рис австрійської літератури цього періоду. . «*Unglücklich sein – ist erst das halbe Unglück, bedauert werden, das ist das ganze!*» Означало б: бути нещасним – це лише половина нещастя, коли тебе жаліють – це вже повне.

Далі по тексті Анатоль стверджує, що, можливо, це щось інше, можливо він соромиться Макса, а правду той все одно довідається. У перекладі змінені об'єкт і суб'єкт дії – відтворено, що, можливо, Кора присоромить Анатоля.

Anatol. Ja... ziemlich lang hast du geschlafen – du hast auch im Schlafe gesprochen.

Анатоль. Так, ти досить довго спала, ти розмовляла уві сні.

Cora. Um Gottes willen! Doch nichts Unrechtes? –

Кора. О. Боже! Тільки ж нічого неправдивого?

Max. Sie haben nur auf seine Fragen geantwortet!

Макс: Ви тільки відповіли на одне запитання!

Кора. Що ж він таке запитав?

Cora Was hat er denn gefragt?

Анатоль. Всяку всячину!... (39)

Anatol. Tausenderlei! ...

У цьому прикладі у репліці Макса замінено множину одніною. Макс говорить, що Кора відповідала на запитання Макса (*auf seine Fragen geantwortet*), і про одне запитання не йдеться - про нього, за сюжетом оригіналу, Кора так нічого і не дізналася.

А.В. Жданова у своєму дослідженні, посилаючись на дослідника А.В. Адодурова описує такі вимоги до перекладу:

1. Переклад має цілком збігатися з оригіналом.
2. Переклад має бути викладений чітко, без граматичних помилок.
3. Переклад не повинен порушувати мовних норм, щоб з перекладу не можна було здогадатися, якою мовою було написано оригінал (тобто, не містити відбитку «чужомовності»).

Можна погодитися, що наведений переклад цілком відповідає всім трьом вимогам – структуру збережено (за винятком випущення кількох реплік, як наведено вище у прикладах), порушення мовних норм не спостерігається. Однак ці вимоги не забезпечують того, що стиль і задум автора буде передано у повному обсязі, що і підтверджують наведені приклади. Переклад художнього твору чи п'єси – це такий самий творчий процес, як і створення літературного твору, який вимагає часу, переосмислення і натхнення. Відомо, що більшість перекладачів художніх текстів наголошують на тому, що «свіжому» перекладу слід певний час «полежати», а лише потім перекладач може взятися за редагування свого перекладу. У цьому ми також переконалися на практиці при перекладі скетчів четвертого розділу роботи. Постійна безперервна робота з іншомовним текстом через деякий час може спричинювати несвідому мовну інтерференцію. Саме тому перекладачеві слід відірватися від іншомовного середовища і повернутися до свого перекладу через певний час. В сучасних умовах, коли більшість перекладачів обмежена часовими рамками видавництва та організаторів проєктів, які займаються постановкою вистав, така

можливість також є обмеженою. Адже, ймовірно, що перекладачеві як творчій особистості потрібно було б більше часу, щоб повернутися до перекладів і допрацювати їх.

Професор Ф.Д. Батюшков виділив принцип адекватності як основний при відтворенні художнього тексту і виклав такі вимоги: точне відтворення змісту, якомога ближче сприйняття стилю, збереження особливостей мови автора, але без порушення структури рідної мови, дотримання емоційності художнього мовлення[10; 24]. У перекладі дотримано також і цих принципів, хоча слід звернути окрему увагу на стиль і емоційність: оригінал п'єси з'явився у 1893 році, а її переклад українською мовою було опубліковано в 2001 році. Отже оригінал і переклад розділяє у часі більш ніж століття. Мова перекладу є сучасною українською мовою XXI століття, а оригінал написано німецькою мовою кінця ІХХ століття. Відповідно, цільова аудиторія оригіналу і перекладу є відмінною, а мета створення перекладу – це передусім ознайомлення українського реципієнта із творчістю Артура Шніцлера. Здійснювати переклад через століття після створення оригіналу є непростим завданням для перекладача - поряд зі звичними проблемами художнього перекладу постає ще і проблема часового перенесення та стилю: наприклад, як відтворювати архаїзми? В оригіналі застарілі слова чи вирази звучать природно, бо на час створення оригіналу відносилися до активної лексики і не мали зайвого стилістичного забарвлення, а в перекладі вживатимуться штучно. Але з іншого боку, важко описати атмосферу Відня кінця ІХХ століття виключно сучасною українською мовою. Вважаємо, що в такому разі вживання застарілих лексичних та синтаксичних одиниць є допустимим, але не варто ними і зловживати, щоб не надавати перекладу штучності. Перекладознавці майже одноголосно погоджуються, що не доцільно перекладати твір мовою того часу, в якому його було написано, бо це значно ускладнить його сприйняття. Для театральних текстів це має ключове значення, адже на сцені мова має звучати якнайприродніше. Крім того, надмірне вживання архаїзмів могло б створити зайвий стилістичний, чи

навіть гумористичний ефект. Але водночас, слід уникати зайвого «осучаснення» стилю тексту. Бо в такому разі, через невідповідність мови і епохи може виникнути зайвий комічний ефект.

3.4. Особливості німецькомовного гумору

Хоча комедія і гумор є одним із вагомих елементів німецької культури, у багатьох народів (зокрема австрійців) поширений стереотип про те, що німці недостатньо володіють почуттям гумору і не завжди належно сприймають комічні ситуації. На сьогодні у вітчизняному перекладознавстві більшість досліджень у галузі перекладу засобів гумору та сатири здійснені здебільшого на матеріалі англійської мови. На відміну від англійської, граматики німецької мови є менш гнучкою, тому структура жартів, відповідно, є цілком іншою. Це означає, що застосувати їх до засобів перекладу з німецької мови мало можливо. По-перше, через граматичну структуру речень німецької мови майже неможливо створити гру слів, властиву для англійської мови. Елементи гри слів у німецькій мові часто є складними, утвореними накопиченням елементів у довгі слова. А отже каламбури, що властиві англійській мові (puns) у німецькій мові створити досить важко. Німецький гумор радше засновується на місцевих діалектах, традиціях, тощо, які здебільшого є ще складнішими для перекладу. Через лінгвістичну структуру німецький гумор відрізняється від британського та американського – німецьке речення містить менше багатозначних слів, а отже такий гумор засновується радше на гумористичних ідеях, аніж на грі слів. Відомо, що під час перекладу таких мовних засобів гумору та сатири значна частина їх елементів часто втрачається.

Існує кілька типових тем у німецькому гуморі:

1. Фрітцхен (Fritzchen): Хлопчик 8-10 років, який часто бере на глум дорослих.

„Fritzchen und seine Oma gehen einkaufen. Da findet Fritzchen ein Mark Stück aber die Oma sagt: "Was auf der Straße liegt hebt man nicht auf." Dann findet Fritzchen 100 Mark und die Oma sagt: "Was auf der Straße liegt hebt man nicht auf." Kommen sie vom Einkaufen zurück. Fritzchen schmeißt eine Bananenschale weg und die Oma rutscht drauf aus. Sie ruft: "Helf mir doch auf!" Fritzchen: "Was auf dem Boden liegt hebt man nicht auf!"

«Фрітцхен та бабуся ідуть за покупками. Фрітцхен бачить долі купюру в 5 марок і збирається її підняти. А бабуся йому й каже: «Не можна підіймати нічого, що лежить на вулиці!» Невдовзі Фрітцхен знаходить купюру в 100 марок, але бабуся йому каже: «Не можна підіймати нічого, що лежить на вулиці!». Тоді Фрітцхен викинув шкурку від банана, бабуся послизнулася на ній і впала: «Фрітцхен, допоможи мені!» - крикнула вона, але Фрітцхен відповів «Не можна підіймати нічого, що лежить на вулиці!»

2. Жарти про національності: У німців, як і в багатьох народів, є ряд стереотипів про інші національності, які вони застосовують у жартах. Наприклад, шотландці зображаються скупими, швейцарці – повільними, французи – витонченими коханцями, поляки – спритними крадіями; голландці в німецьких жартах курять марихуану, або ж повільно їдуть по автомагістралі (часто з перевізним вагоном-трейлером, причепленим до автомобіля). Часто кпиняють німці також і з сусідів австрійців. Типовий американець в німецьких жартах не знає нічого про «решту світу».

Також у німців популярні жарти про представників різних регіонів Німеччини, північних німців, фризів, швабів, баварців, тощо.

„Von welcher Nationalität war der Gletschermann „Ötzi“ ? - Er war

«Якої національності був Етці (мумія стародавньої людини,

kein Italiener, weil er Werkzeug dabei знайдена в Тіролі)? – Це був не *hatte. Er war kein Österreicher, weil* італієць, бо в нього були знаряддя, це *Hirn gefunden wurde. Er war* не був австрієць, бо у нього знайшли *möglicherweise Schweizer; da er vom* мозок, можливо це був швейцарець, *Gletscher überholt wurde. Er könnte* бо його наздогнав льодовик, але може *aber auch Norddeutscher gewesen sein,* бути, що він був північним німцем, бо *da sicher sonst niemand so bescheuert* більше ніхто б не додумався *ist, mit Sandalen im Hochgebirge* тинятися по горах в сандалях.» *rumzulatschen.*”

Слід однак зазначити, що через відповідні суспільно-політичні та історичні обставини у багатьох ситуаціях жарти про національності в німецькомовних країнах є неприйнятними і сприймаються як прояви расизму та національної нетерпимості. Абсолютним табу є зокрема жарти про євреїв (Judenwitze).

3. Жарти про чиновників (Beamter): Чиновники в німецькому гуморі повільні і ліниві бюрократи.

1). *"Was ist das: drei in einem Büro und einer arbeitet? Zwei Beamte und ein Ventilator!"* 1). «Що це: троє в бюро і один працює? – Два чиновники і вентилятор».

2). *Kommt ein Mann ins Amt, um seinen Nachnamen ändern zu lassen. "Wie heissen Sie den", fragt der Beamte.* 2). Приходить чоловік до служби реєстрації, для того, щоб змінити прізвище. „Яке у Вас прізвище?”

"Schweisseimer ", antwortete der Mann. „Швайсаймер”- відповів чоловік.

"Und wie möchten Sie den „І яке прізвище ви хочете?”

heissen?" „Я б хотів додати „г” у
 "Ich möchte noch ein H in meinen прізвище, тобто Швайсгаймер"
 Namen haben, also Schweissheimer ". „Це буде недешево” – відповів
 "Das wird aber nicht billig", службовець.
 entgegnete der Beamte. „Я знаю. Скільки ви думаєте
 "Das weiss ich, was glauben Sie мені коштувала буква „в”?"
 wohl was das W gekostet hat"

В останньому прикладі жарт засновується на каламбурі в обох компонентах прізвища (*Schweiss* - піт, *Scheiss* - нечистоти, *Eimer* - відро, *-heimer* – типова частина прізвища у німецькомовних країнах) . Ускладнює переклад, окрім подвійного каламбуру, ще і те явище, що для німецької мови більш характерні прізвища, що складаються із двох компонентів, аніж для української. Таким чином, після перекладу жарту буквально, у мові перекладу текст не несе жодного гумористичного навантаження. У таких випадках перекладачеві знову ж таки доведеться застосовувати винахідливість і вигадувати новий подвійний каламбур у мові перекладу.

4. Жарти про водія «Опеля Манти» (*Mantawitz*): Німецьке авто «Опель Манта» носить стереотип «найгіршого авто у світі», а його водій є свого роду «білявкою у штанях»: нерозторопний і пихатий. Найпопулярнішими такі жарти були в Німеччині в 90х роках.

„Was sagt ein Mantafahrer der «Що каже водій «Манти»
 vor einen Baum fährt? Ey, Scheisse, ich після того, як в'їхав у дерево? – Eeee!
 hab doch gehupt. ” Дідька лисого! Я ж посигналив!»

Також варто зазначити, що „Мантафарери” в німецьких жартах вживають специфічну мову і досить обмежену лексику.

5. Анти-жарт (Antiwitz): це коротке абсурдне повідомлення, яке має структуру жарту, але є абсолютно нелогічною і не має розв'язки.

"Nachts ist es kälter als draußen" «Вночі холодніше, ніж надворі»
 "Zu Fuß ist es kürzer als über'n «пішки швидше, ніж через
 Berg" гору»

6. Калауер (Kalauer) – короткий, часто непристойний дотеп, заснований на грі слів. Свого роду типовий німецький каламбур.

1). «Weißt du, was ein Matrose «Ти знаєш, як називається
 ist, der sich ein halbes Jahr nicht моряк, який півроку не мився? –
 gewaschen hat? - Ein Морська свинка».
 Meerschweinchen»

У цьому прикладі гра слів при перекладі зберігається.

2). «Wie heißt die staatliche «Як називається державна
 türkische Fluggesellschaft? - Döner авіакомпанія Туреччини - Döner
 Hebab» Hebab».

У цьому прикладі проводиться паралель із турецьким закладом швидкого харчування Döner Kebab, який є досить розповсюдженим у Німеччині. Hebab – похідне від дієслова abheben – підійматися. Якщо цю гру слів не перекладати, то жарт буде зрозумілий лише тому, хто знайомий з німецькою мовою та культурою. А в такому разі втрачається сенс перекладу. В українській мові однією з можливостей передати жарт, було б, наприклад, назвати авіакомпанію «Лімай Кебаб».

3). «Wie kommt man am «Як найшвидше дістатися
 schnellsten nach Afganistan? - Mit der Афганістану – Tali-Баном».

Tali-Bahn»

Bahn в німецькій мові Bahn означає «залізниця», а Талібан – це радикальний рух в Афганістані. В українській мові важко відтворити такий каламбур. Якщо жарт застосовується в контексті, то можна передати гру слів як «Талізниця», хоча частина каламбуру при цьому, звісно не збережеться.

4). *«Welche Sprache spricht man in der Sauna? - Schwitzerdeutsch.»* «Якою мовою розмовляють в сауні? – Швейцардоич».

Schwizertütsch – це швейцарський діалект німецької мови. Гра слів базується на дієслові *schwitzen* – потіти. За неможливості відтворити повно чи частково гру слів, існує можливість створення нової гри слів у мові перекладу, залежно від контексту жарту.

7. Прикмети селян (Bauernregel): римовані прикмети про погоду, або інші речі, часом абсурдні і без змісту, забарвлені національним колоритом:

Wenn der Hahn kräht auf dem Mist, *Якщо на купі гною когут пісню заводить –*
dann ändert sich das Wetter, oder es bleibt wie es ist. *То це до години, або ж до негоди.*

Wenn noch im November steht das Korn, *Як на полі колоситься зерно в*
dann isses wohl vergesse worn. *листопаді,*
Ists an Silvester hell und klar, *То значить хтось забув його зібрати.*
dann ist am nächsten Tag
Neujahr *Як на Щедрий вечір погода*

нівроку -

*На наступний день чекай
Нового року.*

8. Політична сатира:

Сатира у Німеччині має довгу традицію. З 1896 року в Німеччині існували такі періодичні видання, присвячені політичній сатири, як "Simplicissimus", "Pardon", "Titanic", "Eulenspiegel", та інші, які існували у відповідні історико-політичні періоди країни.

Приклади політичних анекдотів:

„Morgens steht Honecker auf, geht ans Fenster und begrüßt die Sonne. *"Зранку Гонеккер встає, підходить до вікна і здоровається із*

H: Guten Morgen liebe Sonne. *Сонцем.*

S: Guten Morgen Genosse Staatssekretär und Vorsitzender des Staatsrats der Deutschen Demokratischen Republik. *Г: Доброго ранку, Сонечко.*
S: Доброго ранку, товаришу Державний Секретар і Голово Державної Ради Німецької

Honecker fährt nach Berlin zum Zentralkomitee zur Arbeit, am Mittag macht er eine Pause, tritt hinaus auf den Balkon und sagt: Guten Tag liebe Sonne. *Демократичної Республіки.*
Гонеккер їде в Берлін до Центрального Комітету на роботу, в обід у нього перерва, він виходить на балкон і каже: Добрий день, Сонечко!

S: Guten Tag Genosse Staatssekretär und Vorsitzender des Staatsrats der Deutschen Demokratischen Republik. *С: Добрий день, товаришу Державний Секретар і Голово Державної Ради Німецької Демократичної Республіки.*

Nach Feierabend fährt Honecker wieder nach Hause, nach dem Abendbrot tritt er noch einmal nach draussen: Guten Abend liebe Sonne. *В кінці робочого дня Гонеккер знову їде додому, після вечері він знову підходить до вікна: Добрий вечір, Сонечко.*

*S: Jetzt kannst du mich mal, jetzt
bin ich im Westen!"*

*C: Та пішов ти, я вже на
Заході!*

Цей жарт - про Еріха Гонеккера, колишнього політичного лідера Східної Німеччини (НДР). Хоча такі жарти вимагають від цільової аудиторії перекладу обізнаності в політичній системі країни мови перекладу, одомашнювати політичні жарти чи політичну сатиру, яка стосується конкретних політиків, при перекладі вважаємо в жодному разі недоцільним. В окремих випадках, за необхідності, можна подати пояснення у вигляді зноски. Якщо політична сатира використовується в театрі, то зазвичай глядач може ознайомитися зі змістом постановки у програмі, чи з інших джерел інформації. Хоча в такому разі, кількість реципієнтів, які без труднощів сприймуть жарт, дещо звузиться, але буде збережено його суть і зміст. Однак, слід також зважати на політичну ситуацію, цензуру та інші фактори, наявні в обох культурах.

"Was ist der Unterschied zwischen einem Telefon und einem Politiker?" *"Яка різниця між телефоном і політиком?"*

Politiker? *„Невірно набраний номер*

Das Telefon kann man aufhängen wenn man sich verwählt hat." *можна скинути"*

В оригіналі гра слів відбувається навколо дієслів *aufhängen* і *verwählen*. *Verwählen* має два значення: неправильно набрати номер і зробити неправильний вибір. Тобто, буквально друге речення можна перекласти як "Телефон можна повісити, якщо вибір (чи набір номеру) здійснено неправильно).

9. Гумор про жінок та чоловіків

Цей тип гумору наявний в багатьох культурах, але в кожній має різне вираження, залежно від соціально-гендерних умов. У порівнянні з українським гумором німецькі жарти є більш «їдкими» щодо жінок:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| - <i>Was ist eine Frau ohne Hirn?</i> | - <i>Що таке жінка без мозку?</i> |
| - <i>Eine Witwe!</i> | - <i>Удова!</i> |

Оскільки тип української культури є ближчим до матріархального, ніж німецький, відповідно є висока ймовірність того, що в українській культурі подібний німецький гумор буде сприйнято як недоречний і недотепний.

