

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Галас Анна Сергіївна

УДК [82'25'42:792]:821.111(417)-
2.09''20'' М. МакДона

ДИСЕРТАЦІЯ

**«СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КРИТИКИ
ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ»**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.

Галас А.С.



Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор
Дзера Оксана Василівна

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Галас А. С. Соціокультурна модель критики театрального перекладу. – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня кандидата філологічних наук за спеціальність 10.02.16 – перекладознавство. Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2023.

Дисертацію присвячено конструюванню соціокультурної моделі критики театрального перекладу, включно з її метамовою, концептуальними засадами та структурою. У роботі здійснено систематизацію моделей критики перекладу з огляду на еволюцію теоретичних засад в системі перекладознавства.

Теоретико-методологічною базою дослідження є наукові праці в галузях перекладознавства, театрознавства, літературознавства, соціокультурної лінгвістики, а також соціосеміотики та лінгвосинергетики. Евристичні можливості зазначених напрямів дали змогу комплексно підійти до конструювання моделі критики та якнайповніше врахувати особливості критики театрального перекладу, об'єктом якої є переклад літературного тексту, реалізованого у театральній виставі.

Основна мета дослідження полягає у конструюванні соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Досягнення загальної мети дослідження передбачало вирішення таких завдань: визначити та описати поняття «критика перекладу» і систематизувати моделі критики перекладу; обґрунтувати основні теоретичні положення критики театрального перекладу як нового напрямку теорії критики перекладу та висвітлити вихідні методико-теоретичні позиції дослідження театрального перекладу; виокремити функції та жанри критики театрального перекладу; опрацювати категорійний апарат критики театрального перекладу; розробити соціокультурну модель критики театрального перекладу на основі випрацьованих засад; апробувати розроблену модель з метою

підтвердження її ефективності; узагальнити та систематизувати результати апробації соціокультурної моделі.

У першому розділі представлено оглядове обговорення витоків сучасної критики перекладу та основних стадій її розвитку, що допомогло виявити ті принципи, на базі яких сформувалося цілісне бачення критики як наукової дисципліни. Детальне вивчення основних перекладознавчих парадигм дослідження дало змогу простежити взаємозв'язок між доміантними теоріями перекладу різних періодів і сформованими на їх основі моделями критики. Первинною метою будь-якої концептуальної моделі є повідомити про фундаментальні основи та функціональні засади тієї системи, у якій вона представлена. Модель, розроблена у нашому дослідженні, спирається на семіотико-дискурсивну онтологію як теоретико-методологічне підґрунтя та синергетичний підхід, що дозволяє вивчати закони, відповідно до яких знаки функціонують у системі соціокультури.

Семіотика як інтегративна теорія дала можливість застосувати методологічну базу антропо-соціокультуроцентричних дисциплін у конструюванні соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Водночас дискурсивний переворот у соціальних науках, який об'єднав семіотику текстобудови та рецепцію тексту, допоміг вивчати знакові ланцюги через бачення учасників комунікації. Отже, інтегрований семіотико-дискурсивний підхід дав змогу розглядати перекладний театральний дискурс як сукупність драматургічних та театральних текстів, які є результатом взаємодії багатьох суб'єктів, задіяних у процесі формування кінцевого тексту, а також складного комплексу позатекстових чинників, що виводять їх у простір семіосфери.

Театральні тексти розглянуто як цілісні та завершені повідомлення, що за допомогою вербальних та невербальних знаків втілюють задуми автора, які організовані через обрані коди, тоді як театральний дискурс тлумачимо як сукупність текстів та позатекстових чинників, що є складовими семіотичного континууму. Було обрано інтегративну концепцію аналізу, що акцентує складність процесу взаємодії знаків, що втрачають смислову індивідуальність та

інтегруються в одне ціле. Завдяки інтеграції класифікацій кодів семіотики та театральної семіотики, нам вдалося виокремити комунікативні, візуальні, ідеологічні, риторичні, текстові, музичні та нормативні коди. У театрі залучені не всі підсистеми невербальної комунікації, тому ми залучили до критичного аналізу підсистеми кінесики, просодики, акустики, такесики, проксеміки, артефактики.

Перекладний дискурс розглянуто як підсистему соціокультури, яка є надскладною системою. Інструменти для вивчення функціонування цього системного об'єкта запозичуємо із синергетики. Як складна нелінійна система самоорганізації перекладний дискурс функціонує завдяки взаємодії власних підсистем та зовнішніх систем соціокультури, перебуває у стані рівноваги та проходить різні стадії безперервного розвитку, проходячи фази стабільності та перетворення чи оновлення системи.

У другому розділі обґрунтовано потребу виокремлення соціокультурної моделі критики театрального перекладу, окреслено методіку дослідження та представлено базові засади та методи моделі. Зважаючи на провідну роль соціокультурного напрямку у перекладознавстві, виникла потреба конструювання функціональної моделі критики театрального перекладу, що ґрунтується на цих переосмислених постулатах. Формування соціокультурної моделі критики перекладу відбулося завдяки аналізу об'ємного корпусу текстів сучасної англійської драматургії, у яких соціокультурна складова виходить на перший план, і завдяки виокремленню характерних рис цільової соціокультурної системи, що має відчутний вплив на перекладацькі стратегії.

