МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова

Відтворення текстів сучасної драматургії для постанови мовою перекладу (на матеріалі сучасних драматичних творів)

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу 202М групи
Спеціальності 035. Філологія.
Освітньо-професійної програми Філологія (германські мови та літератури (переклад включно)), перша — (англійська))
Шандро Аліна Василівна
Керівник – кандидат філологічних наук,
доцент Хан Олена Георгіївна
Рецензент – начальник центру міжнародного співробітництва Херсонської Торгово-промислової палати Пономаренко Л.В.

Івано-Франківськ 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти перекладу сучасних драматичних творів.6
1.1.Переклад та його класифікаційні ознаки……6
1.2. Підходи і стратегії перекладу драматичного твору у сучасній науковій парадигмі……11
РОЗДІЛ 2. Перекладацький аналіз сучасних англомовних драматичних творів……..28
2.1.Лінгвістичні особливості драматичних творів…….28
2.2.Способи перекладу сучасних драматичних творів……..29
ВИСНОВКИ……..36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….39

ВСТУП

У повсякденному розумінні переклад це будь-яке перекодування мови або тексту з однієї мови на іншу. Переклад – це точне відтворення оригіналу засобами іншої мови зі збереженням єдності змісту та стилю. Цим переклад і відрізняється від переказу, в якому можна передавати зміст іноземного оригіналу, опускаючи другорядні деталі. Єдність змісту та стилю відтворюється в перекладі на іншій мовній основі і вже тому буде новою єдністю, властивою мові перекладу. Переклад – це комплексний процес, перекласти – значить висловити чітко й повно засобами однієї мови те, що вже виражено раніше засобами іншої мови. Однак, зробити адекватний і правильний переклад, на практиці набагато складніше, ніж у теорії, оскільки перекладач як письмового тексту, так і мовлення, стикається з безліччю проблем семантичного, синтаксичного та прагматичного характеру. Відмінності в категоризації, граматичні відмінності, приховані категорії, «неправдиві друзі перекладача» (пара слів у двох мовах, схожих за написанням та/або вимовою, часто із загальним походженням, але що відрізняються у значенні) – все це відноситься до проблем семантики. Серед синтаксичних проблем можна виділити визначення синтаксичного типу мови та лексичну сполучуваність. Найчастіше перекладачі вагаються з пошуком способів передачі реалій, специфічних для іншого світу та іншої культури.

Актуальність теми полягає в тому, що проблема перекладу драми цікава і актуальна через свій складний характер, зумовлений діалектичною природою цього синтетичного виду мистецтва. Подвійний естетичний код (літературний і театральний), що визначає онтологічну інтермедіальність драматургічного тексту, вимагає постійно розглядати його або у сенсі вистави, або як текст п'єси, що тільки чекає акта висловлювання на сцені. Над даною темою працювали такі дослідники як В. Д. Аракін, А. А. Кубашева, К. К. Пілосон, Л. В. Постнікова, І. Л. Фунтова та зарубіжні лінгвісти B. Ahrens, C. Cartellieri, D. Crystal, N. Elmar, O. Kade.

Перекладацькими аспектами драматичних творів займалися С. Баснет, Н. Бідненко, І. Борисова, М. Донський, А. Жданова, І. Лєвий, Т. Некряч, М. Новикова, П. Паві.

Актуальність теми обумовлена сучасним розвитком теорії перекладознавчих досліджень у царині перекладу драми як для читання, так і для сценічного виконання. А також необхідністю встановити підходи до перекладання драматичних текстів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження відповідає профілю досліджень, що проводяться на кафедрі англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова Херсонського державного університету в межах теми кафедри «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі». 0117U003763

Мета магістерської роботи полягає у вивченні особливостей відтворення текстів сучасної драматургії для постанови мовою перекладу (на матеріалі сучасних драматичних творів).

Відповідно до основної мети поставлені наступні **завдання**:

1. Розкрити зміст поняття переклад та його класифікаційні ознаки.
2. Описати підходи і стратегії перекладу драматичного твору у сучасній науковій парадигмі.
3. Охарактеризувати лінгвістичні особливості драматичних творів.
4. Проаналізувати способи перекладу сучасних драматичних творів.

Об'єкт дослідження: підходи і стратегії перекладу драматичного твору у сучасній науковій парадигмі.

Предмет дослідження: сучасні драматичні тексти та їх перекладені версії, посеред них п’єса Девіда Едгара «Тестуючи відлуння» ("Testing the Echo")

Методи дослідження: Для формування та систематизації понять перекладознавства у царині художнього перекладу ми застосовували загальнонаукові методи аналізу та синтезу. З метою визначення особливостей

відтворення драматичних текстів ми застосовували тезаурусний, компаративний, дистрибутивний методи. Для встановлення підходів до перекладу драматичних текстів застосовано лінгво-стилістичний аналіз.

Теоретичне значення роботи визначається тим, що її результати й висновки можуть стати внеском у галузь теорії художнього перекладу та текст типології (встановлення специфіки роботи з драматичним текстом при його відтворенні).

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування досягнутих результатів у вивченні теоретичних засад художнього перекладу під час викладання курсів теорії перекладу, актуальних проблем перекладознавства, жанрології в перекладі, текст типології та інших. А також, безпосередньо у перекладацькій діяльності при роботі з драматичними текстами.

Апробація результатів дослідження.

Матеріали дослідження обговорено на засіданні кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова. Основні положення роботи викладено в одноосібній публікації «Відтворення текстів сучасної драматургії для постанови мовою перекладу (на матеріалі сучасних драматичних творів)».

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ СУЧАСНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

1.1.Переклад та його класифікаційні ознаки

При розгляді терміна «переклад» неможливо дати його однозначне визначення та науково інтерпретувати його, не враховуючи його соціальну природу, соціальну сутність. Виникнення, існування та функціонування перекладу неможливе окремо від соціуму. Коло діяльності, яке охоплює термін «переклад», є досить широким. Переклад є дуже важливою складовою духовної культури абсолютно кожної країни та її народу, духовної культури всієї планети. Переклад може бути сприйнятий, а тим паче науково визначений, якщо його не досліджувати з погляду його мовної сутності, а то й виявити, що у його основі, основі його лінгвістичної природи, оскільки переклад є, передусім, мовною діяльністю. Фундаментом для перекладу є мова.

Переклад може бути зрозумілий за відсутності розкриття його здатність відображення і перетворення оригіналу. Переклад є, свого роду, відображенням оригіналу. При найбільш правильному і цілісному відображенні підвищуються якісні характеристики перекладу. Переклад повинен не просто відображати, а й перетворювати оригінальний текст, не просто копіювати його зміст та форму, а відтворювати їх засобами іншої мови для іншого читача, яка перебуває в умовах абсолютно іншої культури, епохи, соціуму. Неможливо сприйняти переклад, а то й розкрити його психологічні особливості [5, с. 15].

Переклад є складним і досить продуктивним творчим процесом, у якому беруть участь усі духовні сили людини, а саме: інтелектуальні, інтуїтивні, емоційні, вольові. Переклад є творчий процес, результатом якого є створення твір іншою мовою. Поява, існування та розвиток перекладу відбувається разом із розвитком суспільних, культурних та інших процесів.

Якщо до цього додати закладені у перекладі складні зовнішні та внутрішні взаємодії, стає зрозумілим, що неправильно спрощено односторонньо підходити до перекладу. У зв'язку з цим неможливо однозначно трактувати термін переклад. Можемо навести цитату однієї з найвидатніших лінгвістів 20 століття В. А. Комаровського, яких характеризував техніки перекладу трохи інакше, ніж наведені нижче терміни. Для Комаровського «Переклад» – зв'язна дія, де і вихідний текст і перекладається повинні відображати одне ціле, єдину думку».

Розглянемо найпоширеніші визначення терміна «переклад»:

К. Міньяр-Білоручєв характеризував це поняття, як вид мовленнєвої діяльності, дія якого спрямована на подвоєння комунікаційних компонентів. Він вважає, що мета перекладу полягає у передачі інформації в таких ситуаціях, коли кодування, яке використовується адресатом та адресантом розходяться [24, с. 21]. А. В. Федоров вважав, що процес перекладу полягає у правильному вираженні у вигляді використання різних засобів однієї мови. Метою перекладу, він вважав, найближче знайомство читача (чи слухача), який знає мову справжнього тексту, з цим текстом (чи змістом мовлення)» [6, с. 147]. Є. В. Бреус вважає переклад актом міжмовної комунікації. У процесі перекладу відбувається як взаємодія 2-х мов, так і й творення певного взаємозв'язку між 2-ма національностями. [2, с 27].

В. М. Комісаров виділяв 4 лінгвістичні теорії. У зв'язку з цим є і 4 різних визначення даного поняття. Відповідно до першої теорії, що висувається вченим і названою денотативною, переклад характеризується як процес опису при використанні мови перекладу денотатів, що описуються оригінальною мовою [17, с. 43]. Наступною теорією є трансформаційна, яка характеризує переклад як перетворення одиниць і структур мови оригінального тексту в одиниці та структури мови перекладу. Третя теорія – семантична, за якою переклад зводиться до розкриття суті еквівалентних взаємозв'язків між змістом оригінального тексту та тексту перекладу. Четверта теорія рівнів еквівалентності передбачає, що відносини

еквівалентності виникають між аналогічними рівнями змісту оригінального та тексту перекладу [17, с. 34-53]. Л.С. Бархударов характеризує переклад як перетворювальний процес будь-якого твору однією мовою у твір іншою мовою, при цьому зберігається незмінним значення даного тексту [5, с. 58].