10. Комедія в театрі та на телебаченні:

У німецькій мові існують два терміни для позначення „комедії”. Це англійське слово "*Comedy*" , та німецьке "*Komödie*", того ж походження. "*Comedy*" вживається для сучасних гумористичних жанрів на сцені та на екрані, таких як кабаре, адаптацій закордонних скетчів, тощо. Під "*Komödie*" розуміється комедія у класичному розумінні, зокрема п'єси класичних драматургів. Сучасною течією в театральному гуморі є **кабаре** (фр. cabaret) — невеликий розважальний заклад з певною художньо-розважальною програмою, яка складається зі співу пісень, одноактних пес, скетчів, танцювальних номерів, об'єднаних виступами конферансьє. На німецькій сцені в 1901 році відкривається перше німецьке кабаре в Берліні. Теоретиком заснування кабаре в Німеччині став Отто Юліус Бірбаум (Otto Julius Bierbaum). Відкрив же перше кабаре Buntes Theater або ж Überbrettl Epix Людвіг барон Фон Вольцоген (Erich Ludwig Freiherr von Wolzogen) []. Сьогодні кабаре є популярним розважальним жанром, що також активно транслюється по телебаченню. Відносно новим театральним сценічним жанром у сучасному театральному мистецтві є скетч – коротка гумористична сценка. На сьогоднішній день цей жанр є настільки успішним, що відбулося його перенесення на екрани телебачення. Загалом, вистави «кабаре» по суті і складаються з окремих сценок, монологів та скетчів.

Значний вміст гумористичних елементів спостерігається також на німецьких карнавалах (Fasching), хоча сучасним молодим німецьким поколінням такий гумор сприймається як нецікавий і недотепний.

11. Окрема увага звертається дослідниками німецьким **гумористичним віршам**. Як зазначає Дук П.О. Історію цих комічних поетичних мініатюр можна прослідкувати на кілька століть назад, але наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у зв'язку з появою нових інформаційних і комунікативних технологій та їхнім удосконаленням гумористичні вірші набули особливого розповсюдження й дещо змінились [34:15]. На сучасному етапі гумористичні вірші матеріалізуються не стільки у збірниках, як у електронному тексті та існують у віртуальному просторі (Інтернеті). Якщо ще 30 років тому всі вірші публікувались у гумористичних збірках і журналах, то зараз, за нашими спостереженнями, не більше третини текстів, що знаходимо на розважальних та гумористичних сайтах в Інтернеті, видаються на традиційних паперових носіях. На відміну від анекдотів – жанру усного мовлення (їх письмова форма є вторинною) [74; 41], гумористичні вірші існують переважно у формі письмового тексту, але з елементами інтерактивної комунікації: часто сучасні технології інтернет-сайтів дозволяють автору оцінити реакцію читачів на актуальний текст.

Як бачимо, німецький гумор має свої культурні і мовні особливості. Загальні принципи перекладу стилістичних засобів гумору і сатири можна застосовувати лише при перекладі окремих структурних елементів тексту. Якщо ж йдеться про переклад цілісного гумористичного тексту, то в такому разі необхідно абстрагуватися від перекладу окремих тропів до перенесення всієї гумористичної одиниці із вихідної культури в цільову.

Висновки до 3 розділу

Тексти зі змінною функцією є подвійним викликом для перекладача, оскільки в такому разі майже неможливо дотримуватися так званої «динамічної еквівалентності» перекладу, коли реакція реципієнта вихідного тексту подібна до реакції реципієнта цільового тексту. За теорією динамічної еквівалентності, реакція реципієнта тексту оригіналу та тексту перекладу має бути ідентичною, що при перекладі текстів, написаних у певний час для певного суспільства є неможливим. Таким чином можна говорити про часткову *функціональну неперекладність* драматургічного твору, написаного для конкретного реципієнта в певний часовий проміжок, тобто драми із домінантною суспільною функцією.

Щодо граматично-стилістичних особливостей, то досліджуваним творам притаманні граматичні відхилення від норми, що властиві діалектам чи просторіччю німецької мови. Такі відхилення дуже часто втрачаються при перекладі, але при цьому втрачається і колорит. У разі, якщо перекладач зможе знайти в мові перекладу стилістичні засоби для відтворення цих особливостей вихідного тексту, йому вдається зберегти соціальний колорит. Національний колорит передати таким чином значно важче.

До лексично-стилістичних особливостей сценічного тексту належить висока частотність вживання підсилювальних часток та вигуків, що є також властивим для німецької розмовної мови, а також вживання діалектизмів. Складність при відтворенні часток полягає передусім в тому, що їх частотність і різноманітність в німецькій мові є значно вищою, ніж в українській, отже перекладачу потрібно шукати засоби передачі функції німецьких часток у мові перекладу. Функцією вигуків є створення емоційності, отже, цю емоційність також слід передавати і в перекладі, адже саме емоційність відділяє драматургічний текст від інших. Діалектизми слід перекладати залежно від їх функції: якщо їх роль - соціальний колорит, то їх слід передавати мовними елементами, що властиві для аналогічного соціального середовища культури мови перекладу. Якщо діалектизми

застосовуються для створення національного чи територіального колориту, то можна застосувати транслітерацію з поясненням, що все ж таки є не найкращим вирішенням цієї перекладацької проблеми. Загалом, як відтворити діалектизми, кожен перекладач вирішує сам для себе в кожному окремому випадку. А отже, перекладач має не лише досконало володіти мовою оригіналу і мовою перекладу, а і відчувати усі національні, соціальні та інші тонкощі обох культур.

До фонетичних особливостей сценічного мовлення належать передусім особливості розмовної мови, а саме редукція деяких голосних та злиття службових частин мови з головними. Передавати такі особливості теж слід відповідно до їх функції.

Так, в українському перекладі твору А.Шніцлера "Хоровод". перекладач випускає діалектизми і просторіччя, як лексичні, так і граматичні й фонетичні, не компенсуючи їх ніякими засобами української мови і не порушуючи літературні норми. Таким чином, втрачається одна з особливостей стилю автора та характеристик персонажів.

Втрата таких особливостей часто тягне за собою втрату гумористичного ефекту, що спостерігається у прикладах, наведених у цьому розділі. Ми вважаємо, що ті стилістичні особливості, які є складними для перекладу, слід перекладати відповідно до їх функції. Якщо діалектизми мають на меті відтворити національний колорит – то засобами цільової мови їх відтворити неможливо – слід вдаватися до запозичень. Якщо ж вживання автором діалектизмів спрямоване на створення соціального колориту, то тоді їх доцільно відтворювати засобами цільової мови (регіональним діалектом, соціолектом тощо).

Гумор німецькомовних країн має свої особливості, як культурні так і лінгвістичні, що спричинені лексичними, морфологічними та синтаксичними особливостями німецької мови. Такі особливості можуть виявитися неперекладними з точки зору форми (наприклад, калауер). У такому разі

перекладачеві слід вдатися до створення нової форми у цільовій мові, або ж, застосувати до пояснення – у разі якщо втрата поєднання форми і змісту жарту в оригіналі значно знижує адекватність перекладу. При виборі одного з цих методів слід керуватися метою цільового тексту.

РОЗДІЛ IV. ПЕРЕКЛАД КОРОТКИХ НІМЕЦЬКОМОВНИХ ГУМОРИСТИЧНИХ СЦЕНОК УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.

У цьому розділі ми розглянемо особливості перекладу гумористичних сценок (скетчів), зокрема структурний аспект, тобто особливості перекладу окремих елементів такого виду драматичних творів, системний аспект – особливості перекладу скетчу як цілого, де всі структурні елементи пов'язані між собою. Структурний аспект ми досліджуємо на матеріалі скетчу Лоріо «*Kosackenzipfel*».

4.1. Літературно-стилістичний аспект .

Для здійснення перекладу сценки Лоріо „*Kosackenzipfel*” є доцільним спершу провести літературно-стилістичний аналіз тексту оригіналу (див. Додаток 1.) Оскільки сценка носить гумористичний характер, слід визначити які мовні засоби використовує автор для створення комічного ефекту. Одним з основних таких засобів у творі є застосування високого стилю у повсякденному мовленні. Отже, при перекладі слід дотримуватися того ж стилістичного принципу, тобто використовувати високий стиль у мові перекладу:

HERR HOPPENST: Verehrte gnädige ПАН ГОППЕНШТ.: Люба пані,
Frau, lieber Herr Pröhl ... шановний пане Прьоль...

OBER: (unterbricht) Wünschen die КЕЛЬНЕР: (перебиває): Панство
Herrschaften noch ein Dessert?[221, бажать десерт?

41]

Такий стиль надає комічності в процесі ескалації конфлікту в п'єсі.

Наступним засобом створення комічного ефекту є різкий перехід на грубий розмовний стиль у кінці сценки:

FRAU PRÖHL (schreiend) ... Jo ПАНІ ПРЬОЛЬ: (кричить)
... del ... schneper ... fe!! Цвіркунка бісова!

FRAU HOPPENST. (schreiend) ПАНІ ГОППЕНШТ.: (кричить)

... *Win ... sel ... stu ... te!*

Істерична шкана!

FRAU PRÖHL (schreiend) ... Rat

ПАНІ ПРЬОЛЬ: (кричить)

... *te ... ! [221, 48]*

Мимра!

На прикладі бачимо, що якщо репліки мають високу міру емоційного забарвлення, то їх смислове навантаження зменшується. В таких випадках допустимим є знехтувати лексичним значенням деяких слів з метою донесення емоційного навантаження. Тобто тут ми при перекладі фактично застосовуємо теорію скопосу, описану в II розділі.

Слід зокрема зазначити, що засоби гумору і сатири на сцені можуть бути і не мовними. Або те, що мовою описується у тексті (здебільшого в ремарках), стає немовним гумористичним засобом на сцені при постановці.

Розглянемо наступні приклади:

HERR PRÖHL Etwas Süßes in Ehren

Пан Прьоль: Солодке то добре, але

kann niemand verwehren! (allgemeines

ж.. хіба відмовиш! (усі безглуздо

dummes Gelächter) [221, 41]

сміються)

Отже на сцені безглуздий сміх під час гри акторів буде викликати комічну реакцію публіки .

Слід звернути увагу на переклад самої репліки. Загалом словосполучення *in (allen) Ehren* вживається, коли мовець має намір щось заперечити, наприклад: "*Eure Absicht in allen Ehren! Aber Ihr habt doch keine Ahnung!*" [DUDEN] («Хоча я й поважаю ваш намір, та ви ж геть не тямите»). Отже в оригіналі наявний подвійний ефект: по-перше – це неочікувана друга частина, а по-друге – неочікувана рима. В українському перекладі риму втрачено, але збережено неочікуваність, яку при постановці можна підсилити інтонацією.

FRAU HOPPENST. (laut) Sie

Пані Гоппеншт.: (голосно) Ви ж

haben uns doch zuerst angequatscht!

перші зачепили нас!

FRAU PRÖHL (lauter) ... Um

Пані Прьоль: (голосніше) Щоб

Sie von Ihrem besoffenen Gatten zu

визволити Вас від Вашого п'яного

befeien!

чоловіка!

FRAU HOPPENST. (sehr laut) *Пані Гоппеншт.: (дуже*
Nein, weil Ihr sauberer Herr Gemahl, (голосно) Ні, тому що Ваш шанований
dieser Campingcasanova, hinter allem чоловік, цей Казанова з кемпінгу, лізе
her ist, was Beine hat! *до усього, що рухається!*

(Die Herren ziehen ihre (Чоловіки відводять своїх
Gattinnen in entgegengesetzte дружин у протилежних напрямках,
Richtungen, so dass die Paare auf der між парами на вулиці утворюється
Straße Abstand gewinnen) [221, 48] *певна відстань)*

Тут спочатку використовується мовний засіб – поступове підвищення інтонації. Остання ремарка відображає немовний засіб гумору і сатири. Слід зазначити, що такі засоби мають більший гумористичний ефект саме на сцені, у грі акторів, аніж на папері.

4.2. Лексико-синтаксичний аспект.

У сценці часто зустрічаються підсилювальні частки *doch ja*, які при перекладі ми передаємо переважно українською часткою *ж*.

Серед інших лексичних засобів сценки належать фразеологізми та прислів'я, що мають свої особливості перекладу:

FRAU HOPPENST. (sehr laut) Nein, ПАНІ ГОППЕНШТ.: (дуже голосно)
weil Ihr sauberer Herr Gemahl, dieser Ні, тому що Ваш шанований чоловік,
*Campingcasanova, **hinter allem her ist,** цей Казанова з кемпінгу, **лізе до***
was Beine hat!**[221, 48]* ***усього, що рухається!

У цьому випадку фразеологізм перекладено українським еквівалентом.

У сценці наявні репліки, що надають характеристики персонажу. Зокрема репліка „*Köstlich!*” – „*Смакота!*” є типовою для персонажу пані Прьоль. Отже, перекладати її слід в усіх випадках однаково.

Що стосується синтаксичних особливостей твору, то переважна більшість реплік є еліптичними реченнями. Можливості їх перекладу є аналогічними до описаних у попередньому розділі.

4.3. Особливості перекладу ремарок.

Ремарки у драматичному тексті виконують своєрідну організаційну функцію і є авторським оцінним повідомленням.

У процесі аналізу ремарок в німецькому тексті було встановлено, що загальний їх стиль є номінальним. Часто іменники в ремарках тексту німецького твору перекладаються дієсловами в українській мові. Адже надмірна субстантивація зробила б український текст дещо штучним:

(allgemeines dummes Gelächter) - *(усі безглуздо сміються)*

[221,41]

Слід зауважити, що ремаркам властива мовна економія, тобто якомога більше інформації має бути передано мінімальною кількістю мовних засобів. Цим зумовлюється те, що переважна більшість ремарок є еліптичними реченнями. Деякі з них можуть виражатися навіть займенником:

(ab)[221, 42] *(ÿde)*

Під час перекладу ремарок було виявлено певні невідповідності невербальних засобів вираження у німецькій та українській культурах:

(klopft ans Glas)[221, 41] *(стукає по келиху)*

Ремарка *klopft ans Glas* означає, що персонаж збирається виголосити тост. В українській культурі такий жест не є типовим. Але типовим в українській культурі є встати перед і під час виголошення тосту. Отже логічним могло б бути перекласти ремарку як *(встає)*, але ми все ж таки не вважаємо таку повну адаптацію до української культури доцільною у цій сценці, адже значення жесту стає зрозумілим з подальшого контексту. Крім того, в Україні, виголошуючи тост, вже також інколи стукають по келиху, але при цьому все одно встають. То ж ремарку було перекладено як «*Встає і стукає по келиху*».

Слід також зазначити, що здійснений для цієї роботи переклад сценки Лоріо „*Kosakenzipfel*” використовувався для субтитрів під час постановки сценки німецькою мовою. У результаті спостереження за перебігом вистави та відповідності субтитрів дії на сцені було виявлено, що переклад ремарок для субтитрів у більшості випадків недоцільно, оскільки часто ремарки не відповідають діям акторів, що викликає нерозуміння з боку публіки.

4.4. Особливості перекладу національно-зabarвлених компонентів.

Окрему увагу слід звернути на переклад заголовка. *Kosakenzipfel* є назвою певного виду кулінарного виробу, яка не має відповідника в українській мові. Десерту *Kosakenzipfel* - в кулінарії не існує — це вигадане автором трюфельне тістечко із кулькою крему зверху. Форма цього виробу нагадує козацький оселедець. Компонент *Zipfel* в німецькій мові означає «вершечок, загострений кінець». Оскільки слово “оселедець” в українській мові полісемічне — окрім козацького чуба, це ще й риба — то називати десерт оселедцем означало б необґрунтовану зміну перцепції читача (глядача) щодо вигляду і смаку десерту. Однак, для українського реципієнта було б цікаво зберегти компонент *Kosaken*. Отже, заголовок було перекладено як „Козацький вихор”. Також ми ознайомилися з екранізованою постановкою п'єси Лоріо, і “Козацький вихор”, і за виглядом десерт у постановці відповідає назві у перекладі.

У скетчі вживаються назви і справжніх десертів, як *Flambierte Himbeeren*, та *Birne Helene*. В німецькій мові ці назви — калька з французької мови, і дослівно перекладаються як “обпалена малина” та “Груша Гелена”, що, звісно, не звучить для україномовного реципієнта як назва апетитного десерту. Тому, ми відшукали оригінальні назви десертів і здійснили запозичення, назвавши їх “Малина фламбе” та «грушевий десерт “Пуар Бель Елен”». Запозичення “фламбе” (фр. *Flambée* - палаючий) існує в українській мові серед термінів кулінарії. Назва “Пуар Бель Елен” як транскрипція

зустрічається серед кулінарних рецептів, отже ми надали перевагу цьому варіанту перекладу, доповнивши його поясненням “грушевий десерт”. Можливим було б одомашнити назви, назвавши грушевий десерт “Грушка-Оленка”, та ми не вдалися до одомашнення, щоб зберегти враження вишуканого ресторану та дотриматися комічності високого стилю.

Варто відзначити соціокультурні особливості скетчу:

HERR PRÖHL.... <i>und du stehst in der Berufsausbildung, Lieselotte?</i>	Пан Прьоль: <i>То ти зараз отримуєш професійну освіту, Лізелотто?</i>
FRAU HOPPENST.: <i>Ja. ... zwei Jahre Jodelschule ...</i>	Пані Гоппеншт.: <i>Так... два роки у школі йодлу, тірольського народного співу.</i>
HERR PRÖHL: <i>Sehr vernünftig!</i>	Пан Прьоль: <i>Дуже розумно!</i>
FRAU HOPPENST.: <i>Dann hab ich mein Jodeldiplom ...</i>	Пані Гоппеншт.: <i>Тоді я отримаю диплом фахівця з йодлу...</i>
HERR PRÖHL: <i>Sehr vernünftig!</i>	Пан Прьоль: <i>Дуже розумно!</i>
FRAU HOPPENST.: <i>... und ich hab dann wirklich was Eigenes ...</i>	Пані Гоппеншт.: <i>... і тоді я дійсно буду вміти робити щось особливе...</i>
FRAU PRÖHL. <i>... und du bist unabhängig ...</i>	Пані Прьоль: <i>...і будеш незалежною...</i>
HERR HOPPENST.: <i>Erich, deine Frau ist doch vormittags auch berufstätig ...</i>	Пан Гоппеншт.: <i>Еріху, а твоя дружина також працює в першій половині дня...</i>
HERR PRÖHL: <i>Ja ... Roswitha reitet dreimal die Woche ...</i>	Пан Прьоль: <i>Так... вона їздить верхи тричі на тиждень...</i>
FRAU HOPPENST.: <i>Toll!</i>	Пані Гоппеншт.: <i>Чудово!</i>
HERR HOPPENST.: <i>Sehr gut! Als Frau braucht man eine sinnvolle Aufgabe ...</i>	Пан Гоппеншт.: <i>Дуже добре! Жінці треба займатися чимось змістовним...</i>
FRAU PRÖHL: <i>Zu Hause komme ich mir völlig überflüssig vor ...</i>	Пані Прьоль: <i>Вдома я не знаю куди</i>

FRAU HOPPENST.: ... und Reiter себе подіти...

werden ja immer gebraucht ...

