

РОЗДІЛ 5 ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 81'25

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.27.1.25>

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТАКТИКИ ВІДТВОРЕННЯ ЗАСОБІВ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ ДРАМАТИЧНИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ П'ЄС Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН» І ДЖ. ДЖОЙСА «ВИГНАНЦІ»)

TRANSLATION TACTICS IN RENDERING NONVERBAL CHARACTER COMMUNICATION MEANS IN DRAMA TEXTS (BASED ON UKRAINIAN TRANSLATIONS OF G. B. SHAW'S "PYGMALION" AND J. JOYCE'S "EXILES")

Алімова А.Ю.,

*orcid.org/0000-0002-4328-2437**аспірант кафедри англійської філології і філософії мови
Київського національного лінгвістичного університету*

У статті комплексно окреслено тактики відтворення засобів невербальної комунікації персонажів драматичних текстів та проаналізовано, як застосування цих тактик впливає на розкриття основних образів та конфліктів у п'єсах. Дослідження було здійснено на основі порівняння номінацій засобів невербальної комунікації у сценічних вказівках у п'єсах Бернарда Шоу «Пігмаліон» і Джеймса Джойса «Вигнанці» та їх українських перекладах, у результаті чого було виявлено численні приклади ситуативної й експлікативної асиметрії. Ці типи асиметрії виникли внаслідок застосування цілого ряду перекладацьких тактик, а саме: відтворення повторюваності засобів невербальної комунікації, відтворення подібності засобів невербальної комунікації різних персонажів, відтворення векторності, просторової спрямованості, рівня деталізованості та образності засобів невербальної комунікації. У статті також розглянуто специфічні риси тактик відтворення засобів невербальної комунікації персонажів драматичних творів порівняно з прозою та наголошено важливість ефективного відтворення невербальної комунікації як для «читабельності», так і для «сценічності» п'єси. Серед найпоширеніших ефектів, створених у результаті вживання певної тактики відтворення засобів невербальної комунікації, виділено посилення чи знімання напруженості, розкриття соціальних та гендерних ролей персонажів, декодування особливостей доби, в яку відбуваються зображені події, підкреслення характерологічних деталей образів персонажів, групування образів персонажів на основі їхніх спільних та відмінних рис, уточнення моделі стосунків персонажів під час їхньої безпосередньої взаємодії та конкретизація сценічних вказівок. Вплив цих ефектів на сприйняття драматичного тексту аудиторією – читачами або глядачами – зумовлює актуальність подальшого дослідження особливостей застосування окреслених тактик відтворення засобів невербальної комунікації, перспективи якого полягають в аналізі впливу різних жанрів драми та часової приналежності п'єс та їхніх перекладів на відтворення невербальної комунікації.

Ключові слова: засоби невербальної комунікації, драма, ситуативна асиметрія, експлікативна асиметрія, перекладацькі тактики.

The article comprehensively outlines the tactics of rendering nonverbal communication means of characters in drama texts and dwells on how the use of these tactics affects the reveal of the main images and conflicts in plays. The analysis was based on the comparison of nonverbal communication means presented in the stage directions of Bernard Shaw's "Pygmalion" and James Joyce's "Exiles" with their Ukrainian translations, and consequently, numerous cases of situational and explicative asymmetry. Asymmetry of these types appeared due to the use of a series of translation tactics, namely rendering repetition of nonverbal communication means, rendering the similarity of different characters' ranges of nonverbal communication means, rendering vectoriality, spatial orientation, level of detail, and imagery inherent in nonverbal communication means. The article also examines the specific features of the tactics of rendering nonverbal communication means of characters in drama texts in comparison with prose and emphasizes the importance of effectively rendering nonverbal communication for both "readability" and "performability" of the play. Among the most common effects created as a result of the use of certain tactics of rendering nonverbal communication means, the article highlights increased or diffused tension, uncovered social and gender roles of characters, decoded features of the time of the depicted events, foregrounded characterological details, characters' images categorized according to their similarities or differences, character relationship models clarified according to their direct interaction patterns, and specified stage directions. The impact of these effects on the perception of a drama text by the audience – be it readers or spectators – determines the relevance of further research into the application of the outlined tactics of rendering nonverbal communication means, including the study of how different drama genres and the time in which the plays were set, written, and translated influence the rendering of the characters' nonverbal communication.

Key words: nonverbal communication means, drama, situational asymmetry, explicative asymmetry, translation tactics.

Постановка проблеми. У сьогоденному суспільстві помітно зростає інтерес як до українських перекладів класичних творів, так і до загального розвитку українського мистецтва, що включає переклади сучасних п'єс та безпосереднє використання цих перекладів у театрі. З огляду на необхідність забезпечити високу якість перекладу драматичних текстів вважаємо за доцільне розглянути тактики відтворення у них засобів невербальної комунікації персонажів, оскільки ці засоби справляють безпосередній вплив на сприйняття тексту читачем, а також режисером-постановником, акторами і глядачами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиліть особливості перекладу драматичних текстів стали предметом дослідження кола науковців, чиї погляди мають спільні та відмінні риси. Зокрема, німецька дослідниця Б. Шульце чітко розмежовує поняття “translation for page” та “translation for stage” [15], ключовими для яких будуть, відповідно, такі характеристики як «читабельність» та «сценічність/втілюваність». Деякі дослідники вбачають необхідність домінування одного поняття над іншим – так, С. Баснет доходить висновку, що драматичний переклад потрібно сприймати передусім як переклад літературного тексту [11, с. 124], хоч і зазначає важливу роль сценічного виміру в цьому перекладі [11, с. 134–135]; натомість, П. Паві зосереджується першочергово на перекладі для сцени [14, с. 25]. С. Баснет окреслює роль «жестового тексту» і вказівок для сценічної режисури, які можуть перетворюватися на одиниці наративу [11, с. 134], тоді як П. Паві наголошує, що суть театрального перекладу полягає не в словах або жестах, а передусім у культурі [14, с. 42]. Е. Ніколареа пропонує поняття «метафізики драматичного тексту» як альтернативу розмежуванню «читабельності» та «сценічності/втілюваності» [13].