Перекладацька діяльність спеціаліста визначена та обмежена сферою професійного спілкування. Тексти, що підлягають перекладу, тобто вихідні тексти, у тій чи іншій сфері професійного спілкування дуже різноманітні і відмінні за жанрово-стилістичними характеристиками та способом пред'явлення. Внаслідок цього існує безліч відмінностей у текстах перекладу. Однак, незважаючи на безліч відмінностей у перекладах, в текстах можна виділити деякі подібності, які можна класифікувати. Оскільки основними функціями текстів є функції повідомлення, впливу та спілкування, можна назвати такі функціональні види перекладу: 1) художній переклад, 2) науковий переклад, 3) переклад релігійних творів, 4) інформативний переклад та інші.

Наприклад, художній переклад – вид літературної творчості, у якого твір, що існує однією мовою, відтворюється іншою. Література через свою словесну природу — єдине з мистецтв, яке замкнуте мовними межами: на відміну від музики, живопису, скульптури, танцю та інших мистецтв. Літературний твір доступний лише тим, хто знає мову, якою він написаний. Специфіка художнього перекладу визначається, з одного боку, його місцем серед інших видів перекладу, з другого — його співвідношенням з оригінальною літературною творчістю. Художній переклад має справу з мовою не просто в його комунікативній функції: слово виступає тут як «першоелемент» літератури, тобто функції естетичної [41, с. 54].

Між вихідною точкою та результатом перекладацької творчості лежить складний процес перевираження життя, закріпленого в образній тканині твору, що перекладається. Саме тому проблема перекладу лежить у сфері мистецтва та підпорядковується його специфічним законам. На відміну від оригінальної творчості, художній переклад має пряму залежність з об'єктом

перекладу. У поглядах на художній переклад із давніх часів і по сьогодні можна простежити протиборство 2 вимог, саме: наближення до тексту оригіналу чи сприйняття свого читача. У різні історичні епохи переважає одна з цих вимог. Наприклад, в сучасний час художній переклад визначається максимальним дбайливим ставленням до об'єкта перекладу та відтворенням його як витвору мистецтва в єдності змісту та форми, у національній та індивідуальній своєрідності.

Слово «переклад» має два значення. В одному значенні переклад – це продукт діяльності перекладача – текст, створений ним в усній або письмовій формі. В іншому значенні слово переклад позначає процес створення цього продукту – діяльність перекладача, що створює текст [12, с. 205]. Переклад – створюється за допомогою психічного акту як мовне висловлювання. Він перетворює структуру тексту, в якій при незмінному плані змінюється план однієї мови іншою [15, с. 16].

Переклад викликаний необхідністю процесу передачі (змісту), виражених письмовим текстом. І. С. Алексєєва бачить в перекладі «діяльність, яка полягає в варіативному перевираженні, перекодуванні породженого на мову, здійснюваного перекладачем [1, с. 43]. Н. Гарбовський дає найсучасніше визначення: це функція комунікативного акту між різними системами, що реалізується під час психофізичного процесу на основі індивідуальних здібностей здійснюється переклад семіотичної системи іншою з еквівалентною, тобто повна, але часткова передача смислів, укладена вихідним повідомленням, одного комуніканта іншому [*цит. за* 5, с. 276].

Переклад – це відтворення першотвору іншої мови збереженням єдності і стилю. Переклад допомагає передати зміст іноземного еквівалента опускаючи другорядні і не суттєві для змісту мовні засоби [19]. За визначенням Л. Сдобникова і В. Петрової: «переклад як міжмовний комунікативний акт або особливе мовне посередництво сприяє встановленню комунікації між різними мовами [30, с. 112]

Переклад розглядається як форма існування другорядних слів, переклад, яких визначається комунікативно рівноцінним, то є здатними виконувати одну і ту ж функцію (або функції) в різних умовах комунікації. Переклад як би приписується автору оригіналу, публікується під його ім'ям, обговорюється, цитується. Переклад можна визначити як вид мовного посередництва, при якому передається комунікативно рівноцінний оригінал, причому його комунікативна рівноцінність проявляється в його ототожненні рецепторами перекладу з оригіналом у функціональному, змістовному і структурному відношенні. Він замінює оригінал повноцінно.

Деякі науковці визначають переклад як процес: Л. С. Бархударов, К. Гарбовський, С. Алексєєва, Р. К. Рецкер вважають, що переклад – результат. Також існують точки зору про те, що переклад – це мовні перетворення. Про це говорять В. В. Сдобников, О. В. Петрова, В. Н. Комісаров . За допомогою перекладу можна передати дух тексту, зробити його інакшим, передати його українською мовою як би його передав українською мовою автор, якщо він би був українцем. При перекладі зберігається індивідуальна своєрідність і зберігається естетичне сприйняття.

Переклад тексту здійснюється з урахуванням семантичних виразних особливостей як мови-об'єкта. Перекладаємо не в утилітарному розумінні, а виходячи з особливої міжкультурної, культурно-етнічної комунікації, яка є неперехідною цінністю [22, с. 45].

Переклад передає тонкощі змісту тексту, його систему, зроблений з урахуванням семантичних виразних особливостей. Розпізнаючи, оцінюючи відтворюючи на мові засоби вихідного тексту, перекладач виходить за межі перекладного тексту розглядає його у зв'язку з процесом, традицією, виразними можливостями оригіналу, щоб відновити його основу.

1.2. Підходи і стратегії перекладу драматичного твору у сучасній науковій парадигмі

Відповідно до жанрово-стилістичної класифікації В. Н. Комісарова, існують два основні види перекладу: літературний (переклад художніх творів) та інформаційний (спеціальний), тобто переклад текстів, основна функція яких у тому, щоб повідомляти відомості (матеріали наукового, ділового, загальнополітичного, побутового характеру, і навіть детективні оповідання, описи подорожей, нариси, де переважає суто інформаційне оповідання). Безсумнівно, кожен із перелічених типів тексту потребує індивідуальному підході та ретельному підборі перекладацької стратегії, оскільки всі вони мають свої особливості та труднощі. та культурних особливостей життя їх носіїв.

На думку В. Н. Комісарова, художній переклад – це вид перекладацької діяльності, завдання якого полягає у створенні мовного твору мовою перекладу, здатного надавати той же (або максимально близький) художньо-естетичний вплив на читача, що і оригінал на носія вихідної мови [35, с. 102]. Існує значна кількість досліджень присвячених перекладу художнього тексту: М. І. Михайлов (2006), Г. М. Поспєлов (1988), С. М. Потапенко (2000), Н. С. Ференц (2011), В. Є. Халізєв (2013), Т. Е. Шестакова (2005) та ін. Крім того, до вивчення художнього тексту в аспекті перекладу зверталися багато зарубіжних дослідників: S. Bassnett (2005), J. CheSuh (2002), J. Levý (2011), U. Eco (2006) , Ph. Zatlin (2005) та ін. На підставі аналізу їх праць можна зробити висновок про те, що вивчення художнього тексту в рамках лінгвістики та перекладу ведеться давно та плідно.

Найважчими творами для перекладу більшість дослідників називає драматичні (сценічні) тексти, тому переклад цього виду текстів прийнято виділяти як окрему перекладацьку проблему. Одним із перших, хто дав проблемі перекладу драматичних текстів наукове обґрунтування, став представник чеської перекладознавчої школи Іржі Лєвий (Jiří Levý) [Levý, 2011]. Сам драматичний текст визначається як текст драматичного твору, що

має особливу структуру (список дійових осіб, репліки персонажів, авторські ремарки) та організацію (поділ на дії) [13, с. 308]

Розглядається специфіка перекладу драми як тексту, призначеного сценічного втілення; вивчаються підходи до перекладу драми в сучасних дослідженнях, виявляються поняття, що розкривають різні стратегії перекладу драматургічного тексту (нерівномірна точність, сценічність, театральний потенціал, дейктичний переклад, режисура слова, образ слова-жесту тощо); проводяться паралелі між перекладом та постановкою як метатекстами, що виникають у результаті інтерпретації, трансформації та адаптації тексту драми.

Відповідно до інтенційної спрямованості п'єси на театралізацію до перекладу пред'являються вимоги, зумовлені відмінностями в читацькому та глядацькому сприйнятті, а тому, що виходять за рамки традиційного «філологічного підходу», при якому типова для театру ситуація виголошення тексту актором не враховується. К. Беднарц (K. Bednarz) вважає даний критерій основним виділенням перекладу драми в самостійну область дослідження теорії та практики художнього перекладу. «Розпізнати театральні та сценічні умови в концепції драматургічного тексту як партитури та зробити їх зримими в перекладі іншою мовою, – зазначає він, – ця вимога є специфічною, оскільки не співвідноситься із завданнями перекладу поезії та прози» [1,с. 68].