Пані Гоппеншт.: А вершники
завжди потрібні...

У перекладі здійснюється пояснення: «два роки у школі йодлу тірольського народного співу». Адже не кожен український реципієнт знайомий з назвою «Йодл».

Окрему увагу слід звернути на іронію щодо ролі жінки в суспільстві. Автор висміює прагнення жінки бути «незалежною» і займатися «чимось змістовним» і «вміти робити щось особливе». У попередньому розділі ми зазначали про те, що такий гумор є типовим для німецькомовних країн і в інших суспільствах може сприйматися по-іншому. Крім того, скетч з'явився у 1978 році в останні роки гумор про жінок передусім в західних країнах може сприйматися як «неполіткоректний». Хоча «*Kosakenzipfel*» є і на сьогодні досить популярним скетчем в Німеччині та Австрії, який не викликає жодного обурення у публіки через таку соціальну іронію.

Слід також зазначити, що поданий нижче переклад здійснений з урахуванням особливостей постановки. У поставленому скетчі роль кельнера виконувалася не чоловіком, як задумано автором оригіналу, а дівчиною, за задумом режисера. Цим зумовлюється те, що всі репліки кельнера в оригіналі передані від жіночого роду в перекладі. Цей приклад наочно показує вплив задуму режисера на переклад п'єси і підтверджує необхідність співпраці перекладача з режисером постановки.

4.5. Переклад скетчів як гумористичного жанру на прикладі перекладу творів Дітмара Фюсселя та деяких інших авторів. Гумористична напруженість тексту.

Під гумористичною напруженістю ми розуміємо сприйняття реципієнтом тексту як комічного, що викликає відповідну реакцію – сміх, посмішку, тощо.

Оскільки скетч має, як правило, гумористичний характер, то при перекладі таких вистав важливо передати засоби гумору та сатири. Сюди входять не лише лексико-граматичні стилістичні засоби, про які зазначалося вище, а і гумористична атмосфера всього тексту. У перекладі коротких текстів дуже важливо відобразити зростання і спад гумористичного напруження.

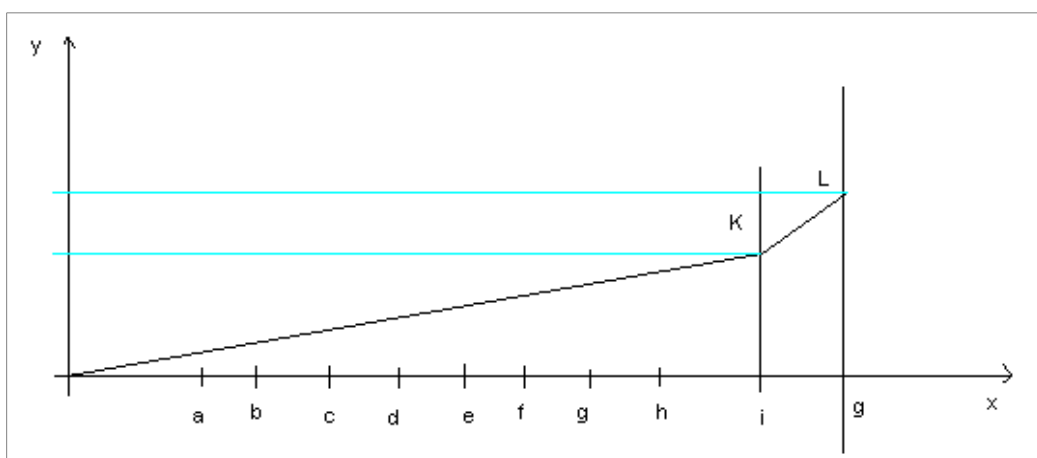
Що стосується використання засобів комічного для створення гумористичного ефекту, то при аналізі текстів - оригіналів було виявлено наступні особливості:

- Зростання комічного ефекту через увесь текст від початку до кінця.
- Вживання лейтмотиву, тобто елементів, що повторюються у тій самій чи іншій формах

У цьому разі спостерігається підвищення комічного ефекту, тобто у даному випадку гумористичним засобом є повторення лейтмотиву із певною частотою.

- Збільшення гумористичного ефекту завдяки стилістичним парадоксам.

Для відображення реакції реципієнта на вживання засобів гумору і сатири протягом усього тексту було розроблено наступний графік:



Графік 1

Де:

Вісь x – вживання засобів гумору та сатири, зокрема лейтмотивів та парадоксів, що повторюються з певною періодичністю.

Вісь y – рівень гумористичного ефекту

Точки a-h – парадокси та лейтмотиви

Точка i – так званий «переломний момент», свого роду кульмінація тексту, що створює сильний комічний ефект і різкий підйом кривої, що відображає реакцію реципієнта, по вісі y.

Точка g – завершення тексту вживанням парадоксу для досягнення найвищого комічного ефекту за рахунок неочікуваності. Цей момент подібний до поняття “пуанту” (франц. – *pointe*: вістря, гострий кінець, лезо) – гостродраматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному творі, найвищий вияв розв’язання конфлікту, семантичної градації” [221, 296]. Пуант передусім притаманний байкам, притчам, баладам та іншим жанрам, що завершуються лаконічним або афористичним висловом. Але відмінність найвищої точки комічного ефекту скетчу від пуанту полягає у тому, що вона може передувати безпосередньому завершенню тексту, тобто підйом такого ефекту протягом скетчу відбувається хвилями з поступовим зростанням. Структура скетчу є відносно простою і мета його — розважальна, отже гумористичне напруження має відчуватися від початку скетчу і до кінця.

Наведений графік є загальним для усіх проаналізованих у процесі дослідження скетчів. Як правило – прямопропорційне зростання гумористичного сприйняття. Загалом, для кожного окремого твору можна скласти окремий графік, проаналізувавши в ньому детальніше процес реакції реципієнта.

При цьому слід зазначити, що реакція реципієнта для тексту мови оригіналу і мови перекладу може відрізнитися, отже і крива може бути дещо відмінною. Такий процес можна віднести до предметів дослідження психолінгвістики, тобто тої галузі, основами якої перекладач має володіти

принаймні на рівні відчуття, яке базується на попередньо отриманих знаннях та досвіді.

Стосовно проблем перекладу цього типу драматичних текстів, то вони виникають зокрема у перекладі реалій (які є важливими для передачі парадоксів).

Труднощі виникають також при перекладі скетчів суспільно-політичного змісту, передусім через суспільно-політичні реалії, а також через ймовірність втрати таким текстом актуальності.

Отже, можна зробити висновок, що при перекладі скетчів, загальну складність перекладу гумористичних засобів становлять не стільки лексичні і граматичні засоби, як донесення всього тексту як гумористичної одиниці. При цьому слід враховувати психолінгвістичні особливості, культурні і суспільні реалії обох мовних середовищ. Вважаємо, що досліджену закономірність зростання гумористичного ефекту у скетчі слід брати до уваги під час їх перекладу. Розроблений графік може використовуватися як певний орієнтир для перекладача скетчів.

Визначення зростання засобів гумору та сатири, їх характеру, точок зростання гумористичного ефекту є частиною аналізу тексту перед перекладом і за своєю сутністю може бути віднесений до якісного контент-аналізу, методу дослідження вмісту тексту, який було описано у попередніх розділах.

Проілюструймо викладене на прикладі коментованих перекладів скетчів.

4.5.1. Переклад скетчу «Der gefährliche Kollege» («Небезпечний співробітник») Дітмара Фюсселя

Сюжет скетчу полягає у тому, що молода дівчина приходить до магазину, щоб вибрати стіл для комп'ютера. Продавець нав'язливо пропонує їй захист від ніби-то небезпечного співробітника із психічним розладом,

який, мовляв, гвалтує і вбиває жінок. Потім з контексту поступово стає зрозуміло, що небезпечним співробітником є сам продавець.

(Eine Kundin betritt ein großes Möbelhaus. Ein Verkäufer eilt zu ihr hin.) (Дівчина заходить до великого меблевого магазину. Продавець підходить до неї.)

Оскільки в українській мові немає відповідної форми слова «покупець» чи «клієнт», Kundin ми перекладаємо як «дівчина». З контексту зрозуміло, що дівчина є клієнтом. Це має значення, якщо реципієнтом є читач, адже при постановці озвучуються лише репліки, а назви ролей – ні. Але тут виникає ще одна проблема – з контексту оригіналу вікова категорія цього персонажу не відома, тому при перекладі ми додаємо свою інформацію, яка базується на суб'єктивному сприйнятті перекладача. При постановці це суб'єктивне враження перекладача відобразиться як об'єктивне враження постановочної групи, яка, відповідно, вибиратиме на роль молоду дівчину, а не, скажімо, жінку середніх років, хоча в самому тексті п'єси про це не буде йтися.

Смисловим лейтмотивом у цьому тексті наполягання продавця на тому, що дівчина в небезпеці і на тому, що йому слід залишитися поряд:

Verkäufer: *Ganz wie Sie wollen. Aber ich glaube, es ist besser, wenn ich in Ihrer Nähe bleibe. Sie sind nämlich eine sehr attraktive Frau, wenn ich das so sagen darf, und wir haben da leider einen Kollegen...* **Продавець:** *Як ви забажаєте. Але я думаю, буде краще, якщо я залишуся біля вас. Тобто, ви дуже приваблива дівчина, якщо мені можна так висловитися, а у нас тут, на жаль, є один співробітник...*

Verkäufer: *Nein, bitte, das ist kein Witz, Sie sind wirklich in Gefahr, bitte, so glauben Sie mir doch.* **Продавець:** *Ні, я вас прошу, це не жарти. Ви дійсно в небезпеці, будь ласка, повірте мені.*

Verkäufer: *Warten Sie, ich begleite Sie noch hinaus. Sicher ist sicher.* **Продавець:** *Чекайте, я вас виведу. Так буде безпечніше.*

Гумористичними парадоксами є описання продавцем поведінки співробітника:

Verkäufer: *Nun ja, wissen Sie, er ist ja eigentlich ganz nett, aber er hat leider überhaupt keine Kontrolle über seine Triebe, und wenn er Sie hier sieht, ganz allein, dann könnte es sein, dass er wie ein Tier über Sie herfällt...*

Продавець: *Ну, ви розумієте, він взагалі-то дуже мила людина, але він абсолютно не здатен контролювати свої інстинкти. І коли він вас тут побачить, зовсім саму, то може накинутися на вас як звір...*

Verkäufer: *Es ist aber so. Leider. Er hält seinen Opfern den Mund zu und zerrt sie hinüber in die Lagerhalle - das dauert keine drei Sekunden - und dort...dort vergewaltigt er sie.*

Продавець: *Але так воно і є. На жаль. Він затуляє своїм жертвам рота і відтягує їх у складове приміщення – це навіть і трьох секунд не займає – а там... там він їх твалтує.*

Kundin: *Und warum ist dann Ihr Kollege immer noch hier? Warum hat keines seiner Opfer Anzeige erstattet?*

Дівчина: *Чому ж тоді ваш співробітник все ще тут? Чому ніхто з його жертв не заявив у*

Verkäufer: *Weil sie es nicht mehr können. Wenn er mit ihnen fertig ist, bringt er sie um. Und dann zerkleinert er sie mit der Kreissäge und verheizt sie in unserer Hackschnitzelheizung...*

поліцію?

Продавець: *Бо вже не можуть. Після того як він свою жертву того, він її вбиває. А потім розчленовує циркуляркою і спалює в печі, де ми стружки палим...*

Ближче до кінця твору з'являється розв'язка з високим гумористичним ефектом:

Kundin: *Und warum zeigen Sie ihn dann nicht ganz einfach an?*

Дівчина: *То чому ж ви його тоді не здасте поліції?*

Verkäufer: *Weil man mir bestimmt nicht glauben würde. Die würden höchstens sagen, dass ich psychiatriert*

Продавець: *Бо мені ніхто не повірить. Вони мені хіба що скажуть, що в мене не все гаразд із*

gehöre, aber das stimmt nicht, ich bin психікою, але це не так, я здоровий,
geheilt, vollständig geheilt. Das habe мене повністю вилікували. У мене
ich sogar schriftlich. Und bevor ich навіть довідка є. Але щоб я знову
wieder zurück in die Anstalt muss.. опинився а лікарні... Що завгодно,
Alles, nur das nicht. тільки не це!

Підкреслений текст є своєрідною розв'язкою, після якої гумористичний ефект різко зростає (точка К на графіку).

Слід зазначити, що в оригіналі застосовується вживання звороту **Partizip II + gehören** – вислів «*dass ich psychiatriert gehöre*». З метою збереження як гумористичного ефекту, так і природності, у перекладі ми використали збереження стилістичного рівня.

Найвищий рівень гумористичного ефекту припадає на кінець твору (на графіку – точка L):

<p>Verkäufer. <i>Warten Sie, ich begleite Sie noch hinaus. Sicher ist sicher. Natürlich ist es möglich, dass mein Kollege Sie gesehen hat und sich heute Nacht holen will, was ihm jetzt entgangen ist-. Aber glücklicherweise weiß ich zufällig, wo Sie wohnen, und ich werde vorsichtshalber heute die ganze Nacht ganz in Ihrer Nähe sein. Ich werde nicht zulassen, dass er Ihnen etwas antut. Dazu sind Sie nämlich viel zu hübsch. Genauso hübsch wie eine Frau, die mir einmal sehr viel bedeutet hat. Sie können also ganz beruhigt sein.</i></p>	<p>Продавець: <i>Чекайте, я вас виведу. Так буде безпечніше. Звичайно, може таке бути, що мій співробітник вас побачив і захоче вночі отримати те, що йому не вдалося щойно. Але я, на щастя, випадково знаю, де ви живете, і про всяк випадок посиджу сьогодні всю ніч неподалік від вас, щоб він вам нічого не заподіяв. Для цього ви аж надто гарненька. Така ж гарненька, як і одна дівчина, яка колись для мене дуже багато значила. Отже ви можете бути цілком спокійною.</i></p>
--	--

Отже переклад було здійснено з урахуванням попередньо складеної схеми гумористичного напруження оригіналу. Таким чином, гумористичні особливості скетчу як цілого збережено.

Для підтвердження ефективності застосування при перекладі кілька скетчів Дітмара Фюсселя було опубліковано і розміщено для відкритого доступу і коментування на сторінці електронного видання «ХайВей» у мережі Інтернет (див. Додаток).

Коментарі після тексту перекладу підтвердили гумористичний аспект перекладу, отже викладений метод є ефективним.

Переклади у вищезгаданому додатку містять певні розбіжності з наведеними в роботі остаточними варіантами, оскільки вони удосконалювалися у процесі дослідження.

4.5.2. Переклад скетчу Дітмара Фюсселя «Philosophische Polizisten» («Поліцейські філософи»)

Сюжет скетчу полягає у тому, що два співробітники поліції затримують чоловіка, привозять його до відділу поліції і ставлять йому беззмістовні запитання. Смісловим лейтмотивом у творі є наголошення поліцейських на тому, що вони хочуть знати все і періодичне повторення цього протягом усього тексту.

2. *Polizist: Wir wollen alles darüber wissen. Bis ins kleinste Detail.* 2.*поліцейський: Ми хочемо все про це знати. До найменшої деталі.*

1. *Polizist: Und zwar wirklich alles. Na los, reden Sie schon, Mann. Was haben Sie dort gemacht?* 1.*поліцейський: Усе-усе. Ну ж бо, розповідайте вже, чуєте. Що Ви там робили?*

Müller: Nach dem Film bin ich gleich ins Bett gegangen. *Мюллер: Після фільму я одразу ж пішов спати.*

1. *Polizist: Sie meinen: Gleich? Wirklich sofort? Ohne sich vorher noch* 1.*поліцейський: Тобто як одразу ж? Отак зразу? Не почистивши перед*

die Zähne zu putzen?

тим зуби?

Müller: Nein, natürlich nicht. Die Zähne habe ich mir natürlich schon noch geputzt.

Мюллер: Ні, звичайно ні. Звичайно ж, я ще почистив зуби.

2. **Polizist:** Und warum wollten Sie uns das verschweigen? Wir haben Sie doch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass wir alles wissen wollen.

2. **поліцейський:** І чому Ви хотіли від нас це приховати? Ми ж чітко наголосили на тому, що ми хочемо знати все.

1. **поліцейський:** Геть усе.

1. **Polizist:** Und zwar wirklich alles.

2. **Polizist:** Groß oder klein?

2. **поліцейський:** По-великому чи по-

Müller: Nur klein. Sie gehen aber wirklich ins Detail.

маленькому?

Мюллер: Лише по-маленькому. Але ж

1. **Polizist:** Stimmt. Wir haben Ihnen doch gesagt, dass wir alles wissen wollen. Sie haben sich also die Zähne geputzt und die Toilette benutzt. Und dann sind Sie ins Bett gegangen.

ви й вдаєтеся в деталі.

1. **поліцейський:** Правильно. Ми ж вам сказали, що хочемо знати все. Отже, Ви почистили зуби і сходили в туалет. А потім пішли спати.

1. **Polizist:** Ich verstehe. Demnach dürften Sie diesen Traum tatsächlich erst gegen Morgen gehabt haben. Was haben Sie denn geträumt?

1. **поліцейський:** Розумію. І тому скоріше за все сон Вам приснився під ранок. І що ж Вам снилося?

Мюллер: Ну, власне, чесно кажучи...

Müller: Nun ja, also, ehrlich gesagt...

2. **поліцейський:** Тільки без награної

2. **Polizist:** Nur keine falsche Scham. Wir wollen alles wissen.

сором'язливості. Ми хочемо знати все.

2. **Polizist:** Und zwar wirklich alles.

2. **поліцейський:** Геть усе.

Іншим лейтмотивом є ствердження поліції, що вони «усе перевірять»:

Müller: Es war eine ziemlich **Мюллер:** Це була досить заплутана
 verwickelte Geschichte und ich історія, і з мене на жаль не дуже
 bin leider kein besonders guter добрий оповідач, але все ж таки,
 Erzähler, aber, jedenfalls, der головний герой, значить, вбивця, має
 Hauptheld, also der Mörder, der hat двох тихих собак, нормальні такі
 feine zwei Hunde, normalerweise ganz мирні собаки, значить, у нього ще є,
 friedliche Hunde, also, er hat, dazu ну як то кажуть, у нього був ворог,
 muss man sagen, er hat einen Feind якого він хотів убити...
 gehabt, den er umbringen wollte....