Окрім вищезгаданих науковців, проблематику драматичного перекладу вивчали І. Левий, Я. Мукаржовський, Т. Некряч, Н. Бідненко, Т. Шліхар. Тим не менше, наявні дослідження зосереджені передусім на перекладі реплік персонажів, відтворенні діалогів та їх слуховому вимірі, тоді як невербальний аспект драми, що номіналізується у сценічних вказівках до тексту, досі залишається недостатньо вивченим.

До того ж, хоча соматикон дискурсу та власне невербальна семіотика посідають центральне місце у сучасних дослідженнях, зокрема, у роботах І. Серякової, Л. Солощук та інших науковців, відтворення номінацій засобів невербальної кому-

нікації вивчається лише у поодиноких розвідках Ф. Пойатоса, Ю. Попович тощо. З огляду на недостатнє висвітлення цього питання та значну роль невербального аспекту драматичних текстів, дослідження перекладацьких тактик відтворення засобів невербальної комунікації персонажів драматичних текстів має високу актуальність.

Постановка завдання. Основною метою статті є визначити й описати перекладацькі тактики відтворення засобів невербальної комунікації персонажів драматичних текстів. Задля досягнення цієї мети було поставлено такі завдання: 1) розглянути реалізацію понять *ситуативної* та *експлікативної асиметрії*, введених до аналітичного інструментарію перекладознавства Т. Некряч, у відтворенні номінацій засобів невербальної комунікації; 2) виокремити специфічні риси, притаманні тактикам відтворення цих засобів у драматичних текстах; 3) розглянути ефективність застосовуваних тактик та визначити їх роль у подальшому сприйнятті тексту перекладу.

Матеріалом дослідження було обрано п'єси «Пігмаліон» Бернарда Шоу і «Вигнанці» Джеймса Джойса та їх українські переклади. Вибір цей не випадковий: вони вперше вийшли друком з невеликою різницею у часі («Пігмаліон» у 1914 р., «Вигнанці» у 1918 р.), обидва автора належать до найвидатніших постатей світової літератури та добре відомі українській аудиторії, переклади обох п'єс були опубліковані протягом останнього десятиліття (як перший переклад або як передрук). Переклад «Вигнанців» Максима Климентьєва [1] вперше вийшов друком у 2013 р., а «Пігмаліон» має діахронну множинність перекладів, перші два з яких – Миколи Павлова [8] і Олександра Мокровольського [9] – вийшли у 1999 р. та відтоді зазнали передруку, а третій – Тетяни Некряч (Дія I–III) і Наталії Ференс (Дія IV–V) [10] – у 2021 р.

Виклад основного матеріалу. Особливий інтерес для дослідження становили перекладацькі тактики відтворення засобів невербальної комунікації, що містять елементи *ситуативної* та *експлікативної асиметрії*. Т. Некряч, що ввела до наукового обігу ці терміни та описала їх специфіку і роль у перекладі драматичних творів [4], визначає ситуативну асиметрію як «застосування у перекладі різних аналогів одного й того самого слова/виразу джерельного тексту, які є найдоцільнішими у конкретній ситуації драматичної дії і вибір яких диктується не стільки мовними, скільки позамовними факторами» [5]. Прикладом такої асиметрії є різноманітність перекладів сценічних вказівок з компонентом “*sits*

down” – залежно від персонажа, якого стосується конкретна сценічна вказівка, та контекстуальної ситуації, переклад варіюється від нейтрального «сідає» до промовистих «*вмощується*», «*всідається*», «*опускається*» задля характеризувannya персонажів, визначення їх психологічно-фізичного стану [6, с. 571] або посилення чи знімання напруженості [6, с. 162].

Експлікативна асиметрія визначається як «заміна у перекладі одного елементу тексту іншим за наявності повного еквівалента цього елементу в мові перекладу з метою повнішого розкриття авторського задуму і психології персонажів драматичного твору» [5]. Цей прийом було використано, зокрема, у перекладі сценічної вказівки “*She breaks off*” у першій дії п’єси «Вигнанці»: «*Вона раптово підводиться*» [1, с. 24]. У всіх інших випадках вживання автором вказівки “*breaks off*” у цій п’єсі М. Климентьєв обрав відповідники «замовкає» або «зупиняється» (коли йшлося про гру на фортепіано), тоді як у першому випадку заміна засобу невербальної комунікації підвищує ефект напруженості Беатріс під час розмови та зосереджує увагу читача (та потенційного глядача – за умови збереження режисером цієї вказівки) на її емоційності.

Аналіз асиметричності у відтворенні засобів невербальної комунікації свідчить про високу частотність таких тактик: відтворення повторюваності засобів невербальної комунікації, відтворення подібності засобів невербальної комунікації різних персонажів, відтворення векторності, просторової спрямованості, рівня деталізованості та образності засобів невербальної комунікації.