Відмінність принципів перекладу драми від загальних принципів художнього перекладу найгостріше усвідомлюється драматургами та режисерами, саме від них найчастіше виходить і критика «літературних» чи «філологічних» перекладів, які не відповідають умовам транспозиції тексту п'єси на сцену. Одне з перших критичних зауважень такого роду містить лист Людвіга Тіка перекладачеві «Електри» («Brief an den Übersetzer der Elektra», 1843): «Головною перевагою вашого перекладу мені здається його драматична, але в той же час природна і проста мова, яка здатна висловити пристрасть без пишноти і натягнутості, цим часто страждає мова вченого,

філолога, який має мало уявлення про справжній сценічний діалог» [2, с. 420]. Більше століття сучасні режисери, як і раніше, наполягають на тому, що «надто літературний переклад» може виявитися згубним для тексту драми, оскільки від перекладача, що схиляється до поетичних красот, ритміки, лексичного забарвлення тексту, може вислизати технологія дії.

Внаслідок переплетення в тексті драматичного твору ознак, що домінують у різних видах комунікації – з читачем та глядачем, – виникає свого роду подвійний стандарт для перекладачів: з одного боку, театральна практика безумовно потребує надійної текстологічної підстави, і в цьому сенсі переклад має бути орієнтований на неодноразове, вдумливе сприйняття читача-режисера та читача-актора, що передбачає коментування культурологічних лакун, алюзій, ігри слів і т. д.; з іншого – постановка перекладної п'єси спрямована на одноразове та миттєве сприйняття тексту на слух, на перший план тут виходить продуктивність комунікації з глядачем, яка найчастіше досягається за рахунок прийомів прагматичної адаптації, що значно трансформують оригінал.

Деякі дослідники пропонують подолати таку контроверзність вимог, провівши чітку межу між перекладами драми, призначеними для подальшої публікації та читання, та перекладами, які безпосередньо служать цілям постановочного процесу (так званими сценічними редакціями або обробками) [4,с. 10]. Однак цей поділ є надто умовним, оскільки в основу вистав часто лягають неодноразово видані літературні переклади, обробка яких для сцени здійснюється вже в площині однієї мови без участі перекладача, в той же час сценічні редакції нерідко видаються і набувають, таким чином, цілком самостійного. літературний статус. Тому складно не погодитися з Х. Турком (H. Turk), який справедливо зазначає вразливість суто утилітарного підходу до визначення стратегії перекладу драми: «Переклад п'єси для театру навряд чи може стати запорукою її сценічного втілення, так само, як її літературний переклад зовсім не означає, що вона назавжди залишиться долею читача» [5, с. 71].

Аналіз сучасних досліджень, присвячених перекладу драми, дозволяє говорити про його багатоаспектність і, відповідно, про різноманітність точок зору. Переклад драми є на сьогоднішній день однією з найменш вивчених сторін художнього перекладу. Очевидну периферійність цієї галузі дослідження у сучасній науці про переклад, у центрі уваги якої спочатку перебувала і знаходиться поезія, зазначила, наприклад, у своїй роботі німецький славіст Б. Шульце (B. Schulze) [4, с. 5]. З опублікованої нею ж у співавторстві з П. Фрітцем (P. Fritz) у 1991 р. бібліографії з теорії та історії перекладу драми слід, першим значним імпульсом для постановки проблеми 1960-х рр. стало активне вивчення драматургії Шекспіра як вершини світової літератури та світового театру. Аналізу шекспірівських п'єс у перекладах на різні мови присвячені більше половини праць, що увійшли в цю велику бібліографію (всього дев'ятсот назв, у тому числі перекладених з тридцяти мов і період з 1960 по 1987 р.) [6].

Здебільшого ці дослідження виконані традиційному руслі компаративістики, що розглядає переклад як дієву форму міжлітературних взаємовідносин, тобто. присвячено проблемам літературної рецепції драматичних творів. У зв'язку з цим відзначимо принципово важливе спостереження М. Грейнера (N. Greiner) у тому, що спочатку, з позиції літературознавчого підходу, дослідниками ставилося питання перекладі драми (Dramen Ubersetzung), але з перекладі драми для сцени (Buhnen Ubersetzung) [7,с. 133]. Разом з тим у заголовках низки робіт, представлених у бібліографії Шульце і Фрітца, вже заявлена полеміка перекладацьких методів, що сталася наслідком «роздвоєння» оригіналу як тексту, що належить одразу двом семіотичним системам – літературі та театру.

Одним із перших, хто потенційне призначення тексту драми для сцени визначив як окрему проблему перекладу та дав їй наукове обґрунтування, був представник перекладознавчої школи колишньої Чехословаччини І. Лєвий. У своїй концепції він виходить із основних характеристик сценічного діалогу,

які вимагають пильної уваги перекладача, який працює над текстом п'єси. Усього таких характеристик Лєвий виділяє чотири.

По-перше, сценічний діалог – це особливий мовний акт. Лєвий вводить терміни «зручність» і «зручність», що характеризують переклад для сцени в аспекті дикції та синтаксису. Як третій критерій вчений називає збереження у перекладі стилізованості мови як однієї з обов'язкових умов драматичного твору взагалі.

По-друге, сценічний діалог має складну семантичну структуру, оскільки «репліка, крім ставлення до об'єкта висловлювання, входить у низку наступних семантичних зв'язків» [37, с. 188]. Висловлювання персонажа може виражати ставлення і до предметів на сцені, і до драматичного становища. У разі необхідний дейктичний переклад, що зберігає стимули до певної реакції актора (жести, міміка, рух) там, де було закладено в оригіналі. Крім цього, множинність адресатів сценічної репліки (вона водночас і часто по-різному сприймається кількома слухачами) означає її включеність одразу до кількох «семантичних контекстів» [37, с. 191], що вимагає врахування як її двозначності, так і багатозначності у перекладі.

По-третє, діалог на сцені являє собою словесну дію, яка в одних випадках визначається самою конструкцією, «що вселяє актору, як вимовити репліку», в інших – лише пунктирно позначається написаним текстом. Завдання перекладача Лєвий бачить тут у збереженні принципу побудови фрази, яка несе певний заряд «сценічної енергії» (темп, ритм, інтонація).

Нарешті, по-четверте, діалог на сцені – це форма побудови мови персонажів, а й водночас їх характеристика. Розповідаючи про щось, персонаж розповідає про себе. Саме лексичний лад мови дає початковий стимул акторові у роботі над образом. Відтворити манеру мови персонажа, його мовну характеристику в перекладі далеко не завжди можливо через міжмовну і міжкультурну асиметрію, в мові перекладу можуть бути необхідними сленг, просторіччя, діалект. Однак підвищена увага перекладача до деталей мовного оформлення, як наголошує Лєвий, має сприяти уявленню

перспективи розвитку персонажа відповідно до задуму драматурга, його відносин з іншими героями п'єси, послідовністю та мірою розкриття окремих рис його характеру.

Перелічені особливості сценічного діалогу визначають перекладацьку домінанту, продиктовану функцією перекладу як партитури майбутньої постановки. Ключовим моментом у концепції Лівого є, з погляду, розуміння перекладеного тексту п'єси як остаточної мети, бо як засобу створення його основі сценічних образів у взаємодії з іншими елементами спектаклю. Така взаємодія вимагає від тексту певної рухливості, тому Лєвий позначає специфічну міру точності драматургічного перекладу як «нерівномірну». Вона є результатом гнучкого ставлення перекладача до тексту, оскільки «іноді найважливіше буває точно передати найтонший відтінок сенсу, а іноді – стиль чи інтонацію». Проте загалом перекладач має перекласти та художньо відтворити весь текст драматичного твору.

Отже, Лєвий включає у процес драматургічного перекладу як етап міжмовного перетворення тексту п'єси, а й можливу перспективу його подальшої трансформації в текст театральний. При цьому між перекладом та постановкою встановлюються відносини прямого взаємовпливу: з одного боку, приймаючи кожне конкретне рішення, перекладач повинен керуватися своїм уявленням про провідну ідею вистави, з іншого – перекладацька інтерпретація п'єси має пряме практичне значення для постановки, а іноді й вирішальне, наприклад, у питанні трактування характерів на сцені. В той же час ці відносини можуть залишатися досить вільними завдяки феномену перекладної множини, яку Лєвий вважає найкращою альтернативою прийому сценічної обробки. «... режисеру, який захоче трактувати п'єсу інакше, ніж це зроблено в перекладі, – наголошує він, – будуть потрібні значні зміни в тексті та значні зусилля трупи. Тому для драми менше, ніж для будь-якого іншого жанру, може бути виправдана канонізація єдиного стандартного та зразкового перекладу» [37, с. 216].

Надалі серед перекладознавців, а також теоретиків та практиків театру найбільш дискусійним виявилася висунута Лєвим теза про «зручність» і «зручність» перекладу як критеріях його сценічності. Будучи позбавленими загального контексту, ці поняття трактувалися іноді надмірно прямолінійно і зводилися до нормативної вимоги легкого виголошення та сприйняття перекладеного тексту п'єси зі сцени. Зокрема, у роботі австрійського перекладознавця М. Снелл-Хорнбі (M. Snell-Hornby) під «зручністю» (англ. Speak-ability, нім. Sprechbarkeit) розуміються такі властивості мови і така організація тексту п'єси, які дозволяють актору, що використовує в як «інструменти» голос і дихання, охопити своєю реплікою весь зал для глядачів. Для цього ритм речень у перекладі має співпадати з природним ритмом дихання актора [9,с. 107].