2. **Polizist:** Danke, das genügt. Wir **2.полицейський:** Спасибі, достатньо.
 werden uns ein Video von der Folge Ми знайдемо відеозапис серіалу і
 besorgen und das nachprüfen. Also перевіriamo це. Отже далі. І що Ви
 weiter. Und was haben Sie dann робили потім
 gemacht?

Müller: Soll das heißen, Sie kennen **Мюллер:** То це що, Ви не знаєте
 Pamela Anderson nicht? Памелу Андерсон?

1. **Polizist:** Nein, leider. Wer ist denn **1.полицейський:** Ні, на жаль. Хто це
 das? така?

Müller: Eine amerikanische **Мюллер:** Американська актриса. Чи,
 Schauspielerin. Oder eigentlich mehr власне, скоріше секс-символ.
 ein Sexsymbol: Blond und vollbusig. Пишиногруда білявка. Дуже
 Sehr vollbusig. Übrigens gibt es im пишиногруда. До речі, в Інтернеті
 Internet unzählige Nacktfotos von ihr... безліч її фото в оголеному вигляді...

1. **Polizist:** Wir werden das nachprüfen. **1.полицейський:** Це ми перевіriamo.
 Also weiter. Sie haben von Pamela Отже далі. Вам снилася Памела
 Anderson geträumt. Und zwar was? Андерсон. А що саме?

Різкий підйом гумористичної напруги відбувається, коли поліція стверджує, що має перевірити в інтернеті як виглядає Памела Андерсон.

Парадоксами є запитання поліції.

Своєрідний пуант ґрунтується на парадоксі - переґраванні відомого вислову Сократа «Я знаю, що я нічого не знаю». Його роль, що спричинює найвищий гумористичний ефект – це зокрема неочікуваність і логічна помилка: «Сократ нічого не знає – ми не Сократи – ми знаємо все». Читач (чи, відповідно, глядач) очікує, що після настільки довгого і детального допиту поліція вкаже на логічну причину затримання. Аргументи ж поліції насправді є абсолютно нелогічними, що і спричинює гумористичну напругу:

Müller: *Ja, also dann...Aber,* **Мюллер:** *Так, отже... Але вибачте, entschuldigen Sie, wenn ich frage, aber* що запитую, чи не могли б ви *könnten Sie mir wenigstens jetzt den* принаймні зараз сказати, навіщо ви *Grund verraten, warum Sie mich* мене сюди притягли? *hierher geholt haben?*

1. **Polizist:** *Warum eigentlich nicht?* 1. **Поліцейський:** *А чому ні? Отже*
Also gut. Ausnahmsweise. *добре. Як виняток.*

2. **Polizist:** *Also, Herr Müller haben Sie* 2. **Поліцейський:** *Отже, пане*
hierher gebracht, *Мюллер, ми Вас притягли сюди, бо*
weil wir nicht Sokrates sind. *ми не Сократи.*

1. **Polizist:** *Genau. Weil wir nicht* 1. **Поліцейський:** *Саме так. Бо ми не*
Sokrates sind. *Сократи.*

Müller: *Entschuldigen Sie, aber ich* **Мюллер:** *Перепрошую, але щось я не*
fürchten ich kann Ihnen nicht ganz ловлю вашої думки. До чого тут
folgen, will was hat das alles hier mit Сократ?
Sokrates zu tun?

1. **Polizist:** *Das ist leicht erklärt:* 1. **Поліцейський:** *Це елементарно.*
Sokrates wusste, dass er nichts wusste. *Сократ знав, що він нічого не знав.*

2. **Polizist:** *Eben. Und wir wissen jetzt,* 2. **Поліцейський:** *Ото ж. А ми зараз*
dass wir alles wissen. *знаємо, що знаємо все.*

1. **Polizist:** *Genau. Und zwar wirklich* 1. **Поліцейський:** *Саме так. Геть усе.*
alles.

Цілком ймовірно, що твір є не лише гумористичним, а й сатиричним – автор невідкрито висміює прискіпливість співробітників поліції.

Стосовно окремих проблем перекладу, слід звернути увагу на речення *Das ist leicht erklärt*. Дослівний переклад – «Це легко пояснити» є дещо невластивим для цієї мовної ситуації в українській мові і занадто громіздкий для точки найвищого гумористичного ефекту. Тому ми перекладаємо речення як «це елементарно», який зокрема може асоціюватися із крилатим висловом «елементарно, Ватсон» з українського перекладу оповідань Артура Конан Дойля про приватного детектива Шерлока Холмса, що викличе відповідну реакцію реципієнта. Таким чином ми зберігаємо динамічну еквівалентність перекладу.

4.5.3. Переклад скетчу Дітмара Фюсселя «Der Busen» («Груди»)

Гумористичний ефект цього скетчу засновується на неочікуваних висловах, діях і парадоксах, які можуть бути нав'язливими і навіть примітивними:

Reporter: *Entschuldigen Sie, gnä Frau, wir sind vom Fernsehen.* **Кореспондент:** *Перепрошую, шановна пані, ми з телебачення. Чи не могли б ви відповісти на одне наше запитання?*

(Er Mit ihr das Mikrophon hin.) *(Підставляє їй мікрофон.)*

Frau: *Aber gern. Worum geht's denn?* **Жіночка:** *З задоволенням. Про що*

Reporter: *Bitte, gnä Frau, können Sie uns und unseren Zusehern* *будемо говорити?*

sagen, warum Sie so abstoßend hässlich sind? **Кореспондент:** *Прошу, шановна пані, ви можете сказати нам і нашим глядачам, чому ви така бридка і страшнувата?*

Такий гумор в різних культурах сприйматиметься неоднозначно. Для тексту такого розміру пристосування і адаптація тексту до культури реципієнта було б недоцільним, а отже для ефективного перенесення скетчу з

однієї культури в іншу реципієнт цільового тексту має сприймати гумор якомога ближче до того, як його сприймає реципієнт вихідного тексту.

Reporter: *Ja, richtig, entschuldigen Sie, dass ich Sie nicht gleich erkannt habe, Sie waren...warten Sie mal...Sie waren im Jahr 1951'Miss Flachbrust', stimmt's?* **Кореспондент:** *Так, так, точно, вибачте, що я вас не одразу пізнав, ви були... чекайте... ви були у 1951 році „Місс пласкогрудик”, так?*

Frau: *Sagen Sie, was soll der Blödsinn? Ich meine, das sieht doch jeder auf den ersten Blick, dass ich alles andere als flachbrüstig bin.* **Жіночка:** *Теж мені, скажете таку нісенітницю! Та це ж будь-кому виднісінько, що пласкогрудюю мене аж ніяк не назвеш.*

Тут комічний ефект варіюється відповідно до того, чи скетч ставиться на сцені чи публікується. Адже лише з самого тексту не зрозуміло, персонажа-жінку «пласкогрудюю аж ніяк не назвеш», а на сцені це було б явним і гумористичний ефект проявився б раніше і більш неочікувано.

Смисловим лейтмотивом у наведеному тексті є постійні наполягання кореспондента і відмова жінки.

Reporter: *Erzählen Sie mir doch keine Märchen, das ist doch sicher alles nur Schaumstoff* **Кореспондент:** *Тільки не треба мені розказувати казок, там же ж у вас все з пінопласту.*

Reporter: *Eine Brust würde vollauf genügen..* **Кореспондент:** *Хоча б однієї цілком би вистачило.*

Frau: *Entschuldigen Sie, aber es gibt sogar heute noch so etwas wie Schamgefühl.* **Жіночка:** *Перепрошую, але навіть сьогодні ще існує таке поняття як сором.*

«Кульмінацією» твору є момент, коли виявляється факт, що кореспондент представляє телепередачу, і те, що все насправді ініціював її чоловік. І, відповідно, найвищий гумористичний ефект досягається у кінці, коли читач (чи глядач) дізнається, що жінку було знято прихованою камерою за згоди її чоловіка:

(wendet sich der Kamera zu)

(повертається до камери)

Und damit auch Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren zu Hause an den Bildschirmen, überzeugen können, haben wir - mit Einverständnis ihres Mannes - die Frau Mühlbacher mit versteckter Kamera beim Duschen gefilmt. Film ab.

I в цьому також і ви, шановні пані та панове, можете переконатися, дивлячись на екран у себе вдома. Зі згоди чоловіка пані Мюльбахлер, ми зняли її прихованою камерою у душі. Кінець зйомки.

Цей текст також можна віднести до сатиричного – автор висміює сучасне телебачення і популярні шоу.

Стосовно складнощів перекладу, то вони виникли при перекладі назви телепередачі «*Ist es möglich*». Перш за все, слід було дізнатися, чи така передача і справді існує у німецькомовному телевізійному просторі, адже від цього залежить переклад її назви у творі. Якщо «*Ist es möglich*» існує, то в перекладі слід би було застосувати назву аналогічного телешоу, відомого українському реципієнту, наприклад «Прихована камера». Ми встановили, що назву передачі автор вигадав. Відповідно, слід перекладати саме авторську назву. Дослівний переклад «Чи це можливо...», є дещо громіздким як для назви гумористичної телепередачі, отже ми переклали її як «А чи можливо...», що в контексті звучить значно динамічніше для українського реципієнта. Таким чином бачимо, як на перший погляд просте перекладацьке рішення насправді потребує кропіткої роботи, яку не помітно, та й не

повинно бути помітно, з готового тексту перекладу. Адже цільовий текст має сприйматися якомога природніше.

4.5.4. Переклад твору Дітмара Фюсселя «Skinhead» («Скінхед»)

Цей твір сучасного австрійського письменника не має типової структури скетчу і спочатку був написаний як оповідання. Проте, оскільки він майже цілком засновується на діалозі, твір виявився придатним до постановки як радіоп'єса, яку було поставлено на віденському радіо «*Radio Wien*». На відміну від попередніх скетчів автора цей твір є не типовим розважальним, а сатиричним, що засуджує байдужість суспільства до процесів, що в ньому відбувається і викриває його подвійні стандарти. Увесь твір – це діалог молодого хлопця із матір'ю: мати спостерігає, як хлопець стає розділяти ідеї радикального неонацистського руху, але він її щоразу переконує, що насправді то для нього лише розвага і насправді він не нацист:

„*Um Himmels Willen, Werner, wie siehst du denn aus!*“ rief die Mutter *schockiert, als ihr Sohn eines Morgens kahlköpfig am Frühstückstisch erschien:* „*Warum hast du das gemacht? Findest du das etwa schön?*“

«Хай Бог милує, Вернере, на що ти схожий?» - скрикнула вражена мати, коли її син одного ранку голотрим з'явився за столом на сніданок: «Навіщо ти таке зробив? Чи ти думаєш, що це гарно?»

„*Irgendwie schon*“ antwortete Werner grinsend: „*Irgendwie fühlt sich das total geil an. Und außerdem sehen alle anderen von unserer Clique jetzt auch so aus.*“

«Та наче гарно» - криво посміхаючись відповів Вернер: «Це виглядає так погано прикольнo. І крім того, зараз у нашої тусовці всі так виглядають»

«Я сподіваюся, ви хоч не скінхеди...»

„*Aber ihr seid doch hoffentlich keine Skinheads...*“

„*Aber Mama! Selbstverständlich sind wir Skins! Was denn sonst? Aber*“

«Та мамо! Звісно ж ми скіни! Ну то й що? Це ми що тепер не люди через

deswegen sind wir doch überhaupt *це, чи що? То все лише якісь дурні*
 keine anderen Menschen, oder? Das *забобони, все, що про нас*
 sind doch alles nur ganz dumme *понавигадували!*
 Vorurteile, was da immer über uns so *Ну дивись, мамо, раніше молоді люди*
 zusammengeschrieben wird! Weil schau, *відпускали довге-довге волосся, а ми*
 Mama, früher, da haben sich die jungen *його взагалі голимо, це лише мода*
 Männer die Haare ganz lang wachsen *така, а за нею зовсім нічого не*
 lassen, und wir, wir rasieren sie uns *криється».*
 eben ganz weg, das ist also nur so eine
 Art Mode, mehr ist da überhaupt nicht *«А-а-а..» - Ну тоді я спокійна. –*
 dahinter. Wirklich nicht. *Сказала Мати.*
 „Ach so. Dann bin ich ja beruhigt“
 sagte die Mutter.

Як бачимо, текст не містить типових для сценічного тексту ремарок, але містить описи між діалогами, необхідні для радіопостановок. Репліка матері про те, що вона спокійна є лейтмотивом твору. Особливістю стилю є розмовна молодіжна мова:

„Tu das sofort runter, Werner! Aber *«А ну зніми це негайно, Вернер!*
 sofort! Weil so gehst du mir nicht auf *Зараз же! Так ти на вулицю не*
 die Strasse!“ rief die Mutter empört und *підеш!» - Обурено скрикнула Мати і*
 deutete auf den Hakenkreuz-Sticker, den *показала на наклейку зі свастикою,*
 ihr Sohn gut sichtbar an der linken *яку її син на видному місці почепив на*
 Brusttasche seiner NATO-Jacke *ліву нагрудну кишеню своєї куртки в*
 befestigt hatte. *стилі «НАТО».*
 „Jetzt sei doch nicht komisch, Mama“
 erwiderte Werner: „Das Ding ist doch *«Та не метушися, мамо!» - Відказав*
 nur dazu da, damit einige verkalkte *Вернер: «Ця штука лише, щоб*
 Grufties wieder was haben, über das sie *подражнити заляклих стариганів,*
 sich aufregen können. Das ist alles. *щоб їм знову було про що*

Ich meine, ich bin doch kein Nazi, du kennst mich doch! *потеревенити. От і все. Тобто, я ж не нацист, ти ж мене знаєш!»*

„Und warum hörst du dir dann in letzter Zeit dauernd diese furchtbare CD mit den Hitlerreden an?“ *«А чому ж ти тоді останнім часом тільки те й робиш, що слухаєш отой жахливий диск із гітлерівськими піснями?»*

„Jetzt reicht es aber!“ rief Werner aufgebracht: „Anscheinend darf man sich in dieser Familie nicht einmal mehr für Geschichte interessieren, ohne dass einem gleich alles mögliche unterstellt wird!“ *«А от тепер вже досить!» - Роздратовано крикнув Вернер: «Здається у цій сім'ї вже не можна й історією цікавитися, без того щоб про це не навігадували усякої всячини!»*

Geschichte interessierst?“ *«То ти цей диск і справді слухаєш лише тому, що цікавишся історією?»*

„Ja, natürlich! Was denn sonst? Ich meine, für irgendwas muss man sich doch interessieren, oder? Und ich interessiere mich eben für Geschichte. Was dagegen?“ *«Так, звісно! А чому ж іще? Ну чимось же ж треба цікавитися, правда? От я і цікавлюся історією. Що тут такого?»*

„Aber nein, natürlich nicht. Wenn das so ist, natürlich nicht. Ja, dann... dann bin ich ja beruhigt“ sagte die Mutter. *«Та нічого, звісно нічого. Якщо це так, то звичайно ж нічого. Ну.. тоді.. тоді я спокійна» сказала Мати.*

«NATO-Jacke» в оригіналі має подвійни зміст: загальне його значення – це куртка у військовому стилі, однак компонент «NATO» в контексті асоціюється із критикою військових структур.

Зростання сатиричної напруги у цьому тексті ідентичне графіку зростання гумористичної напруги, адже щоразу відповіді матері про те, що вона спокійна передуює все абсурдніший аргумент і складніша ситуація:

„Werner!“ «Вернере!»
 „Ja, Mama?“ «Так, мамо?»
 „Komm her. Setz dich. Ich muss mit dir «Ходи сюди. Сідай. Мені треба з
 reden.“ тобою поговорити».
 „Na schön. Worum geht's denn?“ «Гаразд. Про що йдеться?»
 „Ich glaube, das weißt du selbst am «Я думаю, ти і сам добре знаєш про
 besten“ sagte die Mutter und deutete що» сказала Мати і вказала на
 auf die Zeitung, die vor ihr auf dem газету, що лежала перед нею на
 Tisch lag: столі:
 „Hier steht, dass vorgestern Nacht ein «Тут пишуть, що позавчора вночі
 Bosnier von einigen Skinheads brutal одного боснійця жорстоко побили
 zusammengeschlagen worden ist. Der скінхеди. Чоловіка тяжко поранили і
 Mann wurde schwer verletzt ins його відвезли до лікарні...»
 Krankenhaus eingeliefert...“ «І що? Я тут до чого?»
 „Na und? Was geht mich das an?“ «Прошу, Вернере. Не так. Можливо я
 „Bitte, Werner. Nicht so. Ich bin часом і наївна, але я відрізняю чорне
 vielleicht manchmal etwas zu від білого. Тому не намагайся мене
 leichtgläubig, aber ich kann immer переконати, що випадково так
 noch eins und eins zusammenzählen. трапилося, що тієї самісінької ночі
 Also versuch jetzt bitte nicht, mir ти прийшов додому із
 einzureden, dass es nur ein dummer закривавленими кісточками пальців».
 Zufall war, dass du ausgerechnet in der «Ну добре, так і є. То були ми» -
 gleichen Nacht mit blutigen сказав Вернер. «Але лише тому, що
 Fingerknöcheln heimgekommen bist.“ той недоумок спровокував нас. Він це
 „Also gut, es stimmt. Das waren schon справді заробив. От ми його і
 wir“ sagte Werner: „Aber nur, weil провчили. І не слід тобі вірити
 dieser Scheißkerl uns provoziert hat. уському, що там газети вигадують.
 Der hat es regelrecht darauf angelegt. Звісно, ми з ним особливо не
 Also haben wir ihm eben eine Lektion панькалися, але не такий він уже і

erteilt. Und du darfst auch nicht alles glauben, was die Zeitungen so zusammenschreiben. Natürlich haben wir ihn nicht gerade mit Samthandschuhen angefasst, ist ja klar, aber schwer verletzt war der nicht. Ganz bestimmt nicht. Mehr als ein paar Kratzer und vielleicht ein paar blaue Flecke hat der mit Sicherheit nicht abbekommen.“

„Ach so. Dann bin ich ja beruhigt“ sagte die Mutter.

тяжко поранений. Оце вже точно. Більше ніж кілька подряпин і може кілька синяків ми йому не поставили.»

«А-а-а..» - Ну тоді я спокійна – сказала Мати.