Зокрема, серед сценічних вказівок п’єси «Вигнанці» часто повторюється “*smiles/smiling/with a smile*” – цей засіб невербальної комунікації притаманний усім чотирьом основним персонажам, і його переклад майже завжди однаковий: «*посміхається/посміхаючись/посміхнувшись/з посмішкою*». Перекладацький вибір варіанта «*посміхатися*» замість «*усміхатися*» дозволяє уніфікувати цей засіб невербальної комунікації в тексті та відтворити напруженість персонажів, адже вони сповнені саморефлексії та самоіронії, що загострюється їхніми складними міжособистісними стосунками. Перше значення слова «*посміхатися*» в українській мові має відтінок «іронії, глузування, кепкування тощо» [7, т. 7, с. 347], а «*посмішка*» передусім визначається як «глузлива усмішка» [2, с. 344]. Повторюваність цього засобу невербальної комунікації у перекладі порушена лише раз – наприкінці п’єси, коли Роберт робить висновок, що Арчі – маленький син

Річарда і Берти – уособлює спокій і любов, яких вони так прагнуть, його сценічна вказівка відтворена словом «*Усміхаючись*» [1, с. 179], що виражає звільнення від негативного фільтру емоцій та гіркої іронії, притаманної попереднім сценам.

Ще одним прикладом повторюваного засобу невербальної комунікації є кивання головою як засіб вираження згоди чи акцентування серйозності сказаного. Роберт, для якого уникнення конфлікту становить один із провідних мотивів, декілька разів вживає цей засіб під час спілкування з іншими персонажами. У більшості випадків “*nods*” перекладено як «*киває*», проте у двох окремих ситуаціях повторюваність порушена, що посилює ефект конфлікту. Експлікативна асиметрія відтворення невербальної комунікації у цих випадках тісно пов’язана з перекладацькими змінами у репліках персонажа: “[*Nods.*] *I remember. And she went away with you. But was it of her own free choice? Answer me frankly.*” [12] – «*(хитає головою) Я пам’ятаю це. Але вона поїхала з тобою. Однак чи було це її вільним вибором? Дай мені відверту відповідь*» [1, с. 54]. Попри дещо провокативне запитання наприкінці репліки, в оригіналі п’єси персонаж спочатку погоджується із співрозмовником та визнає його правоту, але в перекладі це погодження нейтралізується як у вербальному («*Але*» замість “*And*”), так і в невербальному плані («*хитає головою*» замість “*Nods*”). У другому випадку асиметрія використана у перекладі відповіді на твердження «*Він не страждає*» (“*He does not suffer.*”): “[*Bowing his head.*] *Yes, yes. He does.*” [12] – «*(хитаючи головою) Ні, ні. Він страждає*» [1, с. 139]. У оригінальному тексті невербальна комунікація персонажа підкреслює його визнання своєї провини перед другом, тоді як у перекладі на перше місце виходить заперечення попередньої репліки – а отже, те, що Роберт краще за співрозмовницю знає і розуміє свого друга.

Тактика відтворення подібності засобів невербальної комунікації різних персонажів також заслуговує на особливу увагу, адже є одним із небагатьох способів розкриття схожості або відмінності характерів персонажів та контексту їх взаємодії. Розгляньмо перекладацьке рішення Т. Некрча щодо вживання стилістично зниженої лексики для відтворення невербальної комунікації Елайзи (“*resumes her seat,*” “*plants herself there,*” “*sits down*” [16] – «*всідається*» [10, с. 18, с. 41, с. 43]; “*sits down*” [16] – «*вмощується*» [10, с. 14]), її батька – Дулітла (“*sits down*” [16] – «*всідається*» [10, с. 58]) та Гігінса (“*sitting on it with a bounce*” [16] – «*підстрибує і всідається на неї*»

[10, с. 49]; “with her son on her left” [16] – «а він вмощується ліворуч від неї» [10, с. 85]). Ця подібність відсутня в ранніх перекладах п’єси «Пігмаліон»; наведені вище фрагменти відтворені в них за допомогою стилістично нейтральних відповідників. Проте надання такого забарвлення – абсолютно відсутнього у перекладі сценічних вказівок, що стосуються Пікеринга та місіс Гігінс, поведінка яких бездоганна в усіх сценах, – невербальній комунікації не лише Елайзи та Дулітла, яким вишукані манери не притаманні через їхнє низьке походження, а й Гігінсу, який вважає себе вищим за суспільство та заперечує необхідність манер у повсякденному житті, посилює зв’язок між Елайзою та Гігінсом та їх протистояння у фіналі п’єси.

«Віддзеркалення» засобів невербальної комунікації може бути проявом як симпатії, так і конфлікту, але його перекодування залежить від інтерпретації сцени перекладачем. Коли Беатріс і Роберт, які втратили близький зв’язок протягом останніх років, зустрічаються в будинку Берти, відбувається такий обмін репліками: “[*Not directly to him.*] My movements are not very interesting.” / “[*In the same tone.*] A lady’s movements are always interesting.” [12] – «(не повертаючись до нього) Мої пересування не такі вже й цікаві» / «(не змінюючи тону) Пересування дами завжди цікаві» [1, с. 32], після чого господаря будинку пропонує своїм гостям сісти й відпочити. Сценічна вказівка “*Not directly to him*” відтворена відсутністю проксемічного зближення, хоча вона може стосуватися не лише положення тіла, а й тону голосу. Якщо сприймати репліку Беатріс як варіацію «репліки вбік» [6, с. 378], почутої Робертом, то можна уявити його відповідь як продовження тону, обраного Беатріс, а не тону своєї попередньої репліки. Ця тактика перекладу привернула б увагу до напруженості у стосунках Беатріс і Роберта (небажанню прямо спілкуватися на деякі теми) та намаганням господині розрядити ситуацію, натомість обрана перекладачем тактика знижує рівень напруженості та характеризує не стосунки персонажів, а їх риси – відстороненість Беатріс та улесливість Роберта.