У свою чергу, багато фахівців театру відразу побачили у спробі прямого перенесення цього поняття з науково-теоретичного дискурсу на практичну загрозу надто примітивного розуміння сценічної дійсності. Так, французький теоретик театру П. Паві вказує на небезпеку баналізації сенсу під приводом, що текст «зручний для вимови», оскільки це може призвести до милозвучності, спрощення риторики фрази. Він наголошує, що сучасна постановка не визнає більше норм фонічної корекції, ясності дискурсу чи приємного ритму [44, с. 224]. А. М. Ваксманн (M. Wachsmann), який перекладав п'єси Шекспіра для німецького «Резиденц-театр», вважає легковимовність не більше, ніж «відмовкою для лінивих думати, говорити і слухати» [11,с. 51]. На його думку, будь-яка думка може бути відтворена в перекладі і чітко сказана, якою складною не була б її структура і метафорика. Перекладач просто зобов'язаний довіряти тут актору, який через свій талант і професійну підготовку має бути здатний грати будь-який текст.

Критерій «зручності» перекладу орієнтований насамперед на успішну комунікацію з глядачем постановки. Свій розвиток він отримав у рамках прагматично-орієнтованого підходу до перекладу драми, в якому ключовим стало поняття Bühnenwirksamkeit (нім.: Bühne – сцена; wirksam – дієвий,

ефективний) або playability (англ.: play – гра, вистава, спектакль; ability – здатність, можливість). Прагматичне спрямування позначив французький перекладознавець Ж. Мунен (G. Mounin), який вважав, що основна мета перекладу п'єси має полягати в бажаному комунікативному ефекті, виразом якого є безпосередня реакція глядача. На відміну від Лівого, що розглядав репліку переважно як внутрішньотекстову структуру, він наголошує на її зв'язку з позатекстовою дійсністю та підкреслює, що сценічність перекладу вимагає прагматичної адаптації тексту оригіналу. Оскільки будь-яке висловлювання в п'єсі звернене до певної публіки і може бути зіграно лише в рамках конкретних, знайомих їй контекстів (літературного, історичного, географічного, соціального тощо), «перекладати слід не висловлювання, а контексти та ситуації, а саме таким чином, щоб глядачеві стало зрозуміло, сміятися чи плакати» [12,с. 138].

Відповідно до вище перелічених особливостей драматичного твору, до стратегії його перекладу пред'являються суворі вимоги, що виходять за рамки традиційного підходу до перекладу поезії та прози, тому що при перекладі драми необхідно враховувати, що цей текст призначається не стільки для читання, скільки для постановки на сцени. Як зазначав К. Беднарц, «вимога розпізнати театральні та сценічні умови в концепції драматургічного тексту як партитури та зробити їх зримими в перекладі іншою мовою є специфічною, тому що не співвідноситься із завданнями перекладу поезії та прози» [12, с. 19].

Однак, як зазначають багато дослідників, призначеність того чи іншого драматичного твору для сценічного втілення важко визначити. У сучасному перекладознавстві для позначення цієї категорії тексту використовується термін performability, або «сценічність». Слід зазначити, що І. Лєвий називав цю категорію playability. Як вказує Є. А. Кузнєцова, дане поняття не має усталеного еквівалента в російській мові, тому автор пропонує визначати його як властивість тексту драматичного твору, зумовлене його складною природою і визначальне його не самодостатність поза реалізацією в спектаклі

[Кузнєцова, 2016: 119-12] . У зв'язку з цим у перекладачів виникає закономірне питання, як побудувати перекладацьку стратегію. Говорячи про суть стратегії перекладу, ми дотримуємося визначення В.М. Комісарова, який називає її генеральною лінією поведінки перекладача, побудованою на наступних постулатах: вторинність характеру творчості перекладача, повага до тексту оригіналу, критичне ставлення до своїх дій, визначення мети та умов виконання перекладу [35, с. 57-59].

У сучасній лінгвістиці найбільш відомим дослідженням на тему вибору перекладацької стратегії для драматичних творів є праці британського перекладознавця Сьюзан Басснетт (Susan Bassnett). На її думку, оскільки не завжди вдається ідентифікувати будь-які зовнішні прояви сценічності, перекладачеві слід приділити більше уваги реальним лінгвістичним закономірностям побудови тексту драми: «сценічність може бути зашифрована в межах письмового тексту, а способи її розшифровки практично безмежні в будь-якому сценарії» [27, с. 125-135]. Таким чином, починаючи працювати з текстом оригіналу, перекладач повинен шукати в ньому мікро-та макроструктури, що генерують можливість сценічного прочитання, та переносити їх у текст перекладу. Для цього необхідно звертатися до лінгвістичних механізмів (еліптичність репліки, пресупозиції та імплікації як засобу створення підтексту). Також перекладачеві потрібно вміти розпізнавати ключові слова, що дозволяють зберегти цілісність інтерпретації та багатозначність, оскільки кожне ключове слово є точкою перетину численних контекстів драматичного висловлювання. На цьому тлі перекладачеві слід поважати «стриманість» оригіналу. Вільний переклад тут неприпустимий.

Якщо йдеться саме про постановку перекладеного тексту, перекладач має дещо змінити та розширити стратегію перекладу. Як зазначає французький театролог Патріс Паві (Patrice Pavis), у цьому випадку перекладач має провести текст через серію конкретизацій:

- на етапі першої, письмової конкретизації перекладач здійснює макро-текстуальний переклад (відтворення драматургії, системи персонажів, простору та часу, ідеологічної позиції автора та епохи);
- друга конкретизація здійснюється театральним драматургом, який є посередником між перекладачем та режисером та готує текст для постановки;
- третя конкретизація є конкретизацією сценічного висловлювання в процесі зіткнення перекладеного тексту зі сценою, в результаті якого виникає «видовищний текст» як система відносин між текстовими та театральними знаками;
- четверта, рецептивна конкретизація має на увазі сприйняття глядачем конкретної постановки [44, с. 370-375].

Звернімо увагу, що сприйняття глядачем також є важливим етапом перекладу. Перекладач повинен враховувати головну ідею твору та мету перекладу, розуміти і навіть передбачати реакцію реципієнта. У такому разі, окрім ролі письменника, критика та співавтора перекладач приміряє на себе амплуа незалежного та об'єктивного медіатора культур. Отже, сценічність перекладу потребує прагматичної адаптації тексту оригіналу.

Таким чином, до основних проблем перекладу сценічних творів, пов'язаних з їх структурними та лінгвістичними характеристиками, можна віднести розбіжність соціальних явищ, культурологічних та ідеологічних фреймів породжувальної та приймаючої культур, що підлягають осмисленню та поясненню, наявність низки реалій у вихідній культурі, відсутніх у культурі та мові перекладу, і навіть облік вимог конкретної театральної постановки.

Перекладач має насамперед враховувати рівень соціальної, культурної та «герменевтичної компетенції» (термін П. Паві) глядача, плану змісту та виразу оригіналу в концепції Мунена відводиться роль варіантних величин: «Важливіша за вірність лексиці, граматиці, синтаксису і навіть стилю окремо

взятої речення тексту є вірність тому, що забезпечує твору сценічний успіх з його батьківщині» [44, с. 137]. Слідом за П. Меріме Мунен бачить зміст перекладу для сцени в тому, щоб «перекладати не написаний текст, а п'єсу, що звучить», при цьому не уточнюючи, в чому конкретно, крім принципу вільної парафрази, типового і для міжмовного перекладу, полягають прийоми обробки оригіналу, що дозволяють перекладачеві враховувати перемикання мовного коду на сценічний.

Роздуми Мунена, безумовно, стосуються однією з центральних проблем перекладу драми – взаємин перекладу та адаптації як двох стратегій перетворення вихідного тексту. На питання, чи можна вважати адаптацію (у нашому випадку – адаптацію іншомовної п'єси для постановки) перекладом, немає однозначної відповіді, на практиці ці два поняття часто або ототожнюються, або співпадають (переклад-адаптація, адаптований переклад). Адаптація і переклад дійсно виявляють цілу низку подібностей: і в тому і в іншому випадку вихідний текст піддається трансформації і стає об'єктом інтерпретації, характер і міра яких дуже складно піддається однозначній оцінці. Тим не менш, ми повністю поділяємо думку У. Еко, який вбачає в адаптації «загрозу маніпуляції з текстом», у той час як переклад прагне її уникнути. Він не повинен говорити більше, ніж оригінал, поважаючи його стриманість (Zurückhaltung des Originals) [15, с. 389]. Якщо адаптацію і можна як переклад, лише як дуже вибірковий, ігнорує багато рівнів тексту оригіналу і завжди нав'язує реципієнту певну інтерпретацію [13, с. 389].

Спираючись на ідею Мунена, свою гнучкішу модель відносин між інваріантними та варіантними складовими процесу перекладу драми запропонував Н. Хофман (N. Hofmann). Відповідно до неї план змісту, план вираження та прагматика тексту п'єси можуть однаково бути інваріантами та варіантами її перекладу, являючи собою тісно взаємопов'язані та взаємозалежні параметри, які в ідеальному випадку (der Idealfall der Übersetzung) перебувають у рівновазі. Це означає, що формальна та

семантична еквівалентність перекладу розглядається не як перешкода для його адекватного розуміння та сприйняття глядачем, а як необхідна умова такої: «Вимога сценічності не повинна вести до спрощення або згладжування (Verflachung), а, навпаки, змушувати перекладача максимально дотримуючись оригіналу, пов'язувати його семантику з театрально-сценічними прийомами» [14, с. 27-28].

Загальний висновок Хофмана протилежний позиції Мунена: обробка для адаптації не вичерпує можливості перекладу для сцени. Завдяки живій візуалізації тексту, а також такому його «механізму», як надмірність (Redundanz), глядач має величезний потенціал сприйняття та розуміння навіть дуже складних семантичних комплексів. Отже, прагнення сценічності перекладу має виправдовувати ні його зайвий формалізм, ні, навпаки, необгрунтовані вторгнення у текст оригіналу. Підкреслимо однак, що в дослідженні Хофмана залишається відкритим питання про те, за яких умов створюється «ідеальна ситуація перекладу», що врівноважує цілих три чаші терезів – повноцінне відтворення змістовної структури оригіналу, збереження його форми та прагматичного потенціалу, що втілюється у сценічності перекладу.

У даному контексті симптоматичною ознакою для подальшого розвитку теорії перекладу драми стала критична позиція американського перекладознавця С. Басснетт (S. Bassnet), яка констатувала, що сценічність (у термінології Басснетт – performability) набула в сучасних дослідженнях майже містичний характер як важко визначувану якість не тільки перекладу , але й, насамперед, самого драматургічного тексту. Його «недовоплощенность» чи, за Лотманом, «провокуюча невизначеність», є серйозною перешкодою перекладача, не орієнтованого (згадаймо роздуми У. Еко) на «дописування» оригіналу. У зв'язку з цим Басснетт пропонує зосередитися на конкретних лінгвістичних закономірностях побудови тексту драми як реального, хай і незавершеного у своєму можливому сценічному вимірі: «Все ж сценічність може бути зашифрована тільки в межах

письмового тексту, а способи її розшифровки практично безмежні в будь-якому сценарії» [26, с. 102]. Оскільки перекладач починає працювати саме з текстом оригіналу, а не з його гіпотетичною постановкою, має сенс саме в ньому шукати мікро- та макроструктури, що генерують можливість сценічного прочитання, та переносити їх у текст перекладу.

Такий підхід, зокрема, послідовно втілений у роботі С. Тотцевої (S. Totzeva), яка запропонувала використовувати термін «театральний потенціал» (das theatrale Potential) для позначення релевантних з точки зору перекладу стратегій тексту драми, завдяки яким у процесі постановки виникає семіотична зчіпка між вербальними та невербальними знаками. Відправною точкою для С. Тотцевої є близькість процесів перекладу та постановки як перетворюючих «материнський» текст драми в театральний або перекладацький метатекст за принципом виділених Р. Якобсоном основних типів трансформації – міжмовної (художній переклад), інтерсеміотичної (постановка) та подвійної, інтерсеміотичної міжмовної (постановка перекладеної п'єси)

Трансформація здійснюється і у разі перекладу, і у разі постановки як відбір значень вихідного тексту, їх конкретизація та деформація, у результаті виникає новий текст як самостійний естетичний об'єкт. У цьому сенсі в обох випадках йдеться про «глобальну трансформацію» (die globale Transformation) тексту драми як цілого в рамках чужого мовного та сценічного коду. Характер трансформації важливо лише тим, що «у той час як переклад з причини щодо стабільного семантичного значення мовного знаку має тенденцію до лінійної трансформації. мобільність значення театрального знаку зумовлює структурний тип трансформації» [16, с. 74].

У цілому нині наслідки недостатньої вивченості перекладу драми Тотцева бачить у цьому, що у практиці до драматичного твору найчастіше застосовувалися і застосовуються прийоми перекладу прози, хоча його специфіці більше відповідає поетичний переклад, де у центрі уваги перебувають ритм, інверсія, эмфаза. Дослідник значно розширює репертуар

характеристик тексту драми, важливих з погляду збереження його сценічності у перекладі. Крім вже традиційної і раніше неодноразово відзначалася «режисури слова» (пластичність висловлювання, закладені у ньому імпульси для жестів, міміки, рухів), Тотцева звертається до лінгвістичних механізмів, що реалізують у тексті драми його принципову незавершеність, фрагментарність, мовну і смислову економію». До них відносяться, наприклад, еліптичність репліки, яка часто ігнорується у перекладах; пресупозиції та імплікації як засоби створення підтексту, що втрачають свою функцію у разі «надперекладу». Про небезпеку останнього писав, до речі, раніше і І. Лєвий: «У ролі є своя перспектива: персонаж та його відносини з партнерами розвиваються на очах у глядача, і багато рис характеру залишаються спочатку прихованими, виявляються лише у процесі гри. Перекладачеві відомий весь шлях розвитку. і він іноді розкриває свої знання вже в початкових сценах»[37, с. 205-206].

Ще однією категорією, що формує театральний потенціал, є ключові слова, що виконують функцію семантичних скріп у драматичному діалозі. Їх розпізнання дозволяє зберегти цілісність інтерпретації як у процесі перекладу, і під час постановки, коли відбувається зміщення смислового навантаження з тексту інші виразні засоби. В основі виділення таких слів лежить принцип ізотопії тексту як "системи безперервного відображення семантичних топосів". Кожне ключове слово є крапкою, в якій численні контексти драматичного висловлювання перетинаються або нашаровуються один на одного. Збереження цієї багатозначності у перекладі необхідне, оскільки вона є основою множинності сценічних конкретизацій тексту драми [16, с. 265].

В цілому ж можна говорити про те, що у своєму дослідженні Тотцева дає лінгвістичне обґрунтування принципу «нерівномірної точності», запропонованому І. Лєвим, констатуючи при цьому, що збереження театрального потенціалу тексту драми в перекладі неминуче вимагає відмови від постулату максимальної еквівалентності оригіналу.

Безумовно, існує і власне сценічна, або театрологічна, теорія перекладу драми, яка виходить з того, що мова драматичних творів є лише одним із знаків у цілому ланцюзі аудіо-візуальних знаків, а отже, лише частиною смислової структури театральної вистави. Так, Р. Барт бачить у театрі привілейований об'єкт для семіотики, оскільки його поліфонічна система видається більш оригінальною порівняно з лінійною системою літературного твору. Він називає театр кібернетичною машиною, яка в неробочому стані прихована за завісою, але як тільки завіса відкривається, вона починає надсилати на адресу глядача цілу низку повідомлень, які передаються синхронно і водночас у різних ритмах. У кожний момент вистави він отримує інформацію одночасно із шести-семи джерел: це таке загальне сприйняття чуттєвих прийомів, жестів, тонів, дистанцій, субстанцій, світла, яке наповнює текст достатком його зовнішньої мови» [10, с. 365].

Тому зовсім не випадково, звертаючись до проблеми перекладу для сцени, П. Паві відразу зазначає, що в театрі феномен перекладу виходить далеко за досить обмежені рамки перекладу тексту п'єси з однієї мови на іншу. Говорячи про переклад театральний, французький театрознавець визначає його як герменевтичний акт, як процес присвоєння тексту оригіналу текстом перекладу через серію конкретизацій.

На етапі першої, письмової, конкретизації перекладач виступає одночасно в ролі читача та драматурга (у технічному значенні слова), що здійснює макротекстуальний переклад (відтворення драматургії, системи персонажів, простору та часу, в яких вони еволюціонують, ідеологічної позиції автора та епохи, системи відгуків, повторень, реприз, що забезпечують цілісність тексту). Друга конкретизація здійснюється театральним драматургом, який часто є посередником між перекладачем та режисером та готує текст для постановки. Наступним етапом є конкретизація сценічного висловлювання у процесі зіткнення перекладеного тексту зі сценою, внаслідок якого виникає «видовищний текст» як система відносин між текстовими та театральними знаками. Зрештою, остання «рецептивна

конкретизація» має на увазі сприйняття глядачем конкретної постановки. Кожна з перерахованих конкретизацій є «проміжним перекладом», який скорочує або розширює текст оригіналу, у своїй сукупності вони перетворюють переклад на «процес пошуку тексту, його творення» [22, с. 223].

Очевидно, що в концепції Паві ключовою є ідея підпорядкування тексту перекладу постановці, оскільки тільки в цьому випадку він буде підключений до ситуації сценічного висловлювання: «Ця властивість сценічного перекладу дозволяє акторові замінювати текст різного роду акустичними, пластичними, мімічними, а також пов'язаними зі станом тіла прийомами» [30, с. 224]. Паві вводить поняття «жеста-слова», що позначає специфічний зв'язок жесту і слова, в основі якої лежить ряд акторських прийомів з оволодіння драматургічним текстом: інтонація, фразування, що вкорочує або подовжує тиради, структурує або руйнує текст. Сценічний переклад має передати цей образ «жеста-слова» оригіналу мовою та в культурі перекладу.

Німецький театрознавець Е. Фішер-Ліхте (E. Fischer Lichte) розглядає проблему перекладу драми в ще ширшому контексті, а саме в рамках такого явища, як культурний трансфер: «Постановка перекладає перекладену з чужої мови на свою драму з чужої культури (що віддає)) у свою, втілюючи її на сцені в умовах, в яких протікають театральні процеси в культурі, що приймає»[17, с. 129]. Наголошуючи, що серед громадських інститутів театр найбільш активно виконує функцію посередника між культурами, Фішер-Ліхте говорить про постановку перекладеної п'єси як про процес культурної трансформації (kulturelle Transformation), внаслідок якої «чужі тексти стають продуктивними для своєї культури» [23, с. 143]. Наскільки цей процес відображається безпосередньо в тексті та прийомах перекладу драми, залежить насамперед від дистанції, що розділяє дві театральні традиції. Чим глибше йдуть розбіжності театральних норм, у яких створювався оригінал і

буде втілено його переклад, тим паче помітний у тексті останнього перехід від власне перекладацьких трансформацій до обробки та адаптації.

Підсумовуючи, можна сказати, що, по-перше, представлені погляду на проблему перекладу драми демонструють різноманітність підходів (літературознавчий, лінгвістичний, прагматичний, театрознавчий, культурологічний) у межах власне перекладознавчого підходу і виявляють цим її міждисциплінарний характер. Він обумовлений, з одного боку, «прикордонним» становищем драми між літературою та театром, з другого – статусом самої теорії перекладу.

По-друге, опис специфіки перекладу драматичного твору у сучасних дослідженнях закономірно складає перетині перекладацького і театрального (сценічного) дискурсів. У цьому загальному просторі відбувається цілком органічне зближення перекладу та постановки на основі таких понять, як трансформація, інтерпретація, конкретизація, адаптація.

По-третє, постановка як apriori задана мета у разі перекладу драми згідно з розглянутими концепціями може враховуватися перекладачем двома різними способами. Перший передбачає збереження у перекладі потенційної множини сценічних реалізацій, тим чи іншим чином закладених у текст оригіналу (наприклад, у вигляді «театрального потенціалу»). У другий випадок текст перекладу орієнтовано «театральний ідіолект» (термін Еге. Фішер-Лихте) окремого режисера, містить у собі одну власну «ідеальну» постановку.

Таким чином, очевидно, що важливе місце в теорії перекладу драми займає дискусійне питання про театральність як про якість або невід'ємну сутність тексту або як прагматичне використання сценічного інструментарію.

РОЗДІЛ 2
ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

2.1.Лінгвістичні особливості драматичних творів

Специфіка і водночас складність роботи перекладача з п'єсою полягає у її синкретизмі та особливій художній організації. Насамперед, особливу структуру має мова: у тексті відсутня звична для прози авторська розповідь, тому створюється ілюзія відсутності автора. Насправді авторська свідомість виражається імпліцитно, через допоміжні засоби (список дійових осіб, опис сценічної обстановки, ремарки до окремих реплік і т.д.) [13, с. 39]. На зовнішньому рівні чільну роль розвитку дії виконують репліки самих персонажів, вони й займають більшу частину тексту. Ще однією особливістю драматичних текстів є їх порівняно невеликий обсяг: 70-80 сторінок. У зв'язку з цим сюжету характерна швидкість дії. Основою є одна сюжетна лінія, всі додаткові лінії зазвичай не набувають детального розвитку. Крім того, як і в будь-якому художньому тексті, у п'єсі особливу роль відіграє внутрішній конфлікт як визначальна домінанта сценічної дії та головна проблема у творі. З точки зору організації словесної структури, слово в драмі носить діалогічний і сценічний характер, оскільки «має експресивно-виразний зміст, що розкриває внутрішній світ людини» [6, с. 10].

Спілкування між дійовими особами та їхні вчинки несуть у собі динаміку взаємодії з навколишнім світом, що допомагає глядачам та читачам краще зрозуміти темперамент героїв, а також по-своєму інтерпретувати їхні образи [42, с. 22]. У зв'язку з цим І. Лєвий видозмінює визначення діалогічного мовлення в драмі і запроваджує поняття сценічного діалогу – «особливого випадку промови, якому властиві три функціональні зв'язки» [37, с. 110]:

1) із загальною нормою розмовної мови, тобто . з живою мовою;

2) з адресатом, тобто. з іншими персонажами та з залом для глядачів;

3) з самим розмовляючим, з персонажем.

Таким чином, будь-який драматичний текст можна визначити як комунікацію. Спираючись цього твердження, Є.Г. Логінова визначає драму як ряд сполучених комунікативних ситуацій, у яких відбувається спілкування між автором п'єси, п'єсою як літературним твором, читачем/глядачем за участю посередників, якими є режисер, актори, службовці театру [38, с. 14]. Успіх цієї комунікації залежить від цього, наскільки успішно автор зможе побудувати діалогічну мову, так як саме вона є основою драматургічного письма. Остання особливість драматичних творів – їх культурна обумовленість.

На думку американського театрознавця Джона Гасснера (John Gassner), «кожна нова драматургічна концепція завжди виникала з урахуванням реальних і актуальних історичних колізій» [31, с. 700]. Найбільш розгорнуто зміст цього висловлювання представив С.В. Володимиров: драма відбиває розвиток суспільства з позиції «тих втрат і здобутків, які історичний розвиток приносило людині. Для цілої епохи у розвитку мистецтва ефект опору, загибелі старого, появі нового, взятого у своєму ідеальному і високому змісті, становив генеральне джерело конфлікту» [*цит.за* 33, с. 192].

Підсумовуючи всі вище перелічені характеристики, можна зробити висновок, що драматичний твір – це культурно-обумовлений текст порівняно невеликого обсягу, призначений для постановки на сцені і має особливу структуру, організацію художньої та сценічної мови та внутрішній конфлікт.

2.2.Способи перекладу сучасних драматичних творів

Як матеріал для аналізу було обрано п'єсу «Тестуючи ехо» (англ. "Testing the Echo") сучасного британського письменника та сценариста Девіда Едгара (David Edgar). Вибір цього твору обумовлений наявністю в ньому складних з погляду перекладу культурно-специфічних ситуацій, нестандартним принципом побудови сюжету, а також відсутністю на сьогоднішній день перекладу цієї п'єси українською мовою.

З аналізу тексту п'єси можна назвати чотири основні лінії сюжету, чотири історії, тобто чотири основних персонажа: Махмуд, Емма, Чонг і Тетяна. Кожен з них знаходиться по різні сторони життя у Великій Британії: Махмуд намагається позбавитися від наркотичної залежності і повернутися до ісламу, Емма намагається допомогти іноземним студентам адаптуватися до життя в новій країні і, в той же час, розібратися в собі, Чонг і Тетяна старанно готуються до тесту для отримання громадянства, але мають різні цілі.

До основних лінгвістичних особливостей п'єси, що створює перекладацькі проблеми, необхідно віднести використання різноманітних реалій, характерних для мультикультурної Великобританії, використання в мові героїв розмовної та стилістично зниженої лексики та манеру спілкування персонажів-іноземців між собою.

Всі, що зустрілися в тексті реалії, можна розділити на наступні групи:

- абсолютні (повні) реалії, тобто слова, що зустрічаються лише в одній культурі, в одній мові (імена власні, особливо географічні назви, назви свят, національних страв, звичаїв, предметів одягу, напоїв тощо);
- часткові реалії (безеквівалентна лексика, що має аналоги в культурі, що приймає).

Оскільки серед основних героїв п'єси багато мусульман і однією з головних проблем є несумісність ролей мусульманина та британця (в основному, з погляду релігії), в тексті зустрічається велика кількість іноземних вкраплень арабського походження: *jilbab* («джильбаб» – цілісний жіночий одяг для мусульманок, що укриває все тіло), *gulab jamun* («гулаб джамун» – молочні кульки в сиропі), *haram* («харам», тобто «гріх») тощо.

Наведемо приклади:

JAMAL. 'When може ви drink alcohol в pub or enter a betting shop або gambling club?' The answer's never, it's haram [30] *ДЖАМАЛ. «У якому віці*

можна вживати алкоголь у пабі, заходити до букмекерської контори чи грального клубу?» Відповідь – ніколи, це харам

MARTIN. They bring gulab/jamun [30] *МАРТІ. Вони пригощають гулаб/джамуном*

Дані реалії належать до розряду безеквівалентної лексики. Використання описового перекладу у самому тексті чи пошук аналогів у разі видається неприпустимим. Ці лексичні одиниці вказують на конкретні реалії інший культури, демонстрація яких одна із основних цілей п'єси. Крім того, їхня відсутність змінить загальну атмосферу та спотворить національні портрети героїв. Сенс багатьох реалій було важко зрозуміти без широкого інформаційного тла.

Наприклад:

JAMAL. Of course you can't see your kufr girlfriend [30] *ДЖАМАЛ. Зрозуміло, ти не побачиш свою повію*

JAMAL. What, your slag kufr girlfriend buys books Waterstone's?[30] *ДЖАМАЛ. Що, твоя повія купує там книги?*

Слово *kufr* (girlfriend) в англійській мові звучить так само, як і українською («куфр»). В арабській мові воно означає найстрашніший гріх в ісламі – «невіра». Людину, що впала в куфр, називають окупантом, тобто невірним. Таким чином, враховуючи ставлення Джамала до Берні, іменування *kufr* (girlfriend) (далі – slag kufr girlfriend) слід, виходячи із загального контексту, перекласти українською відповідністю з образливою конотацією – "повія".

Ще одним проблемним з погляду перекладу моментом є використання стилістично-зниженої лексики. У промові героїв п'єси зустрічаються такі елементи розмовного стилю:

- сленг (man, bang out of order, She's clean, cold turkey, wassup, don't give a shit, ..., like, .., lad);
- вигуки (ay);
- скорочення (dunno, summat, s'for, 'tis, 'Couse, T'int);

– общінна лексика (fucking, fuck, shit).

В основному, концентрація даних лексичних одиниць та виразів простежується у діалогах між Махмудом, Берні та Джамалом. Останній підштовхує Махмуда відмовитися від наркотиків та розпочати нове життя, знову звернувшись до мусульманського способу життя.

Розглянемо іще один приклад:

JAMAL. Mahmood. Його назва. BERNIE. Ay, 'tis. You going? [30]

ДЖАМАЛ. Він сказав, що його звуть Махмуд. БЕРНІ. Ой, та знаю я. Може, вийдеш, ні?

BERNIE. Cupcake. T'int that easy [30]

БЕРНІ. Кексик мій, це не просто

Деякі сленгові вирази виявилися досить простими для перекладу. Враховуючи, що герої – молоді люди, які перебувають у дружніх відносинах, в українській мові можна підібрати відповідні розмовні вислови, характерні для сучасної молодіжної лексики, наприклад:

MAHMOOD. Man, what's happening?[30] *МАХМУД. Гей, чол, що сталося?*

CHLOE. Wassup? Хлоя. Вітання! Шо як?

Інші висловлювання довелося розгорнути, узагальнити, якісь перекласти описово:

MAHMOOD. Look, man, I'm freezing. Goosebumps [30] *MAHMOOD. Слухай мені холодно. Мурашки пішли*

JAMAL. That's why it's called "cold turkey"... [30] *ДЖАМАЛ. Та тебе просто ламає*

Привертає увагу вираз *cold turkey*. Згідно словнику Cambridge English Dictionary[28], cold turkey (дослівно «холодна індичка») – це період страждань, що настає відразу після того, як людина перестала вживати наркотики. У українській для позначення такого стану використовується слово «ломка». На жаль, передати гру слів неможливо.

Розглянемо таку ситуацію:

JAMAL. Ви не можете bring you nothing [30] *ДЖАМАЛ. Вона нічого тобі не принесе*

MAHMOOD. Done [30] *МАХМУД. Без проблем*

JAMAL. She's clean [30] *ДЖАМАЛ. Прийде пуста, без дози*

Махмуд, страждаючи від наркозалежності, хоче побачити свою дівчину Берні (Bernie), сподіваючись, що вона принесе йому дозу і позбавить «ломки». Відповідно до словника американського сленгу (Dictionary of American Slang and Colloquial Expression), (to be) clean означає, що людина не приймає наркотики і не має їх при собі (також може мати на увазі зброю або контрабанда).

Для передачі деяких лексичних елементів у п'єсі можна використовувати *логічний розвиток та конкретизацію:*

1. Цей where you stay until job's done[30]. *– Ти залишишся тут, доки не вилікуєшся.*

2. This is where you 'll be until you 're finished. [30] *– Тут ти житимеш, поки не «зав'яжеш».*

Оскільки фрази *until the job's done, until you're finished* [30]в оригіналі дуже широкі за семантикою, не підготовленому читачеві спочатку буде складно зрозуміти, про що йдеться, і що має закінчити Махмуд. Те, що Махмуд наркоман, стане зрозумілим до кінця сцени, з цією метою Джамал і приводить його до кімнати і залишає «відрізаним» від решти світу для того, щоб той позбувся згубної звички.

Найбільш складною в процесі перекладу цієї п'єси була передача комунікації між студентами та Еммою, викладачем на уроці англійської мови. Відомо, що в англійській мові існує досить багато синонімічних фраз із майже схожими компонентами. Наприклад, у наступному уривку Емма «розкручує» тему ввічливих фраз у спілкуванні, більшість яких заснована на вживанні тих самих слів. Основна перекладацька проблема в даному випадку пов'язана з пошуком відповідних колокацій в українській мові.

Розглянемо приклади:

EMMA. And of course I see your... [30]*ЕМА. І, звісно, я розумію вашу...*

JASMINKA. Point [30] *ЖАСМИНКА. точку зору.*

HALIMA. Good point [30] *ХАЛІМА. Я поділяю вашу думку.*

EMMA. Чи інший sort of point? [30] *ЕМА. Яка ще може бути точка зору?*

BABA. Fair point [30] *БАБА. Справедливою*

EMMA. Or fair. [30] *ЕМА. Краще сказати, «справедливий...»*

RANJIT. Fair view? [30] *РАНДЖИТ. погляд»?*

EMMA. Fair enough. But even so... [30] *ЕМА. Або просто «справедливе зауваження». Але можна сказати й так...*

DRAGOSLAV. Але в моєму view view with most respect I must say what you talk is quite baloney [30] *ДРАГОСЛАВ. На мій погляд, за всієї поваги, я повинен сказати, що те, що ви кажете, повна нісенітниця*

EMMA. Brilliant. 'In my view.' 'View means? [30] *ЕМА. Молодець! "На мій погляд". Що означає слово "погляд"?*

RANJIT. Opinion. [30] *РАНДЖИТ. Думка.*

EMMA. But it can also mean... [30] *ЕМА. Так, але також воно може означати...*

Shading eyes [30] *Моргає очима*

HALIMA. Look [30] *ХАЛІМА. Дивитись*

EMMA. And... [30] *ЕММА. І...*

Gestures across the group [30] *Обводить рукою всю групу*

BABA. ESOL class [30]*БАБА. Наш клас*

EMMA. When you look, what you see [30] *ЕММА. Не зовсім. Як ще сказати, що ви щось розумієте, але з дієсловом "бачити"?*

DRAGOSLAV. See where you come from [30] *ДРАГОСЛАВ. Я бачу, звідки ноги зростають*

EMMA. Excellent [30] *ЕМА. Відмінно*

Отже, необхідно відзначити наявність у тексті п'єси значної кількості пунктуаційних та інших знаків, що формують динаміку спілкування

всередині сцен: (-), (/), (...), (2). Розуміння їхнього призначення спрощує невелике вітальне слово від автора, який пояснює їхній зміст: «тире (–) означає, що персонажа перебили. Коса риса (/) означає, що наступний персонаж починає говорити з цього місця (те, що слідує за косою рисою, не обов'язково має бути промовлено до кінця, це вказує лише на хід думки персонажа). Багатокрапка (...) вказує на те, що персонаж сам себе перервав. Коли персонажі розмовляють самі із собою або звертаються до аудиторії, їхні імена супроводжуються цифрою "2" [28, с. 7]. У тексті перекладу вони органічно виглядають і не замінюються.

Підсумовуючи, слід зазначити, що процес перекладу обраної п'єси супроводжувався значною кількістю перекладацьких проблем. Основними домінантами під час перекладу сценічного твору слід вважати проблему збереження мовних характеристик персонажів, і навіть проблему передачі реалій. Загалом про переклад драми можна сказати, що даний вид діяльності дійсно носить міждисциплінарний характер. Він обумовлений, з одного боку, «прикордонним» становищем драми між літературою та театром, з другого – статусом самої теорії перекладу. Саме тому опис специфіки перекладу драми в сучасних дослідженнях найчастіше здійснюється на перетині перекладацького та театрального (сценічного) дискурсів. У цьому загальному просторі відбувається органічне зближення перекладу та постановки на основі таких понять, як інтерпретація, конкретизація та адаптація.

ВИСНОВКИ

Переклад є дуже важливою складовою духовної культури абсолютно кожної країни та її народу, духовної культури всієї планети. Переклад – це відтворення першотвору іншої мови збереженням єдності і стилю. Переклад допомагає передати зміст іноземного еквівалента опускаючи другорядні і не суттєві для змісту мовні засоби. Переклад може бути сприйнятий, а тим паче науково визначений, якщо його не досліджувати з погляду його мовної сутності, а то й виявити, що у його основі, основі його лінгвістичної природи, оскільки переклад є, передусім, мовною діяльністю. Переклад є творчий процес, результатом якого є створення твір іншою мовою. Поява, існування та розвиток перекладу відбувається разом із розвитком суспільних, культурних та інших процесів. Якщо до цього додати закладені у перекладі складні зовнішні та внутрішні взаємодії, стає зрозумілим, що неправильно спрощено односторонньо підходити до перекладу. Процес перекладу полягає у правильному вираженні у вигляді використання різних засобів однієї мови.

Відповідно до жанрово-стилістичної класифікації, існують два основні види перекладу: літературний (переклад художніх творів) та інформаційний (спеціальний), тобто. переклад текстів, основна функція яких у тому, щоб повідомляти відомості (матеріали наукового, ділового, загальнополітичного, побутового характеру, і навіть детективні оповідання, описи подорожей, нариси, де переважає суто інформаційне оповідання). Безсумнівно, кожен із перелічених типів тексту потребує індивідуальному підході та ретельному підборі перекладацької стратегії, оскільки всі вони мають свої особливості та труднощі. Таким чином, очевидно, що важливе місце в теорії перекладу драми займає дискусійне питання про театральність як про якість або невід'ємну сутність тексту або як прагматичне використання сценічного інструментарію.

З точки зору організації словесної структури, слово в драмі носить діалогічний і сценічний характер, оскільки має експресивно-виразний зміст,

що розкриває внутрішній світ людини. Спілкування між дійовими особами та їхні вчинки несуть у собі динаміку взаємодії з навколишнім світом, що допомагає глядачам та читачам краще зрозуміти темперамент героїв, а також по-своєму інтерпретувати їхні образи. Драматичний твір – це культурно-обумовлений текст порівняно невеликого обсягу, призначений для постановки на сцені і має особливу структуру, організацію художньої та сценічної мови та внутрішній конфлікт. Таким чином, будь-який драматичний текст можна визначити як комунікацію.

Як матеріал для аналізу було обрано п'єсу «Тестуючи ехо» (англ. "Testing the Echo") сучасного британського письменника та сценариста Девіда Едгара (David Edgar). Вибір цього твору обумовлений наявністю в ньому складних з погляду перекладу культурно-специфічних ситуацій, нестандартним принципом побудови сюжету, а також відсутністю на сьогоднішній день перекладу цієї п'єси українською мовою. До основних лінгвістичних особливостей п'єси, що створює перекладацькі проблеми, необхідно віднести використання різноманітних реалій, характерних для мультикультурної Великобританії, використання в мові героїв розмовної та стилістично зниженої лексики та манеру спілкування персонажів-іноземців між собою. Використання описового перекладу у самому тексті чи пошук аналогів у разі видається неприпустимим. Ці лексичні одиниці вказують на конкретні реалії інший культури, демонстрація яких одна із основних цілей п'єси. Крім того, їхня відсутність змінить загальну атмосферу та спотворить національні портрети героїв. Деякі сленгові вирази виявилися досить простими для перекладу. Враховуючи, що герої – молоді люди, які перебувають у дружніх відносинах, в українській мові можна підібрати відповідні розмовні вислови, характерні для сучасної молодіжної лексики. Підсумовуючи, слід зазначити, що процес перекладу обраної п'єси супроводжувався значною кількістю перекладацьких проблем. Основними домінантами під час перекладу сценічного твору слід вважати проблему

збереження мовних характеристик персонажів, і навіть проблему передачі реалій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білозерська Л. П. Термінологія та переклад : навч. посібник для студ. філол. напряму підготовки. Вінниця : Нова книга, 2010. 232 с.

2. Бірюкова О. Мовна парадигма у перекладознавчому просторі: симетрія та асиметрія / Серія : Літературознавство / За ред. д. ф. н. Ткачука Н. П. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 41. 514 с.

3. Ганічева Т. В. Методика навчання майбутніх філологів усного англомовного двостороннього перекладу у галузі прав людини : дис… канд. пед. наук : 13.00.02 . Харків, 2008. 182 с.

4. Зірка В. В. Професійна та галузева орієнтація у навчанні усному перекладу / Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи. К. : Центр наукових досліджень і викладання іноземних мов, 2013, с. 83 88.

5. Карабан В І. Переклад англійської наукової і технічної літератури: Учбовий посібник. Вінниця : Нова Книга, 2001. 303 с.

6. Клименко О. Л. Поповнення словникового складу сучасної англійської мови з нелітературних підсистем: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Х.: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2000. 19 с.

7. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. К. : Юніверс, 2002. 280 с.

8. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця : Нова Книга, 2000. 448 с.

9. Кулєзньова С. Усний двосторонній переклад. Метод вказівки до виконання домашньої контрольної роботи. Ч. І. Київ НТТУ, 2012. 80 с.

10. Ліхобабіна А. В. Вплив граматичного компонента перекладацької компетентності на якість різних видів перекладу / Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. 2009. № 848, с. 229 236.

11. Мартиненко О.М. Театр і режисер. Метод дієвого аналізу ролі [Електронний ресурс] : навч. посіб. / О.М. Мартиненко. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_10_2.php#.

12. Матюша В. Британська і американська драматургія ХХ ст. в Україні: постави та публікації / Вікторія Матюша // Вісник Львівського університету. – 2007. – Вип. 7. – С. 54–57.

13. Некряч Т.Є. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу / Т.Є. Некряч // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2006. – Вип. 9. – С. 191–196.

14. Некряч Т.Є. Муки і радощі драматичного перекладу / Т.Є. Некряч // Од слова путь верстаючи й до слова. – 2008. – С. 108–126.

15. Некряч Т.Є. Через терни до зірок: переклад художніх творів : навч. пос. для студ. перекл. фак. вищ. навч. закл. / Т.Є. Некряч, Ю.П. Чала. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 200 с.

16. Нестеренко Н.М., Лисенюк К.В. A Course in Interpreting and Translation. Вінниця: Нова Книга 2006. 240 с.

17. Ольховська А/ Проблеми змісту перекладацької компетентності / Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Вінниченка. 2010. Вип. 91, с. 172 176.

18. Павлова О. І. Теорія і практика перекладу : Навч. посіб. Рівне : Вид. РДПУ, 2016. 187 с.

19. Практикум перекладу. Англійська українська : підручник. К. : Знання, 2011. 317-372

20. Ребрій О.В. Основи перекладацького скоропису [Ред.Л.М. Черноватий, В.І. Карабан]. Вінниця: Нова Книга, 2012. 152 с.

21. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2011. 844 с.

22. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. К. : Либідь, 2007. 248 с.

23. Черноватий Л. М. Методика викладання перекладу як спеціальності : [підручник для студ. вищих заклад. освіти за спеціальністю «Переклад»]. Вінниця : Нова Книга, 2013. 376 с.

24. Agrifoglio M. Sight translation and interpreting: A comparative analysis of constraints and failures/ Interpreting. 2004. Vol 6, № 1. P. 43–67.

25. Albir A.H. Translation as a cognitive activity / The Routledge Companion toTranslation Studies. London and NewYork : Routledge, 2009. P. 54–73.

26. Bassnett, S. "Translating for theTheatre: The Case against Performability." Traduction, Terminologie, Redaction, vol. 4(1), 1991, pp. 99-111.

27. Bassnett, S. Translation Studies. New York, 2005, 176 p.

28. Cambridge English Dictionary, https://dictionary.cambridge.org.

29. Comprehension and memory processes in translation and interpreting / M.T. Bajo, P. Padilla, R. Muñoz [etal.] // Quaderns. Revistadetraducció. 2001. – № 6. P. 27–31.

30. Edgar D. Testing the Echo. London, 2008, 110 p.

31. Gassner J. Mastersof the Drama. New York, 1954, 890 p.

32. Halizev V. E. Theory of Literature. Moscow, 2013, 405 p.

33. Handbook of research on teaching methods in language translation and interpretation / [Ying Cui and Wei Zhao etc.]. Hershey : IGI Global, 2015. 458 p.

34. Hassantavakoli, S. Incompatibilities of Being British and Muslimin David Edgar'sPlay "Testing theEcho," vol. III(VIII), 2015, pp. 58-64.

35. Komissarov V. N. Linguistics of Translation. Moscow, 2009, 176 p.

36. Kuznetsova E. A. "For Reading or for the Scene? On theProblem of the Performability of Translation," Criticis m and Semiotics, no. 1, 2016, pp. 118-126.

37. Levy J. The Art of Translation. The Benjamins Translation Library, 2011, 322 p.

38. Loginova E. G. "Translation of Drama from the Position of CodeTransitions." Vestnik of Moscow State Regional University, no. 5, 2015, pp. 14-23.

39. Lörscher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation. Tübingen : Gunter Narr., 1991. 307 p.

40. Mikhailov M. I. Epic, Drama, Lyricsas a Kind of Literature: Essence, Specificity, Correlation. Moscow, 2006, 43 p.

41. Newmark P. About Transldtion. Clevedon and Philadelphia: Multilingual Matters, 1991.

42. Olitskaya D. A. "Translation of Drama: Specifics, Problems, Approaches," Vestnik of Tomsk StateUniversity, no. 357, 2012, pp. 19-24.

43. Padilla P. Proposal for a cognitive theory of translation and interpreting. A methodology for future empirical research / The Interpreters'Newsletter. 1999. № 9.

44. Pavis P. Dictionary of theTheatre. Translated by Shantz, C., 2003, 672 p.

45. Seleskovitch D. Interpreting for international conferences: problems of language and communication. Washington : Penand Booth, 1998. 154 p.

46. Setton R. A Pragmatic Theory of Simultaneous Interpretation / doctoral dissertation, AnnArbor, Michigan, 1997. 124 p.

47. Spears R. Dictionary of American Slang and Colloquial Expression. New York, 2005, 576 p.

48. Vladimirov S. V. Actionin Drama, 2nd ed. Saint-Petersburg, 2007, 192 p.

49. Weber W. Improved ways of teaching consecutive interpretation//Gran,L. And Dodds, J. (eds). TheTheoretical and Practical Aspects of teaching ConferenceInterpreting, Udine: Campanotto Editore, pp. 161-166.