Різкий підйом сатиричного ефекту відбувається, коли зі слів хлопця мати розуміє, що він причетний до вбивства іноземця, а «пуант» - це закінчення твору тим, що хлопець каже, що з ними був син начальник поліції, а мати знову відповідає, що в такому разі вона спокійна:

„Um Gottes Willen! Werner! Um Gottes Willen!“

«Ой лишенько! Вернере! Заради Бога!

„Was ist denn, Mama? Worüber regst du dich denn jetzt schon wieder so auf?“

«Що трапилося, мамо? Що тебе знову так збентежило?»

„Da. Dieser Artikel. Da steht, dass gestern ein türkischer Gastarbeiter erstochen worden ist...“

«Ось. Оця стаття. Тут пишуть, що вчора закололи турецького заробітчанина...»

„Wahrscheinlich von einem anderen Türken. Weil bei denen ist das direkt so eine Art Nationalsport, dass sie sich gegenseitig umbringen...“

«Мабуть інші турки, бо то у них прямо такий собі національний вид спорту, що вони одне одного вбивають.»

„Nein, Werner. Nein. Da steht nämlich, dass ein Zeuge eine Gruppe von...“

«Ні, Вернере. Ні. Тут так і написано, що свідок бачив групу скінхедів на

Skinheads bei der Tat beobachtet hat. “ місці злочину».

„*Na schön. Dann waren es* «Ну добре. Тоді може бути, що то й
möglicherweise wirklich Skinheads. Ich справді були скінхеди. Я кажу може
sage ausdrücklich möglicherweise, weil бути, тому що хто знає, що то був
wer weiß, was das für ein Zeuge war. за свідок. Мабуть якийсь п'яний
Womöglich irgend so ein besoffener старий жебрак. Але навіть якщо то
alter Penner. Aber selbst wenn es і правда, що там нібито той свідок
wirklich stimmen sollte, was dieser бачив, то це ще далеко не означає,
Zeuge da gesehen haben will, dann що то були ми, ми ж зрештою не
heißt doch noch lange nicht, dass wir єдині скіни у місті.
das waren, weil schließlich sind wir
nicht die einzigen Skins hier in der
Stadt.

Und selbst wenn, ich meine, selbst wenn А якщо навіть, ну, якщо навіть то і
es wirklich wir gewesen wären, dann справді були ми, то і тоді нам би
hätten wir trotzdem nicht das Geringste нічого було боятися, бо поліція
zu befürchten, weil die Polizei взагалі не зацікавлена у тому, щоб
überhaupt nicht daran interessiert ist, знайти тих, хто це зробив. Вони
die Täter auszuforschen. Die finden також вважають, що у нас і без
nämlich auch, dass es bei uns ohnehin того багато іноземців і що немає
schon viel zu viele Ausländer gibt und нічого такого в тому, що кілька
dass es daher völlig in Ordnung ist, шалених молодих людей
wenn ein paar couragierte junge Leute намагаються запобігти
sich gegen die drohende Umvolkung zur перезаселенню свого краю».
Wehr zu setzen. “

„*Also, das kann ich mir nicht vorstellen,* «Але я не можу собі уявити, що
dass die Polizei da wegschaut. Und поліція дивиться на це крізь пальці.
außerdem: Woher willst du das denn Та й окрім того: звідки б ти це так
überhaupt so genau wissen?» fragte die точно знав?» - скептично запитала

<i>Mutter skeptisch.</i>	<i>мати.</i>
<i>„Weil der Sohn von ihrem Chef zufällig auch bei uns mitmacht.“</i>	<i>«Бо так вийшло, що син їхнього начальника тоді теж був з нами»</i>
<i>„Ach so. Dann bin ich ja beruhigt“ sagte die Mutter.</i>	<i>«А-а-а.. Ну тоді я спокійна» – сказала Мати.</i>

Тема твору на сьогодні є досить гострою в австрійському суспільстві, де з одного боку тема нацизму є табу, різко засуджується національна нетерпимість, але водночас, однією з найвпливовіших партій є партія, відома своєю тенденцією саме до нетерпимості до іноземців, яку активно підтримують близько половини громадян. Таким чином автор викриває подвійний стандарт суспільства, який поширений не лише серед простих громадян, а й у державних структурах (поліції). Опублікований переклад українськими читачами було сприйнято, як засудження байдужості до радикалізації молоді в Європі в цілому і в Україні зокрема.

Графік підвищення гумористичного ефекту, як помітно з наведеного прикладу, є аналогічним також і для сатири.

4.5.5. Переклад скетчу сценічного проекту *Jungschar Untermais* «Immer diese Fremdwörter» («От уже ж ці іншомовні слова»)

Гумористичний ефект скетчу засновується на постійній грі слів іншомовного походження. Перевагою для перекладу є те, що більшість цих слів є інтернаціоналізмами чи власними назвами й існують також і в українській мові. Однак і в такому разі існують свої особливості і складності перекладу:

<i>F: Ja, das auch ..., gestern warst du so lieb zu mir. Du bist so wechselhaft. Sei doch mal ein wenig KONSTANZ.</i>	<i>Ж: Так, це теж..., Вчора ти був таким милим зі мною. Ти міняєшся як погода. Будь же ж хоч трохи</i>
---	--

- констанциним!*
- M: Jetzt meinst du bestimmt Konstant und nicht Konstanz, das ist nämlich eine Stadt am Bodensee.* *Ч: Зараз ти хочеш сказати константним, Констанц - це місто в Німеччині.*
- F: Ja wie soll ich das denn wissen, Du verreist ja nie mit mir. Übrigens Müllers waren beide in NEPAL. Frau Müller erzählte mir, dass sie den schiefen Turm von PIZZA gesehen habe.* *Ж: Звідки ж мені знати, ти ж мене ніколи нікуди не возиш! До речі, Мельниченко з дружиною були в Непалі. Пані Мельниченко мені розповідала, що вони бачили оту вежу, що падає, в Піці.*
- M: Pisa, nicht Pizza!* *Ч: У Пізі, не в Піці.*
- F: Na Müllers werden schon wissen welchen Turm sie gesehen haben. Herr Müller ist ein sehr gebildeter Mann. Wenn er Bücher sieht geht er ran wie LEKTOR an die Buletten.* *Ж: Ну, Мельниченки краще знають яку вони вежу бачили. Пан Мельниченко - дуже освічена людина. Коли він бачить книги, то йде як Лектор на штурм.*
- M: Hektor mein Schatz, nicht Lektor. Hektor war ein griechischer Held.* *Ч: Гектор, серденько, не Лектор. Гектор був грецьким героєм.*

У перекладі було замінено німецькі прізвища на українські (Мюллер на Мельниченко), адже для скетчу не є важливим де відбувається дія. “*Müller*” в німецькій мові означає «мельник», отже було застосовано одомашнення.

Крилатий вислів «*йти, як Гектор на штурм*» в українському мовному середовищі є значно менш розповсюдженим, ніж у німецькому, отже ймовірно, що задуманий автором в оригіналі гумористичний ефект в перекладі проявиться з затримкою, а саме, коли реципієнто стане зрозуміло, яке саме слово було вжито неправильно.

Також репліку „*Konstanz, das ist nämlich eine Stadt am Bodensee*” ми переклали як „Констанц - це місто в Німеччині”, адже не кожен український глядач одразу згадає де знаходиться озеро Бодензее, і це створюватиме

відчуження глядача від дії на сцені, що призведе до зниження комічного ефекту. Крім того, у німецькій мові прикметники “*konstant*” і, відповідно, “*konstanz*” не мають закінчень. У перекладі, за властивостями українського словотвору, прикметники набувають закінчення –*ний*, що дещо порушує гру слів оригіналу.

F: Das weiß ich doch, so wie die beiden Kastor und BRAUCHSEL. *Ж: Та знаю, знаю, це як оті двоє Кастор і Тарапунька.*

M: Jetzt meinst du Kastor und Polux. *Ч: Зараз ти говориш про Кастора і Полукса.*

У перекладі було зроблено заміну: в оригіналі жінка переплутала грецького персонажа Полукса з Браухзелем, героєм роману Гюнтера Грасса “*Hundejahre*” Данцигської трилогії. Оскільки ім’я Браухзеля є також відомим не усім українським глядачам, його було замінено на більш знане – Тарапунька, з метою створити комічний ефект, наявний в оригіналі.

У сценці вживаються слова, які українською аудиторією не сприймаються як складні іншомовні, наприклад «*самовар*», що загалом не впливає на гумористичний ефект:

F: Stell dir vor, in Indien haben sie 2 Mill. Menschen integriert. *Ж: Уяви собі, в Індії інтегрували 2 мільйони людей.*

M: Na und? *М: То й що?*

F: Na, gesunde friedliche Menschen! Also ehe ich mich integrieren ließe *Ж: Ну, здорові мирні люди! То я б краще, ніж дала себе інтегрувати...*

M: Ja ...? *Ч: Так...?*

F: Eher würde ich KALAHARI begehen! *Ж: Я б краще зробила собі КАЛАХАРИ!*

M: KALAHARI? Was meinst du denn damit? *Ч: Калахари? Ти про що?*

F: Du hast aber auch keine Allgemeinbildung; KALAHARI ist, wenn *Ж: Але ж ти й неосвічений; КАЛАХАРИ, це коли хтось сам собі*

man sich selbst ein Schwert in den Bauch piekst. Früher hat das in Indien jeder echte SAMOWAR gemacht. *встромляє меча у живіт. Раніше в Індії це робили усі справжні САМОВАРИ.*

Слово в “*integrieren*” німецькій мові вживається у ширшому значенні, ніж «інтегрувати» в українській і в цьому контексті «інтегрувати» означає адаптувати. У німецькій мові «інтегрувати» передусім застосовується до іноземців у зв'язку з активною іміграцією, саме в цьому значенні слово і вжито у скетчі. В українській мові найчастіша сфера використання інтернаціоналізму – це міжнародна політика (європейська інтеграція). Тому гумористичний підйом цієї гри слів може бути дещо, але не суттєво знижено.

«Пуант» гумористичного ефекту досягається повтором гри слів з початку скетчу:

F: JAAAA, jetzt fällt es mir wieder ein, die Hormonen sind eine Sekte in Amerika, bei denen darf jeder Mann drei Frauen haben. *Ж: ТААААААААК! Тепер я згадала, що гормони – це секта в Америці, у них чоловік може мати трьох жінок.*

M: Nein, die heißen Mormonen ... *Ч: Ні, ті зуться Мормонами...*
F: Was würdest du tun, wenn Du ein Hormone wärst, und drei Frauen hättest? *Ж: А що б ти робив, аби ти був Гормоном, і у тебе було 3 жінки?*

M: Drei Frauen..... so wie dich? *Ч: Три жінки... Таких як ти?*
F: (schaut den Mann erwartungsvoll an) Ja? *Ж: (зацікавлено дивиться на чоловіка) Так..?*

M: Ich glaube dann..... (kurze Pause) dann würde ich wie ein echter SAMOWAR, KALAHARI begehen. *Ч: Я думаю, тоді... (коротка пауза) тоді я б, як справжній САМОВАР зробив собі КАЛАХАРІ.*

Отже, при перекладі сценічних творів гумористичного характеру слід зважати на мету постановки такого тексту. Для передачі гумористичного ефекту втрата національного колориту може бути не лише виправданою, а

часом і необхідною, передусім для мінімізації відчуження, яке знижує гумористичний ефект.

4.5.6. Переклад скетчу сценічного проекту **Jungschar Untermais** «WEM GOTT EIN AMT GIBT» («Кому як працюється»)

Як уже зазначалося у попередніх розділах, при перекладі скетчі здебільшого адаптуються до цільової аудиторії. При цьому адаптуються також і мовні особливості та національний колорит. Для прикладу ми навели переклад скетчу "Wem Gott ein Amt gibt" Манфреда Бахера українською мовою, в якому місце дії ми переносимо з німецького міста до Одеси. Особливості мовлення швабських діалектизмів перетворюються в особливості мовлення в Одесі. Вважаємо за доцільним навести увесь текст пререкладу скетчу:

WEM GOTT EIN AMT GIBT

Personen: Beamter, Herr

Spieldauer: ca. 6 Minuten

КОМУ ЯК ПРАЦЮЄТЬСЯ

Діючі особи: Службовець, пан

Тривалість дії: приблизно 6

хвилин

Beamter:

... acht und drei ischt elf und
null ischt immer noch elf und drei ischt
vierzehn und acht ischt zwoiazwanzig
und sieben ischt neunezwanzig - neun
hin, zwoi im Sinn - zwoi und oins ischt
drei und vier ischt sieben und ...
(wendet sich an den Besucher) Send
sie scho lang hier?

Службовець: восьім і три,

імеєм одинадцять, одинадцять і
нуль.. таки одинадцять.. одинадцять і
три – імеєм чотирнадцять і восьім
імеєм двадцять двоє і сім - двадцять
дев'ять – дев'ять пишем, два в умі –
два і один імеєм три і чотири імеєм
сім і... *(звертається до відвідувача):*
І шьо, ві імеєте мене сказати, шьо ві
здесь уже довго?

Herr: Seit vorgestern!

Beamter:

(telefoniert) Oberle, hallo, Oberle, saget sie mal, i bin grad ausm Urlaub komme, und da steht ein Herr und sagt, er wart scho seit vorgeschtern. Ja, sagte sie mal, Oberle, warum hend sie denn den Mann net geschtern scho abgfertigt??

Herr: (unterbricht) Aber ich meinte doch ...

Beamter: Moment, Oberle!

Herr: ich bin seit vorgestern hier in Pfullingen!

Beamter: Ach so! Ischt scho gut, Oberle, ischt scho gut! (hängt ein) Und was wellet sie hier in Pfullingen?

Herr: Ich möchte hier arbeiten, ich bin nämlich hierher versetzt worden, und da möchte ich mich gerne hier niederlassen.

Beamter: Na, dann setzet sie sich halt. Also arbeite wellet sie hier? Und warum kommenet sie dann ausgerechnet zu uns? I hab do selbscht nix zum Tun!

Пан: Від позавчора!

Службовець: (телефонує) Ізя здгаствуйте, Ізя ві мене скажітьє, шьо такое, я только із отпуска, а уважаємий человек говорит он ждьоть тут із-за позавчера! І такі да, такі скажітьє мене Ізя, і почему ето ві уважаємого человека уже вчора не обслужилі??

Пан: (перебиває) Але я мав на увазі..

Службовець: Ізя подождітьє!

Пан: я від позавчора в Одесі.

Службовець: А зохен вей! Всьо в порядке, Ізя, не переживай! (кладає слухавку). І шьо ві забили в Одессе?

Пан: Я хотів би тут працювати, тобто мене сюди перевели і я хотів би знайти тут житло.

Службовець: Ну так садітьєсь уже ілі шьо. Работать значить захотелі? І шьо ві з-под мене хочете? У мене у самого работа, як моя жізнь!

Herr: Ich möchte ja nicht bei ihnen arbeiten, ich möchte von ihnen nur eine Wohnung.

Beamter: Oine Wohnung, oine Wohnung! Und da kommet sie ausgerechnet zu uns!

Herr: Ja

Beamter: Ja, ja, ja, ja, ja, des kann jeder sage, ja, ja. Warum, will i wisse.

Herr: Na schließlich ist hier doch das Wohnungsamt, oder?

Beamter: Wohnungsamt, Wohnungsamt! Wann sie zum Gsundheitsamt gehet, krieget sie denn Gsundheit? Noi. Oder wenn sie zum Finanzamt gehet - krieget sie denn Finanze? Noi, im Gegenteil! Oder wann sie zum Bürgermeisteramt gehet - krieget Sie denn oin Bürgermeister? Noi - aber sie kommet zum Wohnungsamt und wellet oine Wohnung! Send sie sich überhaupt bewußt, was sie von uns verlanget?

Herr: Aber wo soll ich sonst hingehen, wo doch ein Wohnungsamt...

Beamter: Kaufe, kaufe! Sie könnet sich doch eine Wohnung kaufe!

Пан: Але ж я не працювати у вас хочу. Від вас я хочу квартиру.

Службовець: Квартиру, шмартуру, І надо ето із-за етого прямо ко мне прийти?

Пан: Так

Службовець: Так, так, так, так ,так , такі кожен такать може, такі да. Ві міне скажіте, зачем?

Пан: Але ви ж зрештою квартирна служба, чи як?

Службовець: Квартирна служба, переслужба. Ви коли в міністерство здоров'я ідете, то вам там шьо, здоров'я дають? А підіте у міністерство фінансів, то шьо вам там дадуть, може фінанси? Неєє, якраз протилежне! А в адміністрації міського голови, шьо вам, мерів роздають? Неєє – а ви прийшли в квартиру службу і квартиру хочете! Ві хоть понімаєте шьо ві із-под мене требуєте?

Пан: Але куди ж мені тоді звернутися, щоб квартирна служба...

Службовець: Койфен, койфен! Ві же можете купіть квартиру!

Пан: Але для цього у мене

Herr: Aber dazu habe ich kein Geld.

Beamter: Schaffe, schaffe, daß das Geld beikommt.

Herr: Aber ich kann doch erst arbeiten, wenn ich eine Wohnung habe!

Beamter: Da hend sie au wieder recht. - Send sie verheiratet?

Herr: Ja.

Beamter: Au das noch. - Hend sie Kinder?

Herr: Zwei Kinder.

Beamter: Au das noch. - Hend sie sonst no was - hend sie a aschteckende Krankheit oder hend sie Haustiere?

Herr: Ja, einen Hund.

Beamter: Au das noch! Ja saget sie mal, was hend sie denn net?

Herr: Eine Wohnung.

Beamter: Da hend sie au wieder recht - Sie send also oin Wohnungssuchender?

Herr: Ja, gewissermaßen.

Beamter: Interessant, fürwahr äußerscht interessant. Aber jetzt will i ihne mal was sage: Hier in Pfullingen

немає грошей.

Службовець: Так работайте, шьоби гроші билі.

Пан: Але працювати я зможу лише тоді, коли у мене буде квартира!

Службовець: Ну ви такі правий. Скажіте, ві жонатий?

Пан: Так

Службовець: Ай вей, ще й це. - А діти єсть?

Пан: Двоє дітей.

Службовець: Ай вей, ще й це. – Єсть у вас іще там шось, заразні болячки чи домашні тварини може у вас єсть?

Пан: Так, собака.

Службовець: Ай вей ще й це! Не, ну ви мне скажіте, шьо у вас нету?

Пан: Квартири.

Службовець: Ну ви такі знову правий – То ви значить квартирошукач?

Пан: Ну... Виходить, що так.

Службовець: Інтересно, як же ж інтересно. А тепер я імею вам шото сказать: в Одесі 128 людин шукає квартиру. А ві прийшли і все мне

gibt es 28 Wohnungssuchende, und jetzt kommet sie daher und bringet mir mei ganze Rechnung durcheinander. Jetzt kann i grad wieder von vorn afange. Ja gleubet sie denn, i hab mei Zeit gstohle?

Herr: Verzeihen sie, Herr Inspektor ...

Beamter: Oberinspektor, bitte. Aber nennet sie mich bei meinem Namen, das klingt menschlicher. Mein Name ischt Gruber.

Herr: Verzeihung Herr Obergruber - Herr Gruber, aber sie brauchen doch mit ihrer Rechnung nicht von vorn anzufangen.

Beamter: Wiso?

Herr: Na, wenn sie mir eine Wohnung geben, dann bin ich doch kein Wohnungssuchender mehr!

Beamter: Jetzt hend sie wieder recht.

Herr: Na, wäre da nichts zu machen?

Beamter: Überlegen, überlegen - halt, i habs! da wär eine Wohnung in der Bismarkstraße 12.

расчоти перепортілі! Теперь міне сначала всьо считатъ прийдеться. Ві шьо думаєте, у мене времені завалісь?

Пан: Я перепрошую, пане інспекторе...

Службовець: Я ізвіняюсь, я такі старший інспектор. Но ві ко мне обращайтесь, как меня зовут, так воно по-человеческі. Моє фаміліє Рабіновіч.

Пан: Я перепрошую, пане старший Рабіновіч... Пане Рабіновіч, але ж вам зовсім не потрібно проводити розрахунки по новій.

Службовець: Це як?

Пан: Ну, якщо ви мені дасте квартиру, то я більше не буду «квартирошукачем»!

Службовець: І ви таки маєте рацію, хоч ви й не з Одеси!

Пан: То що, нічого не можна зробити?

Службовець: Подуматъ, подуматъ – ша! Есть! Є квартирка на вулиці Приморській 12.

Пан: Так це ж чудово!

Herr: Aber das ist ja herrlich!

Beamter: Noi! Die Wohnung in der Bismarkstraße darf erscht vergeben werden, wann die Wohnung in der Schillerstraße 9 vergeben ischt.

Herr: Dann geben sie mir doch die Wohnung in der Schillerstraße 9!

Beamter: Noi! Die darf erscht vergeben werden, wann die Wohnung in der Kaiserstraße 20 vergeben ischt, und die Wohnung in der Kaiserstraße 20 darf erscht vergeben werden, wenn die Wohnung in der Mozartstraße 38 vergeben ischt.

Herr: Und was ist mit der Wohnung in der Mozartstraße 38?

Beamter: Das ischt eine Zwölf-Zimmer-Wohnung! - Aber passet sie auf, mir machet da jetzt oinen kleinen Schwindel! Sie ziehet zuerscht für ein paar Tag in die Wohnung Mozartstraße 38, dann ziehet sie für ein paar Tag in die Wohnung Kaiserstraße 20, dann ziehet sie für ei paar Tag in die Wohnung Schillerstraße 9, und dann ziehet sie endgültig in die Wohnung Bismarkstraße 12. Das ischt nömlich für sie genau das richtige: Verheiratet,

Службовець: А-ай! Квартиру на Приморській можна тіки тоді-і-і здать, як ми віддамо квартиру на вулиці Лазарева 9.

Пан: Ну то давайте мені квартиру на Лазарева 9!

Службовець: А-ай! Квартиру на Лазарева можна здавати тільки тоді, як ми здамо квартиру на Французькому Бульварі 20, а квартиру на Французькому бульварі 20 можна здавати тільки тоді, коли ми здамо квартиру на Дерibasовській 38.

Пан: А що то за квартира на Дерibasівській 38?

Службовець: Ай, то дванадцятикімнатова квартира! Слушайте сюда, ми з вами сейчас дельце проверньом! Ви зразу кілька дней поживете у квартирі на Дерibasовской 38, тоді, кілька дней на Французькому бульварі 20, тоді на кілька дней ві селітесь у квартиру на улице Лазарева 9, а затем уже на совсем в квартиру на Приморской. Так воно вам якраз самий смак – Жонатий, два дітя, собака – ну шьо, согласни?

zwei Kinder, ein Hund --- Sind sie
einverstanden?

Herr: Gerne. Aber können sie
mir darüber vielleicht eine kleine
Bescheinigung geben?

Beamter: Nein, ich hab jetzt
Dienstschluß und muß heim in mei-
n Geschäft.

Herr: Ja, haben sie denn noch
einen anderen Beruf?

Beamter: Ja, ich bin Spediteur.

Пан: Згоден. Але чи не могли
б ви мені дати про це якусь
довідочку?

Службовець: Ай нет! У мене
рабочий день закончiвся, мене додому
пора, гешефти ждуть!

Пан: А ви що, ще чимось
займаєтесь, крім цієї роботи?

Службовець: А шьо, на
зарплату жити? Я комерсант-
експедитор.

Стосовно назви твору, то вона є першою частиною прислів'я: „*Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand*“, (Дослівно: Кому Бог дає посаду, тому він дає також і розум”), яке означає, що навіть некомпетентні точки зору, висловлені людиною з певною посадою, мають вагу. Також прислів'я має і інше трактування: якщо хтось не може впоратися за своїми службовими обов'язками, то він не може виправдовуватися тим, що у нього для цього не достатньо досвіду і вміння [8]. В українському перекладі заголовок було перекладено відповідно до контексту, оскільки еквівалента німецькому прислів'ю в українській мові немає.

Також слід зазначити, що службовець „Beamter“ є типовим персонажем німецькомовного гумору, про що, зокрема, зазначалося у розділі 1. В українському гуморі ця фігура не є настільки типовою, хоча вітчизняному гумору більш притаманний персонаж одесита.

4.5.6. Юрген Баумгартен. Скоювати злочини невігдно (*Verbrechen lohnt nicht*)

Наведемо на матеріалі цього скетчу приклад застосування якісного контент-аналізу для визначення стратегії здійснення перекладу. Для контент-аналізу обираємо наступні критерії:

- елементи гумору і сатири
- маркери культури
- мета тексту

У цьому скетчі переплітаються кілька ліній гумору й сатири:

- гумор про посадовців (*Beamter*)
- гумор про жінок
- сатира на систему державного законодавства.

Німецький гумор про посадовців не завжди співпадає з українським. У наведеному скетчі державний адвокат (адвокат за призначенням) зі складністю вписався б в уявлення про представника української правової системи. Серед маркерів культури, які притаманні цьому персонажу слід відмітити наступне:

- Особливості мови та ведення переговорів: надмірна чемність та чітка структурованість бесіди.
- «розділення витрат по статтях»: чітко вирахований до розмови і продуманий чітко представлений «фінансовий план».
- Підкреслення важливості вченого ступеня (доктор Венцель)

До маркерів, які притаманні всьому тексту загалом належать:

- Звернення за прізвищем:

Guten Tag, Herr – äh – (blickt auf einen Notizzettel) Herr Querberg. Ich bin Dr. Wenzel, Ihr Pflichtverteidiger. *Добрий день, Пане – eee.. – (дивиться на папірець) Пане Кверберг. Я доктор Венцель, ваш захисник, призначений судом.*

Querberg: Guten Tag, Herr Doktor. *Сідає*

Wenzel: packt Papiere aus dem Koffer aus
 Nennen Sie mich bitte einfach nur beim Namen, sonst bilde ich mir am Ende noch ein, ich wäre Arzt.
 Er lacht über seinen eigenen Scherz.

Кверберг: Доброго Дня, пане доктор.
Венцель: виймає папери з портфеля
 Називайте мене просто за прізвиськом, а то я собі подумаю, що я нібито лікар.
 Сміється із власного жарту

- Рівень ставлення до податкової системи як до стабільно функціонуючої і обумовленої державним законодавством:

Querberg: fassungslos Dreißig...
Wenzel: ... Tausend, ja. Die Staatskassen sind leer, Geld haben heute fast nur noch die Verbrecher, da holt man es sich eben gerne. Ja, und dann das Finanzamt.

Кверберг: розгублено Тридцять...
Венцель: Тисяч, так. Державна казна порожня, гроші сьогодні є майже тільки у злочинців, то ж їх беруть залюбки. Так, а тоді ще й податкова.

Querberg: Finanzamt?

Wenzel: Die Einkommensteuer. Dem Fiskus ist es egal, ob Sie Ihr Geld redlich verdienen oder nicht. Hauptsache, Sie zahlen Steuern auf Ihre Einnahmen. Bei Ihrem Spitzenverdienst zahlen Sie natürlich den höchsten Steuersatz. Macht ungefähr 440 000 Euro.

Кверберг: Податкова?
Венцель: Податок на прибуток. Державній казні все одно, чи добросовісно ви здобули гроші чи ні. Головне, щоб ви платили податки зі своїх прибутків. При вашому найвищому заробітку як економічний злочинець ви, звісно, будете платити найвищу податкову ставку. Це складатиме десь 440 000 Євро...

Querberg: Vierhundert...

Wenzel: Um die Mehrwertsteuer kommen wir wohl herum. Es sei denn, Sie hätten im Auftrag gehandelt? Dienstleistungen jeder Art unterliegen

Кверберг: Чотириста...
Венцель: Податок на додану вартість ми таки зможемо обійти. Власне кажучи, ви діяли за

nämlich der Mehrwertsteuer.

замовленням? На послуги будь-якого виду накладається податок на додану вартість.

Querberg: *Nein, nein, habe ich nicht.*

Кверберг: *Hi, ni, ne діяв.*

Wenzel: *Na, bestens. Nicht zu vergessen sind noch Gerichtskosten. Rund 3000 Euro.*

Венцель: *Ну, тим краще. Не слід забувати також і про судові витрати. Близько 3000 Євро.*

Відмінним від українського є німецький гумор про жінок, який також певним чином можна віднести до маркерів культури:

Querberg: *Beides. Schulden wegen der Frauen. Einmal ist da meine Ehefrau, die gibt das Geld mit beiden Händen –*

Кверберг: *I te i te. Борги через жінок. По-перше це моя дружина, яка розкидає гроші направо і наліво –*

Wenzel: *unterbricht Ja ja, immer dasselbe mit den Weibern, was? Ich kenn' ja selber, aber zu Glück habe ich keinen so guten Draht zu fremden Geldern wie Sie.*

Венцель: *перебиває Так-так, з бабами завжди одне й те саме, еге ж? Я й сам знаю, але, на щастя, у мене немає такого тісного зв'язку з чужими грошима, як у вас.*

lacht

сміється

Dann hoffen wir mal, dass Sie einen männlichen Richter bekommen. Der wird Sie verstehen und gnädiger sein als so eine Richterin. Die Frauen stecken ja eh' alle unter einer Decke nicht? – Aber nun weiter im Text.

Отож будемо сподіватися, що суддя у вас буде чоловік. Він вас зрозуміє і буде до вас прихильнішим, ніж якась там «суддя». Жінки усі одним ликом шиті, еге ж? – Повернімося до справи.

ВИСНОВКИ ДО 4 РОЗДІЛУ.

На сьогоднішній день, серед перекладачів художньої літератури панує тенденція не вдаватися ані до одомашнення, ані до будь-яких інших форм наближення перекладу до традицій цільової культури та мови. Слід пам'ятати, що довгий час серед видатних вітчизняних перекладачів зарубіжної літератури (зокрема І. Франка, М. Коцюбинського, М. Лукаша, та ін..) панувала саме така тенденція – наближення оригіналу до українського читача. З-під їх пера поставали переклади, що стали надбанням української культури, що не лише відкрили імена видатних зарубіжних письменників, поетів, драматургів в Україні, а й виявляють багатство української, часто, народної мови. Звісно, перекладознавці задаються питанням, наскільки адекватними є такі переклади, наскільки вони співвідносяться із функцією оригіналу, впливом, на читача, тощо. Ця полеміка підкріплюється визначенням поняття «Художній переклад», адже досі не існує єдиного чіткого визначення цього терміну. Чи вважати одомашнений твір перекладом, чи переспівом, чи обробкою, чи, навіть, твором українського автора за мотивами твору зарубіжного автора – це справа перекладознавців. Але явище одомашнення безперечно має право на існування. Відмова від одомашнення обмежує перекладача у виборі мовних засобів літературними нормами, внаслідок чого переклад може стати сухим, цілком позбавленим будь-якого колориту.

На нашу думку, слід давати перекладачеві право вибору – відмовитися від свого перекладацького «я» і цілковито слідувати нормам перекладу у межах певної моделі перекладу, чи дати волю своєму стилю, використовуючи всі можливі засоби рідної мови. Звісно, стиль зарубіжного автора в такому випадку повністю втратиться, але оцінюючи об'єктивно, більша його частина все одно втрачається при будь-якому перекладі.

Як критерій такого вибору, передусім при перекладі сценічних текстів гумористичного та сатиричного характеру доречно, на нашу думку, визначити функцію твору. Якщо функція є здебільшого розважальною, гумористичною і метою твору є викликати сміх чи посмішку – то перекладач має повне право задіяти всі можливі засоби рідної мови, щоб розсмішити цільового читача. Якщо ж функція є переважно суспільною, де сатира є способом викриття негативних явищ середовища оригіналу, то в такому разі слід стриманіше обходитися з одомашненням, хоча вживання окремих елементів, що несуть забарвлення української культури, допускається. Таким чином зберігається не лише функція оригіналу, а й багатство цільової мови у перекладі.

Ремарки у драматичному тексті виконують своєрідну організаційну функцію і є авторським оцінним повідомленням.

У процесі аналізу ремарок в німецькому тексті було встановлено, що загальний їх стиль є номінальним. Часто іменники в ремарках тексту німецького твору перекладаються дієсловами в українській мові. Адже надмірна субстантивація зробила б український текст дещо штучним. Слід зауважити, що ремаркам властива мовна економія, тобто якомога більше інформації має бути передано мінімальною кількістю мовних засобів. Цим зумовлюється те, що переважна більшість ремарок є еліптичними реченнями. Деякі з них можуть виражатися навіть займенником. Під час перекладу ремарок було виявлено певні невідповідності невербальних засобів вираження у німецькій та українській культурах.

При аналізі скетчів (сценок) нами було встановлено і досліджено важливу роль гумористичного аспекту перекладу, було встановлено закономірності розвитку гумористичної напруги та розроблено схему (графік), яким рекомендується керуватися, перекладаючи такого виду тексти, з метою досягання адекватності перекладу, а саме досягнення того, щоб

реакція читача/глядача перекладу була аналогічна до реакції читача/глядача оригіналу. Властивості скетчу як виду п'єси при цьому зберігаються.

Нами була здійснена також перевірка реакції читача на переклади гумористичних творів Дітмара Фюсселя та Юргена Баумгартена шляхом представлення їх для відкритого доступу в мережі Інтернет. Коментарі читачів підтвердили наявність гумористичного ефекту і сприйняття перекладу оцінене як позитивне (див. Додаток 2).

Загальні висновки

1. Оскільки у перекладознавстві відсутнє єдине визначення поняття театрального тексту, у процесі дослідження було запропоновано розмежування таких термінів як «драматургічний текст», «сценічний текст» та «театральний текст». Для чіткості термінології дається визначення наступним термінам:

- *Драматургічний текст* - письмово зафіксований художній текст, призначений для публікації та подальшого відтворення на сцені.
- *Сценічний текст* – письмово зафіксований текст, готовий до безпосередньої постановки на сцені.
- *Театральний текст* - сценічний текст, втілений на сцені у поєднанні з невербальними засобами вираження, які разом створюють цілісний інтермедійний текст.
- *Театральний переклад* – переклад, що здійснюється для постановки
- *Літературний переклад драматургічного тексту* – переклад, що здійснюється для публікації твору.

2. Гумор та сатира в театрі, і драмі загалом, мають різну функцію. Функція гумору – викликати сміх, здебільшого з розважальною метою. Функція сатири - у формі висміювання вказати на певні явища, які автор бажає змінити. Відтак, перекладачеві слід визначити мету вихідного тексту для збереження її в перекладі.

3. При перекладі драматургічних та сценічних текстів гумористичного та сатиричного характеру не можна концентруватися лише на лінгвістичному підході до засобів гумору та сатири, а слід також і зважати на літературознавчий підхід. Важливо враховувати культурні відмінності і наблизити залишиться гумористичний ефект у перекладеному творі до ефекте оригіналу.

4. Вибір стратегії перекладу театральних текстів гумористичного та сатиричного характеру залежить передусім від мети створення тексту. На практиці не можливо зробити чіткий вибір між теорією еквівалентності та скопосу, але для текстів гумористичного характеру рекомендується надавати пріоритет теорії скопосу.

5. Такі методи дослідження як контент-аналіз та дискурсивний аналіз сприяють виявленню особливостей тексту, встановлення мети та обставин написання твору, отже отримання інформації, необхідної для перекладача для здійснення перекладу твору. Ці методи мають практичне значення для виявлення лінгвістичних та екстралінгвістичних елементів комічності у драматургічному творі та їх відтворення у перекладі.

6. Коли драматургічний твір втілюється на сцені, то зв'язок між автором і читачем вже не є безпосереднім. Твір інтерпретується постановочною групою, режисером, акторами, а перекладений твір ще й перекладачем. Таке явище є фактично подвійним (чи, відповідно, потрійним) ефектом інтерпретації, внаслідок якого постає цілком новий текст з іншою функцією, іншим емоційним, суспільним, культурним ефектом, аніж оригінал, хоча літературний сюжет твору може залишатися тим самим.

7. Сценічний текст може бути неперекладним з точки зору поєднання форми та функції, але, як і будь-який текст, підлягає інтерпретації та перенесенню з однієї мови в іншу.

8. Тексти зі змінною функцією є подвійним викликом для перекладача, оскільки в такому разі майже неможливо дотримуватися так званої «динамічної еквівалентності» перекладу, коли реакція реципієнта вихідного тексту подібна до реакції реципієнта цільового тексту. Таким чином можна говорити про часткову *функціональну неперекладність* драматургічного твору, написаного для конкретного реципієнта в певний часовий проміжок, тобто драми із суспільною функцією.

9. Втрата стилістичних особливостей при перекладі драматургії майже завжди тягне за собою втрату комічного ефекту, а також не відтворює стилістичного багатства мови перекладу.

10. Перекладачеві необхідно надати право вибору – відмовитися від свого перекладацького самовираження і дотримуватися норм перекладу у межах певної моделі перекладу, чи навпаки - дати волю своєму стилю, застосовуючи всі можливі засоби мови перекладу. Звісно, стиль зарубіжного автора в такому випадку втратиться, але збережеться розмаїття твору.

11. Функція твору визначає вибір перекладацької стратегії. Якщо функція є здебільшого розважальною, гумористичною і метою твору є викликати сміх чи посмішку – то перекладач має повне право використовувати будь-які засоби рідної мови, щоб розсмішити цільового читача. Якщо ж функція є переважно суспільною, де сатира є способом викриття негативних явищ середовища оригіналу, то в такому разі слід стриманіше обходитися з одомашненням, хоча вживання окремих елементів, що несуть забарвлення української культури, допускається

12. При аналізі скетчів (сценок) нами було встановлено і досліджено важливу роль гумористичного аспекту перекладу, закономірності розвитку гумористичної напруги та розроблено схему (графік), яким рекомендується керуватися, перекладаючи такі тексти, з метою досягання адекватності перекладу, а саме досягнення того, щоб реакція читача/глядача перекладу була аналогічна до реакції читача/глядача оригіналу. Властивості скетчу як виду драматургічного твору при цьому зберігаються. Для сатиричних творів цей графік є аналогічним.

Список використаної літератури та джерел ілюстративного матеріалу.

1. Альд Д.Н. Основы драматургии: [учеб. пособ. для студентов ин-та культуры] / Д.Н. Альд. – Л.: Лен. ин-т культуры им. Н.К.Крупской, 1988. – 64 с.
2. Андрес, А. Дистанция времени и перевод (Некоторые мысли и наблюдения) / А. Андерс // Мастерство перевода. М., 1965. - С. 118-131.
3. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 505 с.
4. Аристотель. 3 „Поетики” / Аристотель // Теория драмы в историческом развитии: [хрестоматия]. – К.: Мистецтво, 1950. – С. 67-83.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей/научн. Редактор Г.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 1999. – 444 с.
6. Бакланова А.Г. Лингвостилистическая характеристика драмы как типа текста (на материале драмы ГДР) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / А.Г. Бакланова. – М., 1983. – 24 с.
7. Баранник Д.Х. Вопросы языка драматического произведения : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук / Д.Х. Баранник. – Днепропетровск, 1956. – 16 с.
8. Баранник Д.Х., Гай Г.М. Драматичний діалог / Д.Х. Баранник, Г.М. Гай. – К.: Київ. ун-т, 1961. – 164 с.
9. Бархударов Л. С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Международные отношения, 1975. – 240с.
10. Батюшков, Ф.Д. Задачи художественных переводов / Ф.Д. Батюшков // Принципы художественного перевода. СПб., 1920. - С. 7-15.
11. Батюшков Ф. По поводу спектаклей Старинного театра. // Студия, 1911, № 11, с. 1-4.

12. Батюшков, Ф.Д. Принципы художественного перевода / Ф.Д. Батюшков. 2-е изд., доп. - СПб.: Госиздат, 1920. - 59 с.
13. Бацевич Ф. Іронічний есей про іронію / Флорій Бацевич // Іронія: [зб. статей] / [упоряд.: Галета О., Гуревич Є., Рибчинська З.]. – Львів: Літопис; К.: Смолоскип, 2006. – С. 86-111.
14. Бергсон А. Смех. — М.: Искусство, 1992. — 127 с.
15. Белинский В.Г. О драме и театре : избранные статьи и высказывания / В.Г. Белинский. – М.-Л.: Искусство, 1948. – 540 с.
16. Бідненко Н. П. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п'єси Б.Шоу "Учень диявола"): Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.05. - Київ, 2001. - 15 с.
17. Борисова И.Ф. Стиль драматурга и его передача в переводе / И.Ф. Борисова // Теория и практика перевода : респ. межвед. науч. сб. – 1984. – Вып. 11. – С. 94-100.
18. Борев Ю. Б. О комическом. – М.: Искусство, 1957. – 394с.
19. Брандес, М.П. Стилистика немецкого языка. - Москва: Высшая школа, 1983. - 271с.
20. Брандес М. П. Переводческая стилистика. – М.: Высш. шк., 1988. – 126с.
21. Брандес, М.П. Предпереводческий анализ текста : Учеб. пособие / М.П. Брандес, В.И. Провоторов. 3-е изд., стереотип. - М.: НВИ-ТЕЗАУРУС, 2003.-224 с.
22. Бровко О. О. Категорія “Пуант” у літературознавстві перших десятиліть ХХ століття//Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 5 (192), 2010. – с. 19-25.
23. Будагов Р. А. Язык – реальность – язык. – М.: Международные отношения, 1983. – 276 с.
24. Будагов Р.А. – Литературные языки и языковые стили. – М.: Международные отношения, 1967. – 376с.

- 25.Ващенко, В.С. Стилiстика речення в українській мовi. - Днiпропетровськ, 1968. - 158с.
- 26.Венгренивська М. Множиннiсть чи варiативнiсть перекладiв / М. Венгренивська // Проблеми семантики, прагматики та когнiтивної лiнгвiстики: [зб. наукових праць]. — 2007. — № 11. — С. 93-97
- 27.Верещагин Е. М., Костомаров В.Г. Язык и культура. — М.: Высш. шк., 1983. — 269с.
- 28.Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В.С. Виноградов. — М.: Высшая школа, 1978 — 350 с.
- 29.Виноградов, В.С. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий прием / В.С. Виноградов // Филол. науки. М., 1997. - N 6. - С. 54-59.
- 30.Возненко Н. В. Стилiстика сонгiв у Бертольта Брехта: Автореф. дис... канд. фiлол. наук: 10.02.04. — Х., 2002. — 19с.
- 31.Гаврилiв Т. Текст мiж культурами. Перекладознавчi студiї. — К.: Критика, 2005. — 200 с.
32. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Сов. писатель, 1980.
- 33.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Высшая школа, 1981. — 139с.
- 34.Головач У. В. Етномовний компонент поетичного тексту давньогрецької трагедії як перекладознавча проблема (на матеріалі давньогрецьких трагедій та їхніх українських перекладів): Автореф. дис. ... канд. фiлолог. наук: 10.02.16. - Київ, 2003. - 20 с.
- 35.Дземидок Б. О Комическом - М.: Прогресс, 1974. — 224 с.
36. Дмитриев А. В., Сычев А. А. Смех: социофилософский анализ. М.: Альфа-М, 2005. С. 203.
- 37.Дмитриев А. В. Социология политического юмора. — М.: РОССПЭН. 1998, — 332 с

- Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. М., 1984
- 38.Дмитриев А. В. Социология юмора. — М.: РАН. 1996, — 214 с.
- 39.Дробышева И.М. Стилистика разговорной речи в иностранной художественной прозе. - Ростов-на-Дону, 1987. - 131с.
- 40.Дук П. О. Лінгвостилістична характеристика німецьких гумористичних віршів. Дис... канд. філолог. наук: 10.02.04. – Харків, 2007.
- 41.Жданова Анна Владимировна. Драматические произведения Лопе де Веги в России: история и сопоставительный лингвостилистический анализ русских переводов XVIII-XX вв. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.05, 10.02.20 / Жданова Анна Владимировна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. - Москва, 2008. - 168 с.
- 42.Засекін С.В. Психолінгвістичні аспекти перекладу. – Луцьк.: ВІСМ, 2006. – 144с.
- 43.Зорівчак Р.П. Реалія і переклад / Р.П. Зорівчак. – Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 215 с.
- 44.Зорівчак Р.П. Боліти болем слова нашого.... / Р.П. Зорівчак. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 296 с.
- 45.Іваненко С. М. Поліфонія ритмотональної будови тексту в стилістичному аспекті (на матеріалі німецької мови) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Іваненко Світлана Мар'янівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. - К., 2010. - 34 с.
- 46.Іваненко С. М. Поліфонія ритмотональної будови тексту в стилістичному аспекті (на матеріалі німецької мови) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Іваненко Світлана Мар'янівна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. - К., 2009. – 441с.
- 47.Ильин И. Анна Юберсфельд и французская школа театральной семиотики. – М.: Культура и искусство, 2001. – 215с.

48. Казакова Т. А. Теория перевода (лингвистические аспекты) – Москва: Высшая школа, 1992. – 257с.
49. Кам'янець А.Б. Відтворення інтертекстуальної іронії в англо-українському художньому перекладі: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук /А.Б. Кам'янець. – Львів, 2009. – 220с.
50. Кам'янець А. Інтертекстуальна іронія в романі В. Набокова “Лоліта”: проблеми перекладу / Анжела Кам'янець // Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту. — Серія: Філологічні науки (мовознавство). — 2009. — № 81 (4). — С. 272-276.
51. Карабан В.С. Драматические конфликты в пьесах Кондрата Крапивы : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук / В.С. Карабан. – Минск, 1957. – 14 с.
52. Кияк Т.Р., Огуй О.Д., Науменко А.М. Теорія та практика перекладу (німецька мова). – Вінниця: Нова книга, 2006. – 592с.
53. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) / Л.В. Коломієць. – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2004. – 522 с.
54. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – Москва: Высшая школа, 1990. – 253с.
55. Комиссаров В.Н. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе) / В.Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1973. – 215с.
56. Коптилов В. Теорія та практика перекладу. – Київ: Юніверс, 2003. – 279с.
57. Коптилов В.В. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе / В.В. Коптилов // Теория и критика перевода / [Отв. ред. Б.А.Ларин]. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. – С. 343-410.

- 58.Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В.В. Коптілов. – К.: Дніпро, 1971. – 132 с.
- 59.Коптілов В.В. Першотвір і переклад / В.В. Коптілов. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
- 60.Коптілов В.В. Особливості перекладу драматургії / В.В. Коптілов // ”Хай слово мовлено інакше...” : [статті з теорії, критики та історії художнього перекладу]. – К.: Дніпро, 1982 . – С. 80-113. – (Проблеми художнього перекладу)
- 61.Корнієнко Н.М. Театр як діагностична модель суспільства. (Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури) : автореф дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 „Теорія і історія культури” / Н.М. Корнієнко. – К., 1993. – 163 с.
- 62.Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Нелля Корнієнко. – К.: Факт, 1998. — 469 с.
- 63.Корунець І.В. Переклад поетичної трагедії на рівні його аналізу / І.В. Корунець // Теорія і практика перекладу : респ. міжвід. наук. зб. – 1980. – Вип. 3. – С. 19-29.
- 64.Корунець І. В.. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). — Вінниця : Нова Книга, 2000. — 448с.
65. Кравченко Ю. Драматургічний дискурс: питання змісту та форми. – Наукові записки//Філологічні науки, випуск 86: Кіровоград 2008. – с.200-205
- 66.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. — Серия 9. Филология. — 1995. — №1. — С. 97-124.
- 67.Крупнов В. Н. В творческой лаборатории переводчика. – М.: МО, 1976. – 190 с.
- 68.Куконіна Н. А. Зіставлення словника перекладу із словником оригіналу як перекладознавча проблема (на матеріалі перекладів шекспірівського

- "Гамлет"): Автореф. дис. канд. філологічних наук: 10.02.16. - Київ, 2002. - 20 с.
- 69.Кучма, О. І. Німецькі емоційно-експресивні частки та їх відтворення українською мовою (на матеріалі українських перекладів сучасної німецької прози): Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.16. - Київ, 2004. - 20с.
- 70.Левицький А.Е. Вступ до мовознавства: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / А.Е. Левицький, А.В. Сингаївська, Л.Л. Славова. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 104 с.
- 71.Лучук, О.М. Різномасштабність перекладів одного твору як проблема перекладознавства (На матер. укр. перекладів Шекспірової драми "Троїл і Крессіда): Автореф... канд. філолог.наук: 10.02.16. - Київ, 1996. – 23с.
- 72.Лотман Ю.А. Структура художественного текста / Ю.А. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- 73.Манн Т. Опыт о театре / Томас Манн // Собрание сочинений: [в 10 т.] / [под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова]. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 6. – 686 с. – С. 12-46.
- 74.Манн Ю. В. О гротеске в литературе. – М: Советский писатель, 1966. – 184с.
- 75.Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Сохранение и элиминирование национальной специфики оригинала при переводе драматургических текстов: постановка проблемы / И.Ю. Марковина, Ю.А. Сорокин // Общение. Текст. Высказывание. – М.: Наука, 1989. – С. 137-144.
- 76.Матюша В. Сучасні теорії перекладу драматичних творів як окремого жанру художнього перекладу / В. Матюша // Мовні та концептуальні картини світу. – 2006. – № 18. Книга 1. – С. 297-300.

77. Матюша В. Типи асиметрії в українських перекладах п'єс Оскара Вайлда / В. Матюша // Проблеми семантики прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2007. – С. 206-210.
78. Матюша В. Ситуативна асиметрія: межі перекладацької свободи / В. Матюша // Мовні та концептуальні картини світу. – К., 2007. – № 23. Книга 2 – С. 157-162.
79. Матюша В.І. Асиметрія в українських перекладах сучасної англomовної драми: Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 2008. – 232 с.
- Методологические и методические проблемы контент-анализа. Вып. 1-2. М., 1973;
80. Мизецкая В.Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XV1-XX веков) : автореф. дис. на соиск. учен. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / В.Я. Мизецкая. – Одесса, 1992. – 24 с.
81. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. – Москва: Воениздат, 1980. – 237с.
82. Мінчин Б. М. Деякі питання теорії комічного. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. – 239 с.
83. Мирам Г.С. и др. Основы перевода: Курс лекций; Учебное пособие. – К.: Эльга, Ника-Центр, 2002. – С. 248.
84. Міщенко Л.А., Турченко О.М. Посібник з художнього перекладу до курсу Теорія і практика перекладу. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 175с.
85. Міщенко Л.І. Український театр початку ХХ ст. Шляхи модернізації / Л.І. Міщенко // Українське літературознавство. – 1993. – Вип. 57. – С. 11-17.
86. Мейерхольд В.Э. О театре. – С-Пб, 2003.
87. Найда Ю.А. Наука перевода// Вопросы языкознания. – 1970. – № 4.

88. Наumenko A.M. Жанровая специфика австрийской драмы 1918 – 1938-х годов: автореф. дис. На соискание ученой степени доктора филологических наук / 10.01.05 – «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». – М., 1989. – 49 с.
89. Некряч Т.Є. Перекладацькі стратегії відтворення стилістично-маркованих елементів / Т.Є. Некряч // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2001. – Вип. №7. – С. 184-188.
90. Некряч Т.Є. Асиметрія при перекладі драматичного діалогу / Т.Є. Некряч // Мови, культури і переклад у добу глобалізації : програма і резюме доповідей наукової конференції присвяченої пам'яті професора Ю. Жлуктенка (до 90-річчя від дня народження). – К.: КНУ імені Тараса Шевченка, 2005. – С. 55-56.
91. Некряч Т.Є. Перекладацькі стратегії відтворення власних імен як форманту сюжету у драматичних творах / Т.Є. Некряч // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2005. – Вип. №15. – С. 123-127.
92. Некряч Т.Є. Експлікативна асиметрія у відтворенні власних імен при перекладі творів для театру / Т.Є. Некряч // Мовні і концептуальні картини світу. – 2005. – Вип. 18. Книга 2. – С. 17-20.
93. Некряч Т.Є. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу / Т.Є. Некряч // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2006. – Вип. 9. – С. 191-196.
94. Некряч Т.Є. Засоби збереження природності драматичного діалогу під час перекладу творів для театру / Т.Є. Некряч // Григорій Кочур у контексті української культури другої половини ХХ віку : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 14-15 жовтня 2005 року). – Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – С. 171-178.
95. Огуй О.Д. Актуальні проблеми німецько-українського перекладу. Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2004р. – 255с.

- 96.Павличко Д. Перекладна література на Україні й українська література за рубежом / Дмитро Павличко // Над глибинами: Літературно-критичні статті і виступи. – К.: Рад. Письменник, 1983. – С. 342-370.
- 97.Павлов М.О. Драматичний твір очима перекладача / М.О. Павлов // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВЦ КНУ ім. Тараса Шевченка, 2000. – С. 274-282.
- 98.Павлов М. О. Модель перцепції художнього тексту в перекладі творів епічного і драматичного жанрів// Іноземна філологія. – 2001 - № 32
- 99.Пацина Л.В. Nota Bene: Помилки (побічний продукт мовно-стилістичного аналізу перекладів) / Л.В. Пацина // Теорія і практика перекладу. – 1992. – Вип. 18. – С. 55-64.
100. Пихтовникова Л. С. Языково-стилистические средства комического в публицистических текстах. – Нова філологія. Запоріжжя, 2002. – №3, с. 186-195
101. Пиз А. Язык жестов. Минск: Поле чудес, 1998. - 218с.
102. Поляков В.А. Французская драматургия в переводах Максима Рыльского : автореф. канд. филол. наук : спец. 10.644 „Романские языки” / В.А. Поляков. – Львов, 1970. – 23 с.
103. Пономаренко Л. Семіотика театру: невербальні засоби вираження та особливості їх відтворення в перекладі//Науковий вісник Херсонського державного університету. – 2009. - №10. – С. 380-383.
104. Пономаренко Л. Методи дослідження особливостей драматургічного перекладу// Мовні і концептуальні картини світу. – КНУ імені Тараса Шевченка, 2009. - №30. – С. 197-202.
105. Пономаренко Л. Значення інтертекстуальності для перекладу сценічних текстів гумористичного характеру (на матеріалі німецькомовних скетчів) ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2009. - №48. - С. 202-205.

106. Пономаренко Л. Особливості перекладу німецькомовних сценічних текстів українською мовою// Наукові записки: КДПУ ім., В. Винниченка, Кіровоград, 2009. - №81(4) . – с.311-314.
107. Пономаренко Л. Стратегії перекладу театральних текстів гумористичного характеру//Нова філологія: Запорізький національний університет, 2010. - № 41. – с. 228-234.
108. Пономаренко Л. Стратегії перекладу театральних текстів гумористичного характеру//Нова філологія: Запорізький національний університет, 2010. - № 41. – с. 228-234.
109. Пономаренко Л. Особливості перекладу німецькомовного гумору//Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки: Мовознавство, 2011. - № 6 частина 2. – с.91 – 95
110. Почепцов Г.Г. О сохранении индивидуального своеобразия подлинника при переводе / Г.Г. Почепцов // Тетр. переводчика. – 1967. – Вып.4. – С. 42-60.
111. Прищепа, В.П. Неврози суспільства – "неврози" драматургії Австрії після другої світової війни. ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2007.- с.. 213-215.
112. Прищепа, О.В. Інтертекстуальність теорії очуження Бертольда Брехта. ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2007. – с. 216-218.
113. Проценко Ю.М. Художественное своеобразие драматургии Джона Миллингтона Синга : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 „Сравнительное литературоведение” / Ю.М. Проценко. – К.: 1977. – 25 с.
114. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. — М.: Лабиринт, 1999. — 288 с.
115. Радчук В.Д. На жертovníку мистецтва / В.Д. Радчук // ”Хай слово мовлено інакше....” : (проблеми художнього перекладу) : статті з теорії,

- критики та історії художнього перекладу / [упоряд. В. Коптілов]. – К.: Дніпро, 1982. – С. 17-23.
116. Радчук В.Д. Перекладність в динаміці / В.Д. Радчук // Філологія і культура : зб. наук. праць. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 1996. – С. 35-40.
117. Рецкер Я. Передача контаминированной речи в переводе и роль традиции / Яков Рецкер // Тетради переводчика. – 1968. – №5. – С. 92-103.
118. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: издательство Международные отношения, 1974г. – 240с.
119. Речка А.М. Жанрова специфіка „драми для читання”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / А.М. Речка. – Київ, 2002. – 17 с.
120. Рильський М. Мистецтво перекладу : [статті, виступи, нотатки] / Максим Рильський. – К.: Рад.письм, 1975. – 183
121. Россельс В.В. Перевод и национальное своеобразие подлинника / В.В. Россельс // Вопросы художественного перевода. – М.: Совет. писатель, 1955. – С. 173-181.
122. Россельс В.В. В мастерской переводчика / В.В. Россельс // Тетр. переводч. – 1966. – Вып. 3. – С. 3-16.
123. Россельс В.В. Теория художественного перевода – область литературоведения / В.В. Россельс // Вопросы литературы. – 1960. – №5. – С. 154-162.
124. Русанівська М.В. Національний колорит у перекладному творі / М.В. Русанівська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 7. – С. 61-62.
125. Ряполова В.А. Проблемы последовательной социальной драмы Англии (Осборн, Бизн, Уэскер) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусств. наук / В.А. Ряполова. – М., 1969. – 20 с.

126. Садовский Я.Г. Стиль драматурга и проблемы перевода (на материале пьес М. Горького) / Я.Г. Садовский. – Баку: Азернешр, 1974. – 112 с.
127. Салихова Н. К, Языковая природа и функциональная характеристика стилистического приема иронии. – автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 1976. – 24с.
128. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода. – Москва: Восток запад, 2006. – 445с.
129. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического. Изд-во МГУ, 2003. - 176 с.
130. Содомора А. Українське перекладознавство на рубежі ХХІ віку / Андрій Содомора // Слово і час. – 1998. – №8. – С. 16-18.
131. Слюсар Н.О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ 2004. – 167с.
132. Станиславский К.С. Об искусстве театра / К.С. Станиславский. – М.: ВТО, 1982. – 508 с.
133. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націтворенням / Максим Стріха. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 344 с.
134. Тетеріна О.Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці 19 - початку 20 ст. (компаративний дискурс) : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.05 „Порівняльне літературознавство” / О.Б. Тетеріна. – К., 2004. – 20 с.
135. Тимофеев Л.И. Теория литературы. Основы науки о литературе. - Москва, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1948.

136. Тимченко Є. П. Порівняльна стилістика німецької та української мов. — Вінниця : Нова книга, 2006. — 240с.
137. Титаренко Е. Ю. Языковые средства выражения юмора. Дисс. канд. филол. наук. — К.: КНУ, 1992. — 25с.
138. Файзулаев Р. Национальный колорит и художественный перевод / Р. Файзулаев. — Ташкент: Фан, 1979. — 112 с.
139. Федоров А.В. О художественном переводе / А.В. Федоров. — Л.: ОГИЗ, 1941. — 260 с.
140. Федоров А.В. Перевод как отражение стиля языка писателя / А.В. Федоров // Вопросы стилистики : межвуз. науч. сб. — 1972. — Вып. 5. — С. 103-105.
141. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — Москва: Издательский дом „ФИЛОЛОГИЯ ТРИ”, 2002. — 415 с.
142. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: [у 50 т.] — К.: Наукова думка, 1983. — Т. 39: Літературно-критичні праці (1911-1914). — С. 7-20.
143. Фролова К.П. Аналіз художнього твору / К.П. Фролова. — К.: Рад. шк., 1975. — 176 с.
144. Хализев В.Е. Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. — М.: Искусство, 1978. — 240 с.
145. Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. — 260 с.
146. Холодов Е.Г. Композиция драмы / Е.Г. Холодов. — М.: Искусство, 1957. — 224 с.
147. Чабаненко Віктор Антонович. Стилiстика експресивних засобiв української мови. — Запорiжжя, 2002. — 351с.

148. Чередниченко О.І. Об'єднавча функція мови / О.І. Чередниченко // Мовні і концептуальні картини світу. – 2004. – Вип.14. – С.3–7.
149. Чередниченко О. Про мову і переклад. – Київ. Либідь, 2007. – 247с.
150. Швейцер, А.Д. Теория перевода. - Москва: Наука, 1988. - 215с.
151. Швейцер, А.Д. Перевод и лингвистика / А.Д. Швейцер. - М, 1973. - 280с.
152. Щербина А. О. Жанри сатири і гумору. – К: Дніпро, 1977. – 136с.
153. Юдова-Романова К.В. Театрально-глядацькі відносини в сучасній соціокультурній реальності України: Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 2006. – 194 с.
154. Ягода О.В. Стилїстика комічного: проблеми та перспективи. – Нова філологія. 2001. – №2, с. 92-102
155. Bauch, Karl-Richard; Christ, Herbert; Krumm, Haus-Jürgen. Handbuch, Fremdsprachenunterricht. – Verlag: Tübingen und Basel, 2003.
156. Bassnett S. Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance / S. Bassnett // Literature and Translation / Ed. J. S. Holmes. – Leuven: ACCO, 1978. – P. 161-176.
157. Bassnett S. Introduction to Theatre Semiotics / S. Bassnett // Theatre Quarterly. – 1980. – № 10.38 – P. 47-53.
158. Bassnett S. The Translator in the Theatre / S. Bassnett // Theatre Quarterly. – 1981. – № 10.40. – P. 37-48.
159. Bassnett S. Ways through the Labyrinth : Strategies and Methods for Translating Theatre Texts / S. Bassnett // The Manipulation of Literature / Ed. Theo Hermans. – London: Croom Helm; New York: St Martin's, 1992. – P. 87-102.

160. Bassnett S. Structuralism and After : Trends and Tendencies in Theatre Analysis. Part Two” / S. Bassnett // *New Theatre Quarterly*. – 1992. – № 1.2. – P. 205-207.
161. Bassnett S. Translating for the Theatre—Textual Complexities / S. Bassnett // *Essays in Poetics*. – 1990. – № 15.1. – P. 71-83.
162. Bassnett S. Translating for the Theatre : The Case Against Performability / S. Bassnett // *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*. – 1991. – №. IV.1. – P. 99-111.
163. Bassnett S., Lefevere A. Translation, History and Culture / S. Bassnett, A. Lefevere. – London and New York: Pinter, 1990. – 280 p.
164. Bassnett-McGuire S. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre / S. Bassnett-McGuire // *Constructing cultures*. – Clevedon: Multilingual matters, 1998. – P. 90-108.
165. Brandes, M.P. *Deutsche Stilistik*. - M, 1966. – 208S.
166. Brauneck Manfred. – *Theater in 20. Jahrhundert*. – Hamburg: Rohwolts, 1993. – 542 S.
167. Brown, G., and George Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press. – 1983.
168. Broch Hermann *Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. – Stuttgart: Reclam, 2000. – S. 86-96
169. Christiane Nord. *Translation as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome, 1997
170. *Duden Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. – Mannheim u.a: Dudenverl., 1998. – 912 S.
171. Eugene Nida. *A Framework for the Analysis and the Evaluation of Theories of Translation*. // *Translation: Application and Research*, ed. Richard E. Brislin. New York: Gardner Press, 1976.

172. Fleischer, Wolfgang Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. – Leipzig, 1975. – 394S.
173. Friedmar Apel, Annete Kopetzki. Literarische Übersetzung. – Suttgart: Verlag J.B., 2003. – 157S.
174. Hammerschmidt Beata, Krapoth Hermann. Übersetzung als kultureller Prozeß: Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden. - Berlin: Erich Schmidt, 1998 . - 324 S.
175. Hejwowski Kryzsytof. Teoria przekładu. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006. – 199S.
176. Helmut Henne, Helmut Rehbock. Einführung in die Gesprächsanalyse. – Berlin: W de G, 2001. - 336S.
177. Henschelmann, Käthe. Problem – bewußtes Übersetzen, interkulturelle Kompetenz. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.
178. Hönig Hans G. Konstruktives Übersetzen. – Tübingen: Staufenburg Verlag, 1995. – 195S.
179. Honzl J. Dynamics of Sign in the Theater / J. Honzl // Semiotics of Art: Prague School Contribution / [Eds. L. Metejka and I.R. Titunik]. – Cambridge: MIT Press, 1976. – P. 74-93.
180. Joanna Best, Sylvia Kalina. Übersetzen und Dolmetschen. – Basel: A-Francke Verlag, 2002. – 341S.
181. Jörn Albrecht. Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung. – Dramstadt: Wiss. Buchges., 1998. – 363 S.
182. Katharina Reiß, Hans J. Vermeer. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. – 248 S.
183. Koller, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. - Wiebelsheim: Quelle & Meyer, 2001 . - 343 S.
184. Kittel, Harald Die literarische Übersetzung : Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. - Berlin: Erich Schmidt, 1988 . - 239 S.

185. Marry Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul, Peter A.Schmitt. Handbuch Translation. - Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998. - 490S.
186. Melrose S.F. Dramatic Holes, Theatre Discourse/s', in Journal of Cultural Studies, vol.4, no.1 June 1986
187. Mukařovský J. The Art as a Semiological Fact / J. Mukařovský // Semiotics of Art: Prague School Contributions / [Eds. L Matejka and I.R. Titunik]. – Cambridge: MIT Press, 1976. – P. 3-9.
188. Nikolarea E. A Communicative Model for Theatre Translation / E. Nikolarea // From Kievan Prayers to Avantgarde : Papers in Comparative Literature. – Warsaw: Wydawnictwo Energeia, 1999. – P. 183-202.
189. Opermann Jürgen. Das Drama Der Wanderer von Joseph Goebbels, Frühformen nationalsozialistischer Literatur: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie. – Karlsruhe, 2005. – 283 S.
190. Pavis P. Problems of a Semiology of Theatrical Gesture / P. Pavis // Poetics Today. – 1981. – №2.3. – P. 65-93.
191. Pavis P. Problems of Translation for Stage : Intercultural and Post-Modern Theatre / P. Pavis // The Play Out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture / [Trans. L. Kruger]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989. – P. 25-44.
192. Ponomarenko L. Zur Frage der Übersetzung deutscher Bühnentexte ins Ukrainische//Germanistik in der Ukraine: Kyiw, 2008. - №3. – S. 140-144.
193. Ponomarenko L. Komplexität der Theatertexte und die Möglichkeiten ihrer Analyse beim Übersetzen//Germanistik in der Ukraine: Kyiw, 2009. - №4. – S. 128-134.
194. Ponomarenko L. Zur Frage der Diskurs- und Inhaltsanalyse als Analysemethode für Theatertexte beim Übersetzen //Germanistik in der Ukraine: Kyiw, 2010. - №5. – S..

195. Riesel, E. Abriss der deutschen Stilistikl. - M, 1954. – 403S.
196. Riesel, Elise Stilistik der deutschen Sprache. - 2. durchgesehene Aufl. - M, 1963. – 488S.
197. Risku, Hanna. Translatorische Kompetenz: kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit. - Tübingen: Staufenburg-Verl., 1995. - 294 S.
198. Reiss Katharina. – Grundfragen der Übersetzung, Wissenschaft. – Wiener Vorlesungen/ Herausgegeben von Mary Snell-Hornby und Maria Kadric/ WUV/ Universitätsverlag, 2000. – 132 S.
199. Sirkku Aaltonen. Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society. Topics in Translation 17, Clevedon/ Bufffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters Ltd., 2000, 121 p.
200. Teuschl Wolfgang. Wiener Dialekt Lexikon. — 2.Aufl. — Purkersdorf, W. : Schwarzer, 1994. — 267 S.
201. Tomasziewicz Teresa. Przekład audiowizualny. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006. – 236S.
202. Ulrich, Miorita Die Sprache als Sache: Primarsprache, Metasprache, Übersetzung: Untersuchungen zum Übersetzen und zur Übersetzbarkeit anh.von deutch.,engl.und vor allem romanisch. - Tubingen: Gunter Narr Verlag, 1997. - 434S.
203. Veltruský J. Dramatic Text as a Component of Theater / J. Veltruský // Semiotics of Art: Prague School Contributions / [Eds. L. Matejka and I.R. Titunik]. – Cambridge: MIT Press, 1976. – P. 94-117.
204. Veltruský J. Construction of Semiotic Contexts / J. Veltruský // Semiotics of Art: Prague School Contributions / [Eds. L. Matejka and I.R. Titunik]. – Cambridge: MIT Press, 1976. – P. 134-44.
205. Veltruský J. Drama as Literature / J. Veltruský. – Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977. – 95 p.

206. Veltruský J. The Prague School Theory of Theater / J. Veltruský // Poetics Today. – 1981. – № 2.3. – P. 225-35.
- Manz Gustav. Deutsche Humor. – Frankfurt am Mein: Deutsche Bibliothek, 1917. – 365 S.
- Twark Jill E. Humor, satire, and identity: eastern German literature in the 1990s. – Berlin: Walter de Gruyter, 2007. – 471 S.
- Früh Werner** Inhaltsanalyse: Theorie und Praxis. – Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2007. – 330S
- Birkner Klaus. Text- und Gesprächslinguistik. – Berlin: W de G Verlag, 2000. – 890 S.
- Schürholz Anika. Die Inhaltsanalyse: Vergleich zweier Ansätze eines Forschungsinstruments und praktische Umsetzung. – München: GRIN Verlag, 2008. – 88 S.
- Zuber-Skerritt O. Page to stage: Theatre as translation? - Amsterdam : Rodopi, 1984. – 200p.

Ілюстративні джерела:

207. Arthur Schnitzler. Anatol. Anatols Grössenwahn, Der grüne Kakadu. – Ditzingen: Reclam, 2008. – 175 S.
208. Artur Schnitzler. Die erzählenden Schriften, 2 Bände. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981. – B. 1 – 1010 S., B. 2 – 996 S.
209. Arthur Schnitzler. Reigen. – Ditzingen: Reclam, 2008. – 147 S.
210. Bertolt Brecht. Stücke 2. – Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1997. – 781 S.
211. Dohrn Antje. Lustige Sketsche für Familienfeste. – Berlin: Urania Verlag, 2002. – 112 S.
212. Frank Engeln (Hg.). 62+3 Sketche für fast jede Gelegenheit. – Wolkenklang Verlag, Rheine 2003. – 156 S.

213. Lorient. Lorient's Dramatische Werke . - Zürich : Diogenes , 1981 . - 311 S.
214. Бертольт Брехт. Копійчаний роман. – Київ: Дніпро, 1987. – 512с.
215. Леся Українка. Лісова Пісня. – Харків: Фоліо, 2008. – 636с.
216. Шніцлер Артур. Передбачення долі: П'єси, оповідання — Чернівці : Молодий буковинець, 2001. — 367с.

Довідкова література

217. Енциклопедія Українська Мова. – Київ: Українська енциклопедія, 2000. – 750с.
218. Енциклопедія українознавства : словникова частина: [в 10 т.] / [голов. ред. В. Кубійович]. — К.: Глобус, 1996. — Т. 4. – 1600 с.
219. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка — К.: ВЦ «Академія», 2007
220. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. М.: М.: НПК «Интелвак», 2001.1600 с.
221. Осовецька, Л.С, укладач, Сільвестрова, К.М і інш. Фразеологічний словник німецької мови. "Радянська школа" К., 1964. – 715с.;
222. Словник фразеологізмів української мови. – К: Наукова думка, 2003.;
223. Советский энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1984. – 1600с.
224. Смирнов В. П. «Таки да большой полутолковый словарь одесского языка» в 4 томах, Одесса, «Полиграф»,2005 г.
225. Большой немецко-русский словарь: В 3 т. / Под общ. рук. О. И. Москальской. – 8-е изд. стереотип. – Москва: Рус. яз., 2002
226. Великий тлумачний словник української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ „Перун”, 2004. – 1440 с.

227. Bedeutungswörterbuch: Band 10 / Herausgegeben von der Dudenredaktion / Dudenverlag, 2003. – 111 S.
228. Duden, Redewendungen, Wörterbuch der deutschen Idiomatik, Duden Band 11. – Herausgegeben von der Dudenredaktion, Duden Verlag, 2003. – 955s.

Електронні джерела:

229. http://www.russcomm.ru/rca_biblio/s/sablina.shtml
230. <http://gutenberg.spiegel.de/autoren/schnitzl.htm> - електронна бібліотека творів німецькомовних авторів проекту «Гутенберг»
231. <http://www.uebersetzungswissenschaft.de/>
232. <http://de.wikipedia.org/wiki/Translatologie>
233. http://www.univie.ac.at/translation/downloads/snell-59.hornby/Einfuehrung_in_die_Translationswissenschaft_WS0506.doc
234. http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Theaterst%C3%BCcke
235. <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/hassler/Lehre/45hassler/partikeln.pdf>
236. http://www.rhetorik-netz.de/rhetorik/abtoen_p.htm
237. http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Bohemicum/publikationen/texte/part-zfd.htm
238. <http://www.duden.de> – електронна база словників DUDEN
239. <http://h.ua/story/305708/> - Юрген Баумгартен «Скоювати злочини 100. невігідно» (переклад з німецької Л. Пономаренко)
- <http://h.ua/story/227352/> - Дітмар Фюссель. "Скінхед" (переклад з німецької Л. Пономаренко)
- <http://h.ua/story/82775/> - Дітмар Фюссель "Небезпечний співробітник" (Пререклад з німецької Л. Пономаренко)

<http://h.ua/story/81964/> - Дітмар Фюссель. "Груди" (переклад з німецької Л. Пономаренко)

<http://h.ua/story/81359/> - Дітмар Фюссель. Поліцейські філософи (Переклад з німецької Л. Пономаренко)

<http://h.ua/story/229888/> - КОМУ ЯК ПРАЦЮЄТЬСЯ (Переклад з німецької Л. Пономаренко)

<http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24203604.html> - інтерв'ю Радіо «Свобода» з російським перекладачем італійської драматургії М. Живаго.

Електронні словники та енциклопедії:

240. ABBY Lingvo 9.0 – електронний словник

241. Duden PC-Bibliothek 2.0 – електронний словник

242. <http://www.dict.cc/> – електронний словник

243. <http://www.englishpage.com/dictionaries/dictionaries.html> – електронний словник

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms

<http://www.highbeam.com/publications/the-concise-oxford-dictionary-of-literary-terms-p3703>

Литературная энциклопедия терминов и понятий

http://zhurnal.lib.ru/a/alina_a/opredelenia.shtml