Проте перекладач застосував тактику відтворення подібності засобів невербальної комунікації персонажів у перекладі розмови Берти і Беатріс у заключній частині п’єси. Сценічні вказівки в оригінальному тексті підкреслюють сумніви Берти та непохитність Беатріс: “[*She looks searchingly at her.*] Do you know it or feel it? / [*Answers her look steadily.*] Mrs Rowan, that is not a question to ask me”. [12], тоді як у перекладі

невербальна комунікація відтворена з огляду на подібність персонажів та їхнє взаємне прагнення встановити дружні, довірливі стосунки: «(Вона допитливо дивиться на Беатріс) Знаєте або відчуваєте це? / (дивиться на неї таким самим пильним поглядом) Місіс Роуен, я не та людина, якій слід ставити це запитання» [1, с. 156]. У оригіналі це прагнення виражене далі у розмові: “[*Somewhat timidly.*] Then we are friends? / [*In the same tone.*] We will try to be.” [12], але вилучення другої сценічної вказівки з перекладу [1, с. 164] не дозволяє розкрити його повною мірою, тож додавання подібності під час відтворення іншого засобу невербальної комунікації – погляду – компенсує цю втрату.

Під час безпосередньої взаємодії персонажів у драматичних текстах важливу роль відіграє векторність засобів невербальної комунікації. Прикладом відтворення векторності цих засобів є відповідник «відпускає її руку», вжитий тричі [1, с. 114, с. 118; с. 171], тоді як в оригіналі у перших двох випадках (під час спілкування Річарда і Берти) для номінації засобу невербальної комунікації вжито словосполучення “lets her hand fall,” а у третьому (у сцені з Робертом і Бертою) – “drops her hand” [12]. Різниця між цими словосполученнями мінімальна, та все ж варто зазначити, що вираз із “lets” наділяє Бертю більшою автономністю (нехай і формальною), що корелює із загальною позицією Річарда, який заохочує Бертю до свободи і власного вибору, а векторність “drops her hand” однолінійна. У перекладі векторність цих засобів невербальної комунікації урівноважена, передусім через системні розбіжності в англійській та українській мовах.

Тактика відтворення векторності засобів невербальної комунікації може передбачати і повну зміну напрямку дії – наприклад, з інтеріоризованого на екстеріоризований, або ж з боку одного персонажа в бік іншого. Зміна векторності з інтеріоризованої на екстеріоризовану відбувається в перекладі фрази “*Clara parts [with the coin] reluctantly*” [16], запропонованому Т. Некряч: «Клара неохоче простягає її монету» [10, с. 14] (для порівняння – переклад М. Павлова: «Клара неохоче розлучається з монетою» [8]; переклад О. Мокровольського: «Клара неохоче розлучається з грішми» [9, с. 6]). Екстеріоризація дії полегшує сприйняття взаємодії двох персонажів читачами п’єси, а також призводить до чіткішої сценічної вказівки для потенційних виконавців, а отже, впливає на постановку сцени і на те, як її сприйматимуть глядачі.

По-різному відтворюється векторність засобу невербальної комунікації і у перекладах сценічної вказівки *"She puts them into his hand"* [16]: О. Мокровольський обирає прямий відповідник *«Вона кладе коштовності йому в руки»* [9, с. 91], Н. Ференс використовує більш поширену в українській мові модель із нижчим рівнем деталізованості – *«Елайза віддає прикраси Гігінсу»* [10, с. 108], а М. Павлов вдається до повної зміни векторності – *«Бере прикраси»* [8], що призводить до найкоротшого і найзагальнішого варіанту перекладу та може змінити сценічне втілення цього епізоду, адже Гігінс відіграватиме у ньому активнішу роль всупереч своєму початковому небажанню забирати прикраси.

Зміни у векторності засобів невербальної комунікації також допомагають краще розкрити гендерні та соціальні ролі, які були важливим аспектом тогочасного суспільства. Наприклад, взаємний жест Пікеринга і місіс Гігінс *"shaking hands"* [16] у перекладі набуває чіткої векторності: *«тисне руку ПАНІ ГІГІНС»* [8], *«тиснуть руку господині»* [9, с. 96], *«потискає їй руку»* [10, с. 111]; обрана тактика відтворення цього засобу невербальної комунікації доповнює картину тогочасної моделі спілкування.

Тактика відтворення просторової спрямованості засобів невербальної комунікації персонажів драматичних текстів має особливе навантаження порівняно з прозовими текстами, адже театральна проксемика *«конкретно іконізує і демонструє»* стосунки й взаємодію персонажів, а їхні *«шляхи та траєкторії [...] вписуються в сценічний простір»* [6, с. 352]. Саме організація простору зумовлює пересування персонажів у межах сцени, зосереджує увагу читача/глядача на конкретних персонажах та їх комунікації, уможлиблює їх взаємодію та використання певного спектру невербального інструментарію.

Більшість сцен у *«Пігмаліоні»* відбуваються за участі більше ніж трьох персонажів. Зокрема, перша сцена, у якій з'являються основні персонажі, містить натопт, що вимагає особливої уваги до просторової організації. Для розмежування простору в цій сцені були використані колони: *"She retreats in disgust behind the pillar"* [16] – *«З бридливим виразом обличчя відступає за колону»* [8], *«Щоб показати обурення, заходить за колону»* [9, с. 6], *«Вона роздратовано відходить поза колону»* [10, с. 14]. Варіанти перекладу зі словами *«відступає»* (у М. Павлова) і *«відходить»* (у Т. Некряч) сигналізують про тимчасовий перехід цього персонажа на другий план, тоді як *«заходить»* (у О. Мокровольського) може

бути сприйняте як те, що персонаж зовсім зникає з поля зору потенційного глядача. Схожий ефект досягнуто і в перекладах іншого фрагменту: *"politely retires to the other side of the pillar"* [16] – *«тречно відступає за колону»* [8], *«чемно відходить за колону»* [9, с. 12], *«чемно переходить до другого боку колони»* [10, с. 20], але оскільки у цій ситуації персонаж буквально поступається своїм місцем іншому, *«зникнення»* цього персонажа стає можливим просто через прийменник *«за»*, який сприймається вже не лише як показник напрямку *«вперед–назад»*, а й як перешкода для глядацького погляду.