У розділі окреслено методіку дослідження, що оснований на загальнонаукових та часткових теоретичних методах, застосованих для аналізу теоретичних положень критики перекладу з метою конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Запропонований огляд концептуальних засад оперує поняттям переклад як складним соціокультурним феноменом у межах цілісної філологічної, культурологічної та соціологічної системи. Важливою засадою є поєднання емічних і епічних принципів

дослідження, що вивчають образи однієї культури засобами іншої, та образи двох культур через знакові системи обох культур. Синергія та взаємостимуляція двох культурологічних підходів допомагає запропонувати всебічний опис складних феноменів.

У системі соціокультури запропонована модель може бути представлена у різних жанрах. Інституційні жанри критики, такі як велика критика, є традиційними за формою та структурою та тяжіють до стабільності, тоді як мала критика швидко змінюється через швидкий обіг інформації та появу нових атракторів, які створюють флуктуації у системі. Соціокультурна модель може виконувати низку функцій, таких як культурно-трансформаційна, історико-культурна, аналітична, оцінна, комунікативна, праксеологічна, гносеологічна, регулятивна, ідеологічна тощо.

У третьому розділі визначено основні категорії аналізу, що дає змогу створити метамову моделі, і виокремлено основні рівні, етапи та домінанту аналізу. Процес критичного аналізу поділено на два етапи: аналітичний, який передбачає вивчення об'єктів критики, визначення домінанти, ознайомлення зі задіяними дискурсами, спосіб міграції до цільової соціокультури, її регулятивні механізми тощо; етап синтезу, що підсумовує результати аналітичних дій. Робота з об'єктом аналізу охоплює виокремлення рівнів, а саме мікро-(текст), макро-(дискурс) та мегарівня (соціокультура). Фокусуєчись на зв'язку статичного тексту з рухливими елементами вищого рівня, за основу взято модель театрального тексту П. Паві, а саме автотекст, інтертекст, ідеотекст.

Оскільки в процесі критичного аналізу критик змушений обмежувати об'єм аналізованого матеріалу, ми запропонували виокремити домінанту критичного аналізу, яка закономірно редукує його до вивчення найсуттєвіших елементів задіяних текстів, дискурсів та соціокультур, що відповідає синергетичному принципу фрактальності. Аналіз сучасного драматургічного дискурсу допоміг виокремити категорію ідентичності як домінанту соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Задля з'ясування правомірності редукування критичного аналізу до домінанти, а саме категорії

ідентичності, було проведено верифікацію через аналіз ознак ідентичності та їх трансформацій у перекладах сучасних англомовних п'єс українською мовою.

У четвертому розділі представлено результати апробації та верифікації соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Об'єктом соціокультурної моделі критики театрального перекладу стала рецепція творчості сучасного драматурга Мартіна МакДони в системі соціокультури України. П'єси М. МакДони та їх переклади українською мовою було обрано через його широке представлення в українських театрах та системі перекладної літератури, а також з огляду на відповідність темпоральним вимогам до об'єктів критики.

Першим кроком аналітичного етапу став аналіз системи соціокультури України як мегарівня критичного аналізу, що є параметром управління для перекладного дискурсу як макрорівня аналізу. Задіяно такі макрокатегорії, як мовна політика, ідеологія та норми перекладу, що історично сформувалися у цільовій соціокультурній системі та призвели до становлення фази стабільності, в якій перебувала ця система у момент міграції визначеного драматургічного дискурсу. Другим кроком аналітичного етапу є система сучасної драматургії, яка зробила можливим написання М. МакДоною своїх творів, адже вони були створені у синергії з тими принципами, які домінували у системі театру у момент творення. Сучасна театральна система демонструє ознаки нестійкості та динамічної ієрархії, що робить її відкритою до творчих експериментів та інновацій. Наступним етапом став аналіз п'єс М. МакДони як таких, що продовжують ірландську драматургічну традицію.

На основі аналізу творів М. МакДони було визначено, що домінантою його творів є національна ідентичність. Проаналізовано засоби вираження та трансформації ідентичності у перекладах таких ключових творів, як «Каліка з Інішмаану» і «Королева краси», та їх сценічних утіленнях. На етапі синтезу було створено перекладознавчу рецензію, що підсумувала та узагальнила результати розгорнутого критичного аналізу. Спираючись на принципи фрактальності було зроблено висновки про виразні ознаки системи соціокультури, які можна було

простежити у проаналізованих перекладах, зокрема щодо норм перекладу, ідеології, важливості розуміння історичного контексту, ситуації реценції та принципи міграції перекладного дискурсу.

Аналіз відбувався на усіх рівнях функціонування знакових драматургічних і театральних систем. Найвищим рівнем аналізу став мегарівень соціокультури, що складається зі системотворчих соціокультурних елементів та виступає параметром управління для макрорівня перекладного дискурсу. З'ясовано, що елементи мегарівня змінюються повільно, чим також сповільнюють зміни низових підсистем. Модель критики театрального перекладу може бути апробована на основі ширшої вибірки аудіовізуального матеріалу, а саме вистав, створених на основі перекладених драматургічних творів. Важливою є розбудова галузі критики театрального перекладу та стимулювання практичного застосування її здобутків з метою розширення функцій критики у соціокультурній системі України.

Ключові слова: театральний переклад, критика перекладу, модель критики перекладу, соціокультурна система, семіотика, синергетика, дискурс, ідентичність, ірландська драматургія, Мартін МакДона

ABSTRACT

Halas A.S. Sociocultural model of theatre translation criticism. – Manuscript.

Dissertation for a Candidate Degree (PhD) in Philology, Specialty 10.02.16 – Translation Studies. Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2023.

The dissertation seeks to construct a sociocultural model of theatre translation criticism, analyzing its metalanguage, conceptual frameworks, and structure. It organizes existing models within the broader context of translation studies' theoretical foundations and their historical development. By systematizing these models, the paper aims to shed light on the evolution of theatre translation criticism and contribute to the ongoing scholarly conversation.

The theoretical and methodological underpinnings stem from previous research in translation studies, theatre studies, literary studies, sociocultural linguistics, as well as sociosemiotics and linguosynergetics. The heuristic possibilities of these approaches enabled us to develop a comprehensive strategy for constructing a model of criticism and to address the distinctive characteristics of theatre translation criticism, whose object is the translation of a literary text realized in a theatrical performance.

The primary objective of the study is to construct a sociocultural model of theatre translation criticism. Achieving the overall goal of the study involved completing the following tasks: to define and describe the concept of “translation criticism” and to systematize the models of translation criticism; to outline the fundamental theoretical tenets of theatre translation criticism as a new direction of the theory of translation criticism and to delineate the underlying methodological and theoretical premises of theatre translation; to identify the functions and genres of theatre translation criticism; to devise a system of categories relevant for theatre translation criticism; to develop a sociocultural model of theatre translation criticism based on elaborated principles; to test the developed model to confirm its feasibility; to generalize and systematize the validation outcomes.

Chapter 1 offers an overview of the origins of modern translation criticism and the trajectory of its advancement as dimensions contributing to the identification of the

principles upon which a holistic vision of translation criticism as an academic discipline was developed. Through the detailed examination of key translation studies paradigms, it became possible to trace the relationship between the dominant theories of translation in various periods and the models of criticism devised in response to them. The primary purpose of any conceptual model is to communicate the fundamentals and functional principles of the system in which it is represented. The model developed in our study relies on semiotic-discursive ontology as a theoretical and methodological framework and a synergetic approach that enables us to determine the rules according to which signs function in the system of socioculture.

Semiotics as an integrative theory made it possible to apply concepts drawn from anthropo- and sociocultural-centric disciplines to construct a sociocultural model of theatre translation criticism. Parallel to this, the discursive revolution in the social sciences, which combined the semiotics of textual construction and the reception of texts, provided insight into sign chains from the perspective of communication participants. Hence, the integrated semiotic-discursive approach offers the possibility of considering translated theatrical discourse as a set of dramatic and theatrical texts, which are the result of the interaction of many actors involved in the formation of the final text, as well as a complex set of non-textual factors that affect their integration into the semiosphere.

Theatrical texts are regarded as complete and coherent messages that use verbal and nonverbal signs to embody the author's ideas organized through selected codes, while theatrical discourse is interpreted as a set of texts and extratextual factors that are part of the semiotic continuum. An integrative concept of analysis was chosen to emphasize the complexity of the interaction between signs that lose semantic individuality and integrate into a cohesive whole. Through combining the classifications of codes in semiotics and theatrical semiotics, we primarily distinguished communicative, visual, ideological, rhetorical, textual, musical, and normative codes. Given that not all subsystems of nonverbal communication are involved in the theatre, we have included the subsystems of kinesics, prosody, acoustics, proxemics, and artefacts in the critical analysis.

Translation discourse resides within a subsystem of socioculture, which is a highly complex system. We have employed the synergetics instruments to study the functioning of this systemic object. As a complex nonlinear system of self-organization, translation discourse functions through the interaction of its own subsystems and external systems of socioculture, maintains equilibrium and undergoes various stages of continuous development going through the phases of stability, transformation, or renewal.

Chapter 2 argues for the necessity to develop the sociocultural model of theatre translation criticism, outlines the research methodology and presents its conceptual underpinnings. Given the leading role of sociocultural direction in translation studies, it is essential to construct a functional model of theatre translation criticism based on these revised premises. The sociocultural model of translation criticism was formed by analyzing a wide range of contemporary English-language dramas, in which the sociocultural component comes to the fore, and by highlighting the characteristics of the target sociocultural system that has a significant impact on translation strategies.

The chapter outlines the research methodology that adheres to general scientific and partial theoretical methods for analyzing the theoretical provisions of translation criticism to construct a sociocultural model of theatre translation criticism. The proposed review of conceptual principles addresses the concept of translation as a complex sociocultural phenomenon within a holistic system of linguistic, social, and cultural studies. A crucial building block is the combination of emic and epic principles of research that study the images of one culture utilizing another one, and the images of two cultures through the sign systems of both cultures. The synergy and mutual stimulation of these two approaches help to offer a comprehensive description of complex phenomena.

In the system of socio-culture, the proposed model can be presented in different genres. Institutional genres of criticism, such as big criticism, are traditional in form and structure and tend to be stable, while small criticism changes rapidly due to fast-moving information flow and the emergence of new attractors that create fluctuations in the system. The sociocultural model can perform several functions, such as cultural-

transformational, historical-cultural, analytical, evaluative, communicative, praxeological, epistemological, regulatory, ideological, etc.

Chapter 3 identifies key categories of analysis, which allows creating the metalanguage of the model, and highlights primary levels, stages, and a dominant element of the analysis. The process of critical analysis is divided into two stages: analytical, which involves studying the objects of criticism, determining the dominant element, understanding the discourses involved, the method of migration to the target socio-culture, its regulatory mechanisms, etc.; the stage of synthesis, which summarizes the results of analytical steps. Working with the object of analysis involves breaking it down into different levels, namely micro- (text), macro- (discourse) and mega-level (socio-culture). Focusing on the connection of the static text with moving elements of the highest level, the model of Pavi's theatrical text is taken as a basis, namely autotext, intertext, and ideotext.

Since in the process of critical analysis a critic is forced to limit the scope of analyzed material, we propose to determine the dominant element of critical analysis, which naturally reduces it to the study of the most important elements of texts, discourses and socio-cultures corresponding to the synergistic principle of fractality. The analysis of contemporary dramatic discourse helped distinguish the category of identity as the dominant element within the sociocultural model of theatre translation criticism. In order to confirm the validity of reducing the critical analysis to the dominant element, namely the category of identity, verification was accomplished through the analysis of identity features and their transformations in translations of modern English plays in Ukrainian.

Chapter 4 presents the results of testing and verification of the sociocultural model of theatre translation criticism. The object of the sociocultural model of theatre translation criticism is the reception of the plays written by a modern playwright Martin McDonagh in the system of the socio-culture of Ukraine. McDonagh's plays and their translations into Ukrainian were chosen due to their wide presentation in Ukrainian theatres and the system of translated literature, as well compliance with the temporal requirements for the objects of criticism. The first step of the analytical stage is the

analysis of the sociocultural system of Ukraine as a mega-level of critical analysis, which is a managing parameter for translation discourse as a macro-level of analysis. The process involves macro-categories such as language policy, ideology, and translation norms, which have historically formed in the target sociocultural system and led to the formation of a phase of stability demarcating the principles of migration for particular dramatic discourse. The second step of the analytical stage is the system of modern drama, which made it possible for McDonough to write his works because they were created in synergy with the principles that dominated the theatre system at the time of creation. The modern theatrical system shows signs of instability and dynamic hierarchy, which makes it open to creative experiments and innovations. The next step was to analyze McDonagh's plays in conjunction with the Irish dramatic tradition.

As a result of the analysis of McDonagh's works, it was concluded that the dominant identity of his works is national identity. The means of expression and transformation of identity in the translations of such key works as "The Cripple of Inishmaan" and "The Beauty Queen of Leenane" and their stage performances have been examined comprehensively. At the synthesis stage, a translation review was created, which summarized and recapitulated the results of in-depth critical analysis. In light of the principles of fractality, conclusions were drawn about the clear features of the sociocultural system, which could be traced in the analyzed translations, including translation norms, ideology, the importance of understanding the historical context, reception situation and discourse migration principles.

The analysis encompassed all levels of the functioning of iconic dramatic and theatrical systems. The highest level of analysis was the mega-level of socio-culture, which consists of system-forming sociocultural concepts and serves as a managing parameter for the macro-level of translated discourse. Mega-level elements have been found to change slowly, which also inhibits transformations in grassroots subsystems. The model of theatre translation criticism can be tested based on a wider corpus of audiovisual material, namely performances produced from translated plays. Hence, it is essential to expand the field of theatre translation criticism and to stimulate the

practical application of its achievements to enhance the role of criticism in the sociocultural system of Ukraine.

Keywords: theatre translation, translation criticism, model of translation criticism, sociocultural system, semiotics, synergetics, discourse, identity, Irish drama, Martin McDonagh

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Галас А. С. Соціальна зумовленість розвитку перекладацьких стратегій. *Мова і суспільство*. 2010. Вип. 1. С. 189–198.
2. Галас А. С. До проблеми перекладу інтертекстуальних елементів у драмі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2011. Вип. 95 (1). С. 489–495.
3. Галас А. С. Відтворення особливостей драматичного діалогу у перекладі. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2011. № 6 (Частина 1). С. 142–147.
4. Галас А. С. Роль категорії ввічливості у перекладі драми. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. II (148). С. 366–372.
5. Галас А. С. Відтворення функцій гри слів у перекладі драми. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2011. Вип. 58. С. 100–104.
6. Галас А. С. Антропонімний простір сучасної англомовної драматургії як проблема перекладу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. 2011. Вип. 14. С. 191–196.
7. Галас А. С. Відтворення гендерно зумовленої комунікативної поведінки у перекладі. *Мова і суспільство*. 2012. Вип. 3. С. 282–288.
8. Галас А. С. Можливості застосування трансакційного аналізу у перекладі сучасної драматургії. *Наукові записки Кіровоградського державного*

- педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство). 2012. Вип. 104 (1). С. 236–241.*
9. Halas A. S. Interpersonal Rhetoric of Dramatic Dialogues in Translation Context. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство). 2013. Вип. 116 (1). С. 269–274.*
 10. Галас А. С. Вплив двомовності на функціонування перекладних текстів у сучасному українському театрі. *Мова і суспільство. 2013. Вип. 4. С. 158–167.*
 11. Галас А. С. Ідіоматичність мовлення персонажів сучасної драматургії як проблема англо-українського перекладу. *Іноземна філологія. 2014. Вип. 127 (частина 2). С. 276–284.*
 12. Галас А. Гібридна ідентичність у художньому дискурсі: труднощі перекладу. *Мова і суспільство. 2015. Вип. 6. С. 77–88.*
 13. Галас А. С. Семіотика й критика перекладу драми: точки дотику та впливу *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство). 2016. № 5(1). С. 64–68.*
 14. Галас А. С. Еволюція теоретичних засад критики перекладу: систематизація моделей аналізу. *Мова і культура. 2016. Вип. 19. Т. I. С. 392–399.*
 15. Галас А. Трансформація у засобах вираження національної ідентичності в перекладах драматургічних творів. *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2020. С. 137–143.*
 16. Галас А. Сучасна ірландська драматургія в українському театрі. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXXIII. Праці Театрознавчої комісії. 2020. С. 78–89.*

Статті у зарубіжних виданнях

17. Галас А. Білінгвізм та формування культурного простору сучасної України. *V Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen –*

Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. – Verlag Otto Sagner. Munchen – Berlin – Leipzig – Washington, D.C., 2015. S. 454–465.

18. Halas A. Ideological dimensions of linguistic hybridity in Ukrainian theatre translation. *inTRAlinea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia IV.* University of Bologna, 2020. URL : <http://www.intralinea.org/specials/article/2460>

Матеріали і тези конференцій

19. Галас А. С. Sociolinguistic Aspects of Modern Drama Translation. *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов національного університету імені Івана Франка (4–5 лютого 2010 р.). До 100-річчя від дня народження професора Йосипа Устимовича Кобіва / відп. ред. Глуценко Л.М. Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2010. С. 16.*
20. Halas A. Secondary text in drama: translation aspects. *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2010 рік. Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2011. С. 21.*
21. Галас А. С. Ідентичність як соціокультурна домінанта постмодерної драматургії: перекладацькі трансформації. *Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії».* Рівне, 2014. С. 163–164.
22. Halas A. Linguistic manifestations of hybrid identity: translation challenges. *Linguistics Beyond and Within. Challenging Ideas and Innovative Applications.* Lublin, 2014. P. 46.
23. Галас А. С. Еволюція критики драматичного перекладу в Україні. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії».* Одеса, 2015. С. 131–135.
24. Галас А. С. Базові критерії оцінювання перекладу драматичних текстів у парадигмі критики перекладу. *I Таврійські філологічні читання.* Херсон, 2015. С. 71–74.

25. Галас А. С. Соціокультурна парадигма критики перекладу драми: загальні положення. *II Таврійські філологічні читання*. Херсон, 2016. С. 76–79.
26. Галас А. Функціональна варіативність критики перекладу драми. *Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку*: міжнародна науково-практична конференція. Одеса, 2016. С. 109–111.
27. Halas A. Inequalities in Cultural Exchanges Between Majoritarian and Minoritarian Cultures in the Context of Theatre Translation: Reversing the Status Quo. *Abstracts of International E-conference in support of Ukrainian scholarship in Language and Cultural Studies 'Translation as Resistance: The Politics of Intercultural Mediation in East-Central Europe'*. Lviv, 2022. P.10.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ	
1.1. Природа, предмет та завдання критики перекладу.....	28
1.2. Моделі критики перекладу крізь призму перекладознавчих теорій.....	33
1.3. Моделі критики театрального перекладу.....	43
1.4. Семіотико-дискурсивна онтологія як теоретико-методологічне підґрунтя критики театрального перекладу	
1.4.1. Знакова природа театрального дискурсу та його місце у семіосфері соціокультури.....	47
1.4.2. Драматургічний та театральний дискурс у семіосфері соціокультури.....	53
1.4.3. Переклад з позицій семіотико-дискурсивної онтології.....	57
1.4.4. Перекладний театральний та драматургічний дискурс як об'єкт критики перекладу.....	60
1.5. Синергетичний підхід до аналізу функціонування перекладного театрального дискурсу в семіосфері соціокультури.....	62
Висновки до Розділу 1.....	67
РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ, КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ, ЕТАПИ КОНСТРУЮВАННЯ, МЕТОДИ КРИТИЧНОГО АНАЛІЗУ, ЖАНРИ ТА ФУНКЦІЇ	
2.1. Обґрунтування потреби виокремлення соціокультурної моделі критики театрального перекладу.....	70
2.2. Методика дослідження та етапи конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу.....	75
2.3. Концептуальні засади конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу.....	77
2.4. Методи критичного аналізу	81
2.5. Жанри критики театрального перекладу в цільовій соціокультурі.....	85
2.6. Функції критики театрального перекладу в цільовій соціокультурі.....	87
Висновки до Розділу 2.....	94
РОЗДІЛ 3. КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ МОДЕЛІ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ	
3.1. Етапи та рівні аналізу об'єктів критики соціокультурної моделі критики театрального перекладу.....	97
3.2. Текст як відправна точка критичного аналізу.....	101

3.3. Ідентичність як домінанта критичного аналізу перекладного театального дискурсу	110
3.3.1. Трансформація ознак соціальної ідентичності.....	121
3.3.2. Трансформації ознак національно-культурної ідентичності.....	144
3.3.3. Трансформації засобів вираження індивідуальної ідентичності у перекладі.....	150
Висновки до Розділу 3.....	158
РОЗДІЛ 4. СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: РЕЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАРТИНА МАКДОНИ В УКРАЇНСЬКІЙ СОЦІОКУЛЬТУРІ	
4.1. Аналітичний етап аналізу рецепції творчості Мартіна МакДони в українській соціокультурі.....	161
4.1.1. Перекладний театральний дискурс у системі соціокультури України....	161
4.1.2. Творчість Мартіна МакДони в системі сучасної драматургії.....	169
4.1.3. Мартін МакДона як представник ірландської драматургічної традиції...	173
4.1.4. Переклади п'єс Мартіна МакДони в системі української соціокультури..	180
4.1.5. Національна ідентичність як домінанта п'єс Мартіна МакДони.....	183
4.2. Етап синтезу. Перекладознавча рецензія «Рецепція творчості Мартіна МакДони в українській соціокультурі».....	203
Висновки до Розділу 4.....	211
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	220
ДОДАТКИ.....	249

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку перекладознавства критика перекладу як самостійна наукова дисципліна є найменш дослідженою категорією перекладацьких учень [185, р. 113], що демонструє дисбаланс у співвідношенні з теорією та історією перекладу [129, с. 34]. Хоча критика перекладу не є новим явищем з огляду на її «функціонування у перекладознавчій тріаді поряд із теорією та історією перекладу», вона все ще «потребує з'ясування свого предметного статусу як дисципліна» [81, с. 117]. Гостро стоїть потреба розроблення теоретичних рамок [215, р. 29–36.], на які можуть спиратися емпіричні дослідження.

Зважаючи на безперервне зростання кількості перекладених творів, критика перекладу повинна виконувати функцію контролю якості, а також сприяти усвідомленому включенню перекладів до цільової соціокультурної системи. Спостерігаємо нестачу професійної критики перекладу та аматорство в її представленні [181, р. 55], адже ні критичні рецензії перекладної літератури, ні власне критика перекладів не відбулися повноцінно як окремий літературний жанр або як науковий напрям на відміну від літературознавчої критики. Незрілість галузі частково можна пояснити загальним недооцінюванням перекладацької діяльності і неадекватним сприйняттям завдань критики та виправдати браком дидактичної основи для розвитку критики. У підсумку, нез'ясованими залишаються онтологічний статус та аксіологічна сутність наукового напрямку.

Критика театрального перекладу як складова загальної дисципліни досі залишається на маргінесі та лише починає становлення у перекладознавстві. Теоретичні міркування щодо критики театрального перекладу, за поодинокими винятками, відсутні у науковій парадигмі критики перекладу, тому наше дослідження має стати одним із перших внесків у формування і розвиток теорії та практики критики театрального перекладу. Погоджуючись зі словами Д. Стейнера, що не може бути об'єктивної критики [337], та визнаючи суб'єктивність як іманентну ознаку оцінювання перекладу, ми намагаємося уникнути нормативного та прескриптивного характеру, натомість прагнемо

запропонувати соціокультурну модель, яку можна адаптувати до аналізу перекладів драматургічних творів різного рівня та призначення, а також театральних постановок на основі перекладних творів. У теоретичній площині наше дослідження сприятиме поступу перекладацької критики, а в аспекті дидактики може бути успішно застосованим у навчальних програмах задля підвищення продуктивності критики перекладу як фахової діяльності.

Наведені міркування змушують замислитися над наповненістю критичного аналізу, визначенням запропонованої дослідниками структури критичної праці та виокремленням критеріїв оцінювання перекладу. *Оцінювання якості перекладу* не є єдиною складовою критики перекладу, а радше своєрідним ядром критичного аналізу, навколо якого обертаються усі інші чинники, високий ступінь варіативності та стохастичність ієрархії яких не дозволяють запропонувати спільні узагальнення. Оцінювання якості перекладу традиційно розглядають як обов'язковий компонент критичного аналізу, тоді як інші складові не закріплені в теорії критики перекладу та значно різняться залежно від моделі критики перекладу. В процесі вивчення актуальних моделей ми прагнули виокремити ті периферійні компоненти критичного аналізу, що можуть бути покладені в основу ефективної моделі критики театрального перекладу. Розроблення комплексної моделі з урахуванням напрацювань сучасного перекладознавства та суміжних гуманітарних наук дасть можливість вийти на принципово новий рівень змісту й форми критичного аналізу.

Актуальність теми зумовлена потребою вироблення теоретичних засад критики театрального перекладу та їх практичного застосування з метою критичного аналізу перекладів та вистав, створених на їх основі.

Теоретична база дослідження. На сучасному етапі розвитку науки про переклад існує необхідність переходу на новий рівень вивчення перекладу, що пов'язаний із виходом за межі класичних парадигм та переосмисленням гносеологічних підвалин перекладознавства. Застосовуючи думку літературознавця Р. Козлова до критики перекладу, можна стверджувати, що тенденції розвитку теорії художнього перекладу свідчать про «перехід від регламентаційно-дескриптивних підходів до глибокого теоретичного осмислення сутності мистецтва слова, способів і засобів створення, трансляції та

рецепції художніх смислів» [47, с. 8]. Цей процес відбувається як через залучення потенціалу власне філологічних наук, так і через методи і світоглядні орієнтири інших наук (типологізація, класифікація і систематизація). Окреслити концептуальне поле та сформулювати базові положення соціокультурної моделі критики театрального перекладу вдалося на перетині таких наукових напрямів, як *перекладознавство*, *театрознавство*, *літературознавство*, *соціокультурна лінгвістика*, а також *соціосеміотика* та *лінгвосинергетика*. Евристичні можливості зазначених напрямів дали змогу комплексно підійти до конструювання моделі критики та якнайповніше врахувати особливості критики театрального перекладу, об'єктом якої є переклад літературного тексту, реалізованого у театральній виставі. Системність та комплексність запропонованої моделі забезпечено завдяки поєднанню вузькоспеціальних перекладознавчих методів та загальногуманітарних підходів, достатній рівень верифікаційної стійкості досягнуто завдяки залученню широкого кола різних за характером драматургічних творів та їх сценічних втілень.

Під час конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу ми спиралися на праці із дослідження з критики перекладу (А. Берман, П. Топер, М. Амман, В. Вілс, В. Коллер, К. Райс, Ю. Гаус, Р. Зорівчак та ін.), опрацювали моделі критики перекладу (В. Коллер, Ю. Найда, Г. Турі, Р. ван ден Брок, Ж. Дерріда, Л. Г'юсон, Ф. Фарахзад), розглянули ключові парадигми дослідження театрального перекладу (Ф. де Соссюр, Т. Ковзан, Е. Фішер-Ліхте, К. Елам, П. Паві, Л. Ладукер, С. Баснет, О. Зубер-Скеріт, Е. Уберсфельд, С. Аалтонен, Р. Меріно, Б. Дінчел, Т. Некряч та ін.). Онтологічні засади виокремленої соціокультурної моделі ми формували на основі досліджень із семіотики (Ч. Пірс, Р. Барт, М. Фуко, У. Еко, Ю. Лотман, Н. Андрейчук, О. Кирилюк і т. д.), теорії дискурсу (Т. ван Дейк, К. Робінс), синергетики (Н. Корнієнко, А. Пермінова, М. Дорофеева і т. д.). Соціокультурна модель критики театрального перекладу також залучає методи прагматики (Г. Грайс, Д. Лінч, В. Герман, С. Мандала, Д. Робінсон, Д. Остін та ін.). Важливою складовою є дослідження інтертекстуальності (Р. Барт, Ж. Дерріда, Г. Блум, Ж. Женетт, Г. Аллен, Ю. Лотман, та ін.), питань передачі інтертекстуальних одиниць

(П. Тороп, О. Дзера, Л. Грек, А. Кам'янець та ін.). Враховувалися роботи зі стилістичної ономастики (В. Карабан, Т. Кияк, І. Корунець), перекладу онімів у драматичних творах (Т. Некряч). В аналізі відтворення соціально- та регіонально-маркованих елементів спираємося на праці О. Чередниченка, О. Медвідь, Б. Фіндлея, М. Баумана та інших. При вивченні гендерного питання вивчали розвідки, присвячені гендерним аспектам перекладу (Є. Поліфук, Б. Карубі, Ш. Саймон, Л. вон Флотоу, А. Кузіо та ін.). Категорію ідентичності вивчали на основі праць із соціології, політології (Е. Сміт, М. Белецький, О. Малончук, Н. Черниш, А. Вільсон, Н. Попсон та ін.), антропології, філософії та історії (Б. Гарет, Дж. Пері, П. Рікер, Дж. Батлер), літературознавства та пост-колоніальних студій (Г. Співак, Г. Баба, М. Вандерверф, Е. Томпсон, Ю. Крістева, М. Шкандрій).

Метою дослідження є конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Досягнення загальної мети дослідження передбачає вирішення таких завдань:

1. Визначити поняття «критика перекладу» та систематизувати моделі критики перекладу;
2. Висвітлити вихідні методико-теоретичні позиції дослідження критики театрального перекладу;
3. Обґрунтувати необхідність виокремлення соціокультурної моделі критики театрального перекладу та окреслити концептуальні засади та методи моделі.
4. Виокремити функції та жанри критики театрального перекладу;
5. Розробити соціокультурну модель критики театрального перекладу на основі випрацюваних засад;
6. Апробувати розроблену модель з метою підтвердження її ефективності.
7. Узагальнити результати апробації соціокультурної моделі.

Об'єктом дослідження є соціокультурна модель критики театрального перекладу. **Предмет** дослідження – параметри та домінанта соціокультурної моделі критики театрального перекладу.

Матеріалом дослідження є оригінальна драматургічна творчість англійських драматургів, зокрема Мартіна Макдони, її переклади українською

мовою і театральні вистави на їх основі, що слугують ілюстративним матеріалом для моделі критики та емпіричним матеріалом на етапі її апробації.

Оскільки структурно-змістові та функціональні характеристики критичних праць повинні відповідати естетичним та аксіологічним потребам реципієнтів в умовах зміни ціннісних парадигм, у процесі розроблення моделі критичного аналізу використовуємо комплексну міждисциплінарну **методику** зі системним підходом. Застосовано методи перекладознавчого аналізу, дискурс-аналізу, контент-аналізу друкованих видань, метод аналізу словникових дефініцій, семіотичного аналізу, дескриптивного аналізу, елементи герменевтичного методу, творчо-генетичний та історико-функціональний методи. Загалом, дослідження спирається на описово-евристичні методи. Онтологічно соціокультурна модель побудована з опертям на фундаментальні принципи семіотики та дискурсології із залученням синергетики для аналізу функціонування знаків у дискурсі та соціокультурі в цілому. Вибір такого підходу зумовлений тим, що об'єктами критики є складноорганізовані нелінійні системи, що функціонують у межах семіосфери.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що представлене дисертаційне дослідження є першою спробою розроблення моделі критики театрального перекладу на основі соціокультурного підходу. Попри той факт, що театральний переклад перестав бути периферійною галуззю перекладознавства, критика театрального перекладу все ще залишається поза увагою дослідників. Розроблена соціокультурна модель критики театрального перекладу спирається як на усталені парадигми дослідження театрального перекладу (семіотика та дискурсологія), так і на новітні теорії (синергетика), що дає змогу розглядати функціонування перекладного театрального дискурсу як підсистему в системі цільової соціокультури.

Наукова новизна результатів відбита у наступних **положеннях, що виносяться на захист:**

1. Критику театрального перекладу розглядаємо як особливий вид критики художнього перекладу, що аналізує мультимодальний об'єкт і функціонує у множинних дискурсах соціокультури, що є складноорганізованою системою. Критика театрального перекладу охоплює критику драматургічного перекладу.

2. Соціокультурна парадигма зумовлює необхідність розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу, що аналізує не тільки семіотичні категорії нанорівня (знаки) та мікрорівня (текст), але й дискурсивні макрокатегорії і соціокультурні мегакатегорії. Мегарівень охоплює системотворчі соціокультурні елементи, які виступають параметрами управління для елементів нижчих рівнів, що допомагає розглядати феномен перекладу у взаємодії з інституційними структурами та процесами соціокультурної системи.

3. Театральний текст як об'єкт критики перекладу – це набір складних цілісних театральних знаків, який аудиторія дешифрує з розумінням, що вистава виражає й описує певний уявний світ. Театральний текст розглядаємо як сукупність вербальних і невербальних знаків, а система кодів, відповідно для яких функціонують знаки, охоплює комунікативні, візуальні, ідеологічні, текстові, музичні та нормативні коди. Театральний дискурс тлