

**ТРУДНОЩІ ВІДТВОРЕННЯ ФОНОСТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ  
У НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ П'ЄСИ П. ЗЮСКІНДА  
"КОНТРАБАС"**

*У статті розглядається специфіка використання фоностилістичних засобів у п'єсі П. Зюскінда "Контрабас" та труднощі відтворення цих засобів при перекладі українською мовою.*

Ключові слова: *фоностилістичні засоби, п'єса, переклад, труднощі перекладу.*

*The peculiarities of using phono-stilistic means in the play "The Contrabass" by P. Suskind and the difficulties of rendering these means into the Ukrainian language are considered in the article.*

Key words: *play, translation, phono-stilistic means, rendering difficulties.*

Твори Патріка Зюскінда відрізняються не лише незвичними сюжетами, а й цілком своєрідною мовою письменника, яка привертала й привертає увагу багатьох дослідників. Так, великий внесок у дослідження ідіостилію письменника зробили іноземні вчені Дж. Т. Адамс, М. Р. Якобсон та ін. Серед вітчизняних дослідників творчості П. Зюскінда слід згадати А. Ю. Арську, В. Бондаренка, С. Дитькова, Д. В. Затонського, О. Зверева, Г. Ішимбаєву, В. Назарця, Б. Орехова та багатьох інших. Хоча вчені по-різному описують творчість та ідіостиль письменника, головною рисою вони всі визнають зміну жанру та стилістики у кожному новому творі П. Зюскінда.

Всесвітню славу Патріку Зюскінду приніс роман "Парфумер" (1985 р.) та його екранізація (2006 р.), але перший успіх цього відомого німецького письменника-постмодерніста пов'язаний з публікацією п'єси "Контрабас" (рік написання – 1981, рік видання – 1984).

П'єса, або точніше, моноп'єса "Контрабас" відрізняється від решти творів автора цілком своєрідною стилістикою, відтворення якої вимагає особливої майстерності від перекладачів. На відміну від роману "Парфумер", ця п'єса й сьогодні залишається поза увагою дослідників, хоча і перекладена різними мовами світу, в тому числі й українською.

Якісний переклад будь-якого художнього твору неможливий без глибинного розуміння інтенції автора, яке, в свою чергу, передбачає всебічний аналіз стилістики тексту твору на всіх мовних рівнях – від фонетичного до власне текстуального. Тому **актуальність** нашого дослідження зумовлена необхідністю з'ясувати мовностилістичні, й насамперед фоностилістичні особливості п'єси П. Зюскінда "Контрабас" для визначення специфіки їх відтворення засобами української мови, з одного боку, та надання оцінки перекладу

зазначеного твору українською мовою у виконанні І. С. Фрідріх. Таким чином, **об'єктом** дослідження було обрано стилістичні особливості саме фонетичного рівня п'єси, а **предметом** слугували труднощі їх відтворення українською мовою.

Відомо, що п'єса як художній текст становить собою драматичний твір, в якому реалістично зображено конфлікт переважно соціального чи побутового характеру; текст п'єси зазвичай складається з монологічних чи діалогічних реплік персонажів, авторська мова імплікується майже виключно в ремарках. П'єса-монолог або моноп'єса "Контрабас" – це п'єса, в якій є лише один персонаж, одна роль. Автор знайомить нас з музикантом-контрабасистом, який живе в маленькій кімнаті і більшу частину часу проводить наодинці зі своїм інструментом. Контрабас стає для головного героя вірним супутником, єдиним, хто може вислухати його монологи, тим, без кого центральний персонаж не міг би існувати. У тексті цього твору важко виділити сюжет у традиційному розумінні цього поняття, натомість у ньому – складні роздуми про життя, близькі і зрозумілі майже кожному читачеві.

П'єса "Контрабас" є певним чином автобіографічною, оскільки сам П. Зюскінд прокоментував свій твір таким чином: "Я керувався при написанні своїм власним досвідом, тому що я також значну частину свого життя проводжу в маленьких кімнатах, що пригнічує мій настрій. Але я сподіваюся, що колись мені вдасться знайти кімнату, яка буде настільки мала й тісна, що я втомлюся від самотності. І тоді я напишу п'єсу для двох акторів у більшій кількості кімнат" 2[.

Унікальність п'єси "Контрабас" підкреслює й цитата з рецензії, розміщеної у цюрихській газеті "Die Weltwoche", в якій зокрема повідомляється, що контрабас – це інструмент, який завжди є незамінним в оркестрі, але ніколи не виконує сольних партій [3]. Таким чином, П. Зюскінд висунув на головну роль персонажа, який власне позбавлений права виражати себе в мистецтві повно та без обмежень, хоча безперечно є творчою людиною, справжнім музикантом. Портрет цього музики-невдахи змальовано в п'єсі з великою майстерністю, притаманною авторові. Стилїстика п'єси "Контрабас" характеризується низкою ознак на всіх рівнях мови, від фонетичного до синтаксичного. Відтворення цих ознак при перекладі є необхідною умовою та вимагає неабиякої майстерності від перекладача.

Зазвичай фонетичний рівень прозового тексту не привертає особливої уваги дослідників під час аналізу, але у випадку з п'єсою "Контрабас" фонетична організація відіграє важливу роль в експлікації авторського задуму щодо зображення головного героя: П. Зюскінд вдається до різних фоностилїстичних прийомів, щоб зобразити всю глибину емоційного стану персонажа.

Оскільки звукова організація висловлювання (інтонація, ритміка тощо) реалізується лише при усному мовленні, на письмі вона потребує особливого графічного оформлення (насамперед, через пунктуацію), яке підказує характер бажаної звукової інтерпретації. У п'єсі "Контрабас" автор активно використовує весь пунктуаційний арсенал німецької мови, хоча такі розділові знаки, як знак питання (?), знак оклику (!), три крапки (...), тире (–) тощо можуть лише частково вказати на характер інтонаційного оформлення висловлювань. Найбільш поширеним засобом вираження емоційності у п'єсі "Контрабас" є три крапки, наприклад: *Wissen Sie ... ich habe mich verliebt. Oder verschaut, ich weiß es*

*nicht. Und sie weiß es auch noch nicht. Es ist die ... wo ich vorhin gesagt habe ... vom Ensemble an der Oper, diese junge Sängerin, Sarah heißt sie <...> [4, с. 37]. – Ви знаєте ... я закохався. А може, здивився, не знаю. І вона цього не знає. Це та... про яку я вже говорив... із ансамблю в опері, ця молода співачка, Сара її звали... <...> [1, с. 45].* Метою використання цього пунктуаційного знаку як у тексті оригіналу, так і у тексті перекладу є не тільки позначення незакінченості висловлювання (нейтральне значення), але й вказівка на вагання, роздуми або сильні почуття та емоції персонажа, такі, як збудженість, схвильованість тощо. В своєму перекладі, як бачимо і з наведеного прикладу, І. С. Фрідріх використала той самий прийом, оскільки функції трьох крапок у німецькій та українській мовах у цілому збігаються.

Наступними за частотністю вживання пунктуаційними знаками постають знак питання та знак оклику. Велика кількість питальних та окличних речень у моноп'єсі створює ілюзію діалогу з читачем (або глядачем у залі). З іншого боку, перехід від розповідних речень до окличних чи питальних і навпаки відображає інтонаційну зміну, а отже і зміну настрою головного героя від спокійного до збудженого, нарощування його емоційного стану від веселості та піднесеності до розчарування та ненависті: *Wissen Sie, wenn man sie singen hört, dann traut man ihr das nicht zu. <...> Und dann geht das Mädchen mit irgend so einem dahergelaufenen Gaststar in ein Fischlokal!... [4, с. 87]. – Ви знаєте, коли слухаєш її спів, не їмеш віри в те, що це вона. <...> І така дівчина йде з якоюсь прибудною гастрольною зіркою до рибного ресторану!... [1, с. 100-101].* З прикладу видно, як відбувається перехід від спокійної інтонації розповідного речення до підвищеної інтонації окличного, що створює ефект напруження, котре передається від головного героя читачеві і змушує співчувати бідолашному контрабасисту. І. С. Фрідріх вдалося зберегти цей ефект в українському варіанті шляхом використання тих самих пунктуаційних знаків.

Зміну інтонації автор також показує через написання окремих слів великими літерами: ... *SARAH!!! [4, с. 94] – ...САРО!!! [1, с. 107].* У тексті перекладу можемо також помітити, що перекладачка подекуди сама навмисне виділяє деякі слова, хоча у тексті оригіналу цього немає: *Und in dieser Funktion – <...> – bekämpft der Kontrabass als Todessymbol das absolute Nichts, <...>. Wir, die Kontrabassisten, sind so gesehen die Zerberusse an den Katakomben des Nichts <...> [4, с. 47] – І в цій функції – <...> – переборює контрабас як символ смерті, абсолютне НІЩО, <...>. Ми, контрабасисти, можна сказати, є церберами біля печери цього НІЩО <...> [1, с. 55].* Таким чином, через використання графостилістичного засобу, перекладачка намагається відтворити експресивність висловлювання у тексті оригіналу, додаючи смислового навантаження виділеній лексемі. Оскільки І. С. Фрідріх використовує прийом "з арсеналу" обраних автором, не можна вважати таке її рішення помилковим чи таким, що порушує інтенцію письменника. Правильнішим буде твердження про те, що перекладачка компенсує таким чином недостатній рівень експресивності в інших місцях тексту перекладу.

Для звукового оформлення реплік персонажа П. Зюскінд доволі часто використовує звуковий паралелізм, який, як відомо, є одним із засобів емоційно-естетичного впливу на читача. Так, у п'єсі "Контрабас" автор вдається до повтору на рівні звуків, так званої алітерації, яка виражається у повторі одного або кількох приголосних у суміжних чи розташованих недалеко одне від одного словах: *Zimmer. Eine Schallplatte wird gespielt, die Zweite Sinfonie von Brahms. Jemand summt mit. Schritte, die sich entfernen, wiederkommen. [4,*

с. 3]. Таке повторення шиплячих та щілинних приголосних [ʃ], [s], [ç] поряд з африкатою [ts] використано П. Зюскіндом для створення звукообразу шуму: ніби чути, як з характерним шипінням крутиться платівка, шурхотять кроки. До речі, німецьке дієслово (*mit*)*summen* – *дзижчати*, найчастіше використовується саме як звуконаслідувальна лексема і має, як бачимо, словниковий еквівалент з розряду української звуконаслідувальної лексики. У перекладі цю фонетичну фігуру не збережено: *Кімната. Грає програвач. Друга симфонія Брамса. Хтось наспівує мелодію. Кроки, які спочатку віддалилися, повертаються*. [1, с. 3].

У наступному прикладі перекладачці не вдалося відтворити алітерацію, створену П. Зюскіндом за рахунок повторення приголосних звуків [s], [ʃ], [r] та ін. Але для збереження звукового образу оригіналу І. С. Фрідріх свідомо використовує тут звуконаслідування (ономатопею), що слід визнати цілком доречним перекладацьким рішенням, оскільки відомо, що звуконаслідувальна лексика посилює реалістичність зображуваного і надає можливість читачеві не тільки уявляти, але й ніби чути зображуване, тобто виконує в цьому випадку майже ті самі стилістичні функції, що й алітерація: ... *das ist dieses rhythmische Schlagen ... da! Dieses Schmettern, dieses brutale Hinschlagen, circa 102 Dezibel* [4, с. 28]. – ... *та ще оце ритмічне гун-гун... Ось! Цей гуркіт, це жахливе гупання дають близько 102 децибел* [1, с. 30 – 31].

У деяких випадках перекладачка нехтує прийомами, використаними П. Зюскіндом для інтонаційного виділення того чи іншого слова. Так, наприклад, у реченні *Stellen Sie sich vor – Beispiel jetzt – Schubert h-Moll Sinfonie ohne Bässe* [4, с. 5]. – *Уявіть собі, наприклад, Шуберта, Симфонію сі-мінор без басів* [1, с. 7]. У тексті оригіналу прийменник *ohne* виділено курсивом, а у тексті перекладу – ні, через що останній частково втратив експресивність. Можливо, це – наслідок неухважності перекладачки або результат редакторської правки тексту перекладу, бо інакше це можна розцінювати як втручання в систему стилістичних засобів автора, до того ж абсолютно не виправдане. Те ж саме бачимо і в наступному прикладі: *Die Dame, die ich liebe!* [4, с. 84] – *Жінка, яку я кохаю!* [1, с. 98]. П. Зюскінд навмисне виділяє займенник *ich* за допомогою графічних засобів, щоб поставити смисловий акцент на цій службовій частині мови, яка насправді позначає тут головного героя п'єси, а також здійснити зміну його (героя) інтонації. А в тексті перекладу вся емоційність висловлювання передана лише збереженням знаку оклику наприкінці речення, отже, йдеться про часткову втрату експресивності.

П. Зюскінд намагається передати особливості мовлення свого персонажа на фонетичному рівні за допомогою написання скороченої форми займенника *es* або *Sie* через апостроф. Такий прийом є доволі поширеним, коли перед автором стоїть завдання відобразити на письмі розмовний стиль, надати висловлюванням реалістичного, "живого" звучання, наприклад: *Klingen tut's nicht besonders, weil 30,9 Hertz ist eh kein Ton mehr in dem Sinn, können'S sich vorstellen, wo schon das ...* [4, с. 14]. У перекладі українською мовою І. С. Фрідріх не вдалося відтворити цей фоностилестичний ефект: *Звучать вони не дуже, бо 30,9 герци – це вже й не звук у власному розумінні цього слова, можете собі уявити...* [1, с. 16]. Хоча розмовний стиль у перекладі можна передати, вдаючись до такої лексичної трансформації, як вилучення слова, за допомогою частки *-но* тощо, наприклад: *Звучить не*

*дуже, бо 30,9 герци – це вже, власне, і не звук, тільки уявіть-но...* (переклад наш – Н. В., І. С.).

Отже, фонетичні засоби виразності є потужним засобом створення експресії не лише в поетичних, а й у прозових творах. У п'єсі "Контрабас" їх використано для підсилення експресивності твору, вираження емоційного стану головного героя, для більш реалістичного відтворення зображуваного тощо. І. С. Фрідріх не завжди вдавалося відтворити фоностилістичні засоби оригіналу, через що експресивність мовлення персонажа було частково втрачено, але подекуди компенсовано іншими засобами увиразнення.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Зюскінд П. Контрабас / Пер. з нім. І. С. Фрідріх; Худож. оформлювач Л. Д. Кирпач-Осипова. – Харків: Фоліо, 2005. – 127 с.
2. Шаад Р. Патрик Зюскінд [Електронний ресурс] // Deutsche Welle. – 25.03.2009. – Режим доступу до статті: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4126818,00.html>
3. Rüedi P. Swingende Seele mit Tiefgang [Електронний ресурс] // Die Weltwoche, Zürich. – Режим доступу до журн.: <http://www.weltwoche.ch/weiche/hinweisgesperrt.html?hidID=530423>
4. Süskind P. Der Kontrabass / Patrik Süskind. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1997. – 112 S.