Колони розмежують сцену не лише вглиб, а і вздовж, а також стають засобом позначення руху персонажів з одного боку сцени до іншого: *"he retreats to the other pillar"* [16] – *«Переходить під іншу колону»* [8], *«Відходить до іншої колони»* [9, с. 7], *«Він відходить до іншої колони»* [10, с. 16]. *«Переходить»* підкреслює бокову спрямованість руху персонажа, тоді як *«відходить»* акцентує його віддаленість від інших дійових осіб.

Самі дійові особи теж можуть бути орієнтирами для руху інших персонажів: *"She retires sadly and joins her daughter"* [16] – *«Засмучена, підходить до дочки»* [8], *«Засмучено йде за колону до дочки»* [9, с. 7], *«Відходить, засмучена, і стає поряд із донькою»* [10, с. 15]. У перекладі О. Мокровольського використано подвійний орієнтир – і колону, і доньку, тоді як М. Павлов і Т. Некряч обирають між пріоритетністю елементу єднання (*«підходить до дочки»*) чи нейтрального сусідства (*«стає поряд із донькою»*). Такий вибір спостерігаємо декілька разів, коли в оригіналі вжито слово *"joins"*: *"Pickering, catching from her lowered tone that this is not meant for him to hear, discreetly joins Higgins at the window."* [16] – *«Почувши, що ПАНІ АЙНСФОРД ГІГІНС понизила голос, ПІКЕРІНГ делікатно відходить до вікна, де стоїть ГІГІНС»* [8], *«Пікерінг, уловивши з її стисненої мови, що це не для його вух, нишком приєднується до Гігінса біля вікна»* [9, с. 70], *«Пікерінг, зрозумівши з її притишеного голосу, що ці слова не розраховані на нього, тактовно відходить до вікна, біля якого стоїть Гігінс»* [10, с. 84]. М. Павлов і Т. Некряч обирають сусідство та роблять основним орієнтиром вікно, адже основною метою Пікеринга було не наблизитися до Гігінса, а віддалитися від його матері та її гості. О. Мокровольський, навпаки, підкреслює єдність Пікеринга й Гігінса серед присутніх. Цікавими є також різні інтерпретації *"joins"* у перекладі *"He rises and joins*

her there». [16] (у сцені, коли Елайза вийшла на балкон, аби не залишатися з Гігінсом): М. Павлов додає елемент переслідування – «Проте він іде за нею» [8], О. Мокровольський підкреслює своєвільність Гігінса – «Він устає і собі йде на балкон» [9, с. 112], Н. Ференс відтворює цю невербальну комунікацію з урахуванням явного бажання Гігінса почати розмову з Елайзою – «Той підводиться і присиднується до неї» [10, с. 127]. Як наслідок, проксеміка персонажів сприймається по-різному, зокрема, їх позиція у варіанті з «присиднується до неї» видається ближчою, ніж у варіанті з «і собі йде на балкон», за якого можна уявити персонажів на значній відстані один від одного.

Переклад може доповнити, уточнити або навіть докорінно змінити просторове сприйняття персонажів. Розгляньмо завершення сцени з натовпом у першій сцені п'єси: *"The rain has stopped; and the persons on the outside of the crowd begin to drop off"*. [16] – «Дощ припинився – люди почали виходити на площу» [8], «Дощ перестав, і люди з дальшого краю натовпу один по одному розходяться» [9, с. 11], «Дощ припинився; люди з другого боку юрми починають розходитися» [10, с. 20]. Варіанти «один по одному розходяться» і «починають розходитися» утримують фокус на місці, де все ще залишаються основні персонажі, тоді як варіант «почали виходити на площу» абсолютно вірний контекстуально, але викликає в уяві саму площу, яка не є важливим аспектом сценічного простору, та відволікає від подальшої комунікації персонажів.

Сприйняття драматичного тексту значною мірою залежить і від обраної перекладачем тактики відтворення рівня деталізованості засобів невербальної комунікації. Англійській мові загалом притаманний високий рівень конкретики, тоді як в українському перекладі почасти вживаються узагальнені відповідники номінацій засобів невербальної комунікації. Прикладом зниження рівня деталізованості засобу невербальної комунікації є переклад М. Климентьєвим сценічної вказівки *"He takes out his watch"*. [12] у другій дії п'єси «Вигнанці» фразою «Він дивиться на свій годинник» [1, с. 87]. Перекладач застосовує прийом логічного розвитку значення та заміняє одну дію (Роберт виймає годинник із кишені) наступною (Роберт дивиться на годинник), яка не прописана в оригінальній вказівці, проте є логічним проміжним кроком між вийманням годинника і визначенням часу (у наступній репліці Роберт оголошує час, аби пришвидшити закінчення візиту свого неочікуваного гостя). Обраний

відповідник легко сприйматиметься як читачем, так і потенційним глядачем, тоді як прямий відповідник («виймає годинник») може ускладнити сприйняття тексту читачем, у якого відсутня чітка асоціація годинника з кишеньковою версією, що була у вжитку під час подій п'єси. У такий спосіб переклад зменшує «часову відстань» між текстом та сучасним читачем та забезпечує «перемогу над часом» [3, с. 42].

Водночас, коли відтворення комунікації персонажів вимагає розуміння особливостей доби, в якій відбуваються події, підвищення рівня деталізованості засобів невербальної комунікації теж сприяє цілісному прочитанню ситуації. Наприклад, Т. Некряч переклала *"The parlormaid returns, ushering in Pickering"* і *"The parlormaid returns, ushering Freddy"* [16] у третій дії «Пігмаліона» таким чином: «Знову заходить покоївка, щоб оголосити прихід Пікеринга» [10, с. 74]; «Повертається покоївка оголосити прихід Фредді» [10, с. 75]. Експлікація мети, з якою покоївка заходить у кімнату, допомагає читачу зрозуміти її роль та звичай спілкування, характерні для початку минулого століття.

Попри те, що в українських перекладах прозових текстів рівень деталізованості засобів невербальної комунікації частіше знижується, у перекладах драматичних текстів часто спостерігаємо підвищення рівня деталізованості через конкретизацію частин тіла чи рухів, що є основними складниками певного засобу невербальної комунікації. Таке уточнення поширене у перекладах сценічних вказівок, що містять слово *"arm"* – через відсутність повноцінного відповідника в українській мові, когнітивні розбіжності у сприйнятті англійських *"hand"* / *"arm"* та українського «рука», а також необхідність конкретного опису жесту для цілісного прочитання невербальної комунікації персонажів. Зокрема, ситуативним відповідником для *"arm"* часто стає «лікоть»: *"Lays his hand on his arm"*. [12] – «кладучи йому руку на лікоть» [1, с. 105], *"Distressed, lays her hand on his arm"*. [12] – «засмучена, бере його за лікоть» [1, с. 121], *"Moves closer to her and presses her arm as he speaks."* [12] – «присувається ближче до неї і, говорячи, стискає її лікоть» [1, с. 140]. Підвищення рівня деталізованості засобів невербальної комунікації також відбувається методом додавання (*"folding his arms"* [16] – «склавши руки на грудях» [8; 10, с. 125], *"hides her face"* [16] – «згорнувши руки на грудях» [9, с. 109]; *"hides her face"* [16] – «затулюючи обличчя долонями» [8], *"zatuulyaє oblichchya rukamy"* [9, с. 87], *"zakryvaє oblichchya rukamy"* [10, с. 104]) або описово-

сті (*"squaring herself"* [16] – «*винпростовуючи плечі*» [9, с. 29], «*розпрямляє плечі*» [10, с. 40], у перекладі М. Павлова цей елемент невербальної комунікації було вилучено; *"spraddling"* [16] – «*широко розставивши ноги*» [9, с. 109], «*розставивши коліна*» [10, с. 125], тоді як М. Павлов, навпаки, знижує рівень деталізованості: «*протягається*» [8]).

Деякі сценічні вказівки були відтворені з підвищеним рівнем деталізованості, оскільки оригінальні номінації засобів невербальної комунікації формально охоплювали персонажа як цілісне тіло, без зосередження на певних його частинах, тож їх сприйняття відбувалося завдяки загальним уявленням про природу невербальної комунікації у сцені. У більшості таких випадків переклад був конкретизованим із залученням елементу «плечі»: *"pat her comfortingly"* [16] – «*торсаючи дівчину за плече*» [8], «*поплескують її заспокійливо по плечах*» [9, с. 8], «*заспокійливо поплескують її по плечах*» [10, с. 16]; *"He lays hands on her"* [16] – «*Встає і хапає її за плечі*» [8], «*Хапає її за плечі*» [9, с. 120]. Характерним винятком є переклад другої фрази, обраний Н. Ференс, у якому натомість вжито слово «*шия*» («*Тягнеться до її шиї*» [10, с. 136]), що доповнює вербальну репліку персонажа *"I'll wring your neck"*. [16] – («*я вам в'язи скручу!*» [10, с. 136]; в інших перекладах «*я вам того ж таки дня голову скручу!*» [8] і «*я скручу вам в'язи*» [9, с. 120]) та задовольняє принцип єдності вербальної та невербальної комунікації.

Підвищення рівня деталізованості засобу невербальної комунікації відбувається з урахуванням попередніх та подальших реплік персонажів, загального контексту сцени, особливостей характерів персонажів та їх стосунків. Наприкінці першої дії «Вигнанців» один із засобів невербальної комунікації Бerti під час емоційної розмови з чоловіком – *"Gesticulating"*. [12] – відтворено фразою «*Вказуючи на двері*» [1, с. 78], що доповнює репліку *"Follow him now"*. [12] / «*Йди за ним зараз!*» [1, с. 78]. Аналогічні випадки конкретизації жестовості персонажів виявлені і в перекладах «Пігмаліона», наприклад: *"Indicating Freddy"* [16] – «*Вказує пальцем на Фредді*» [10, с. 76]; *"indicating his own person"* [16] – «*показуючи на свій одяг*» [8], «*показуючи пальцем на себе*» [9, с. 97]. Додавання «*пальцем*» можливе лише з огляду на манери персонажів, яких стосуються ці вказівки, – Гігінса й Дулітла, а уточнення «*одяг*» підкреслює основну зміну в образі Дулітла, а отже, засіб невербальної комунікації створює чіткий та миттєвий ефект і легко «прочитуються».

Тактика відтворення образності засобів невербальної комунікації, що зазвичай реалізується шляхом посилення чи послаблення значеннєвого навантаження певних елементів, також впливає на «прочитання» драматичного тексту. Драматичні тексти – порівняно з художньою прозою – мають менше можливостей для описового розкриття характерів персонажів та контексту їх стосунків, тож відтворення образності засобів невербальної комунікації у сценічних вказівках стає особливо важливим. Наприклад, ставлення Пікеринга до Елайзи як до справжньої леді проявляється у його невербальній поведінці – зокрема, він підводиться при її появі і не дозволяє собі сідати, поки вона стоїть. Свідоме застосування цих засобів невербальної комунікації Пікерингом акцентується у деяких перекладах: *"Pickering is too much taken aback to rise"*. [16] – «*Пікеринг такий ошелешений, що забув навіть підвестися*» [9, с. 105], «*Пікеринг настільки вражений, що забуває підвестися*» [10, с. 120]. Додавання слова «*забув/забуває*» підкреслює те, що зазвичай Пікеринг дотримується правила підводитись у присутності Елайзи; у варіанті перекладу без цього слова – «*ПІКЕРИНГА настільки вражає її вигляд, що він навіть не в спроможності підвестися*» [8] – елемент «правила» немає чіткої вираженості без елементу «забування». Заслугує на увагу також варіант перекладу однієї з подальших вказівок у цій сцені: *"She sits down on his left. He sits beside her"* [16] – «*Вона сідає ліворуч від Пікеринга; той сідає теж*» [10, с. 121]. Відтворення засобу невербальної комунікації за допомогою слова «*теж*» (замість «*біля ЕЛІЗИ*» [8] або «*поруч неї*» [9, с. 105]) переносить акцент з позиційного розташування персонажів на часову послідовність їх дій: спершу сідає Елайза, потім – Пікеринг, що відповідає його образу як джентельмена.

Саме цей аспект образу Пікеринга зумовлює контраст між ним і Гігінсом: обидва чоловіки заможні, освічені та мають значні професійні досягнення, проте манери і поведінка Гігінса аж ніяк не відповідають стандартам джентельмена. У кожному з трьох перекладів «Пігмаліона» для відтворення засобів невербальної комунікації цього персонажа використана лексика, що відображає грубість його образу: *"yelling"* [16] – «*гарикає*» [8], *"with a crow of triumph"* [16] – «*непереможно горланячи*» [9, с. 109], *"He throws himself on the divan"* [16] – «*Генається на отоманку*» [10, с. 125].

Посилення чи послаблення значеннєвого навантаження стосується і мотивацій персонажів щодо застосування певних засобів невер-

бальної комунікації: у перекладі «Вигнанців», вказівка *“Lays the roses carelessly on a chair out of sight.”* [12] перетворюється на *«недбало кладе квіти на той стілець, звідки їх не видно»* [1, с. 27], і попри зберігання відтінку недбалості, рішення Роберта покласти туди букет набуває також елементу навмисності, а причина цієї дії прочитується як небажання персонажа привертати увагу до квітів. Відтворення вказівки *“With a little gesture of despair.”* [12] також підкреслює те, що Роберт може перебільшувати свої почуття і переживання, аби викликати бажану реакцію – *«Удаючи легкий відчай»* [1, с. 97]. Елемент навмисності присутній і в образі Елайзи, яка іноді грає на публіку, аби переконати співчутливих людей придбати в неї квіти: *“still nursing her sense of injury”* [16] – *«все ще леліючи свою покривджену гордість»* [9, с. 12], *«все ще пестить свою образу»* [10, с. 19]. Переклади О. Мокровольського і Т. Некряч – порівняно зі *«все ще почувачи себе скривдженою»* [8] М. Павлова – відтворюють не лише почуття Елайзи, а й її намагання виразити їх та отримати співчуття у відповідь.

Відтворення засобів невербальної комунікації дозволяє перекладачу ситуативно акцентувати певні аспекти образів персонажів. У перекладі *“throws a handful of money into the basket”* [16] – *«вкидає цілу жменю монет у її кошик»* [10, с. 25] – Т. Некряч додає слово *«цілу»*, чим підкреслює заможність Гігінса та його недбалість щодо грошей, які життєво важливі для Елайзи. Тактовність матері Гігінса та її турбота про збіднілу приятельку чітко відтворені у перекладі *“goes with her to the door”* [16] – *«супроводжує до дверей»* [10, с. 84]; інші переклади цієї вказівки (*«проводжає до дверей»* [8], *«вони разом ідуть до дверей»* [9, с. 70]) вірні, проте образність відтворена меншою мірою, адже *«проводжає до дверей»* може асоціюватися з бажанням хазяйки завершити візит гості, *«разом ідуть»* може сприйматися просто як рух в одному напрямку, тоді як *«супроводжує»* посилює ефект співчуття і бажання підтримати співрозмовника. Образ місіс Гігінс як матері теж виражений у її невербальній комунікації – а саме, у її поведінці стосовно свого сина. Відтворення *“quieting Henry with a touch”* може вказувати на її ніжність і турботу (у перекладах М. Павлова і О. Мокровольського – *«заспокоює його дотиком руки»* [8], *«заспокоюючи Генрі дотиком руки»* [9, с. 71]) або ж на її авторитетність перед Гігінсом (у перекладі Т. Некряч *«утихомирює його жестом»* [10, с. 86]), тож перекладацький вибір впливатиме на розкриття образів матері та сина, а також характеру їх стосунків.

Висновки. Розгляд відтворення у перекладі засобів невербальної комунікації персонажів драматичних текстів показав численні випадки застосування ситуативної й експлікативної асиметрії, що доводить перспективність дослідження методології перекладу не лише діалогічного або монологічного дискурсу персонажів, а й номінацій їхньої невербальної комунікації, що містяться у сценічних вказівках. Виявлені випадки асиметрії в перекладі засобів невербальної комунікації впливають на характеристику персонажів та модуляцію рівня напруженості сцени, що особливо важливо у відтворенні експозиції та моментів появи суперечностей і конфліктів. Тактики, задіяні в асиметричному перекладі засобів невербальної комунікації, допомагають розкрити образи персонажів та контекст стосунків між ними.

Зокрема, відтворення повторюваності засобів невербальної комунікації вказує на їх звички, типову манеру поведінки, та емоційно-психологічний стан. Відтворення подібності засобів невербальної комунікації різних персонажів підкреслює симпатію або антипатію дійових осіб, їхню спорідненість або належність до одного соціального прошарку. Відтворення векторності впливає на рівень активності персонажа як учасника невербальної комунікації, екстеріоризацію певних дій чи ставлень, а також реалізує соціальні та гендерні ролі персонажів. Просторова спрямованість засобів невербальної комунікації має безпосередній стосунок до театральної проксемики та вписування траєкторій персонажів у сценічний простір. Орієнтирами для відтворення просторової спрямованості виступають декорації та самі персонажі п'єси; послідовність просторово спрямованих засобів невербальної комунікації одного персонажа чи сукупність таких засобів різних персонажів мають гармонійно поєднуватись. Крім того, для забезпечення сценічності перекладеної драми відтворення засобів невербальної комунікації має враховувати візуалізацію персонажів для потенційного глядача.

Специфіка тактики відтворення рівня деталізованості засобів невербальної комунікації, що застосовується у перекладі драматичних текстів, полягає в тому, що рівень деталізованості частіше – у порівнянні з перекладом прозових творів – підвищується через необхідність конкретизувати певні рухи або частини тіла, задіяні в цих рухах. Модуляція рівня деталізованості також допомагає подолати часову відстань між оригінальним текстом та його сучасним перекладом, що забезпечує повноцінне сприйняття п'єси

читачами з різними рівнями обізнаності про реалії певної доби. Зрештою, тактика відтворення образності засобів невербальної комунікації шляхом посилення чи послаблення значенневого навантаження певних елементів підкреслює риси характерів персонажів, доповнює моделі їхніх стосунків та розкриває мотивацію їхніх дій.

Проблема вибору і застосування тактик відтворення засобів невербальної комунікації персонажів у перекладі драми має власну специфіку, адже описи невербальної комунікації дійових осіб п'єси кількісно обмежені порівняно з прозою, тож відтворення тієї невеликої кількості засобів, що містяться у сценічних вказівках, має умож-

ливити повноцінне прочитання п'єси як художнього тексту. До того ж, невербальна комунікація у драмі більшою мірою залежить від вербальних компонентів діалогічного чи монологічного дискурсу, ніж аналогічні засоби в прозових текстах, що зумовлює необхідність підбору тактик у спосіб, який забезпечує гармонійне відтворення сценічних вказівок та реплік персонажів.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямку полягають у порівняльному аналізі описаних тактик відтворення засобів невербальної комунікації у драматичних текстах різних жанрів, а також дослідженні діахронічного розвитку цих тактик у перекладах текстів різних епох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Джойс Дж. Вигнанці. Переклад з англійської: Максим Климентьев. Суми: Університетська книга, 2013. 184 с.
2. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. 5-те вид., опрацьоване і доповн. Львів: БаК, 2014. 530 с.
3. Коптілов В. Художній переклад і часова відстань. *Теорія і практика перекладу*. Київ: Вища школа, 1982. С. 42–44.
4. Некряч Т. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: Збірник наукових праць*. Випуск 9, 2006. С. 191–196.
5. Некряч Т. Муки і радощі драматичного перекладу. *Од слова путь верстаючи й до слова*. 2008. С. 108–126. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/muky-i-radoshchi-perekladu-dramy/>
6. Паві П. Словник театру. Переклад з французької: Маркіян Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
7. Словник української мови. Академічний тлумачний словник в 11 томах. 1970–1980. URL: <http://sum.in.ua>
8. Шоу Б. Пігмаліон. Переклад з англійської: Микола Павлов. Київ: КМ-Букс, 2012. 320 с. URL: <https://flibusta.org.ua/b/333652/read>
9. Шоу Б. Пігмаліон. Переклад з англійської: Олександр Мокровольський. Харків: Фоліо, 2022. С. 3–121.
10. Шоу Б. Пігмаліон. Переклад з англійської: Тетяна Некряч, Наталія Ференс (за загальною редакцією Т. Некряч). Київ: Видавництво Букшеф, 2021. 160 с.
11. Bassnett S. Translating dramatic texts. *Translation Studies*. 3rd edition. 2002. P. 123–135.
12. Joyce J. Exiles. London, 1918. URL: <https://www.gutenberg.org/files/55945/55945-h/55945-h.htm>
13. Nikolarea E. A Theoretical Polarization Between Performability Versus Readability or Towards “The Metaphysics of a (Play) Text”? 2018. URL: <https://thetheatretimes.com/theoretical-polarization-performability-versus-readability-towards-metaphysics-play-text/>
14. Pavis P. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre. *The Play Out of Context: Translating Plays from Culture to Culture*. 1989. P. 25–44.
15. Schultze B. Highways, byways, and blind alleys in translating drama: historical and systematic aspects of a cultural technique. *Translating literatures, translating cultures. New vistas and approaches in Literary studies*. Ed. by K. Mueller-Vollmer and M. Irmischer. Berlin, 1998. P. 177–196.
16. Shaw B. Pygmalion. London, 1914. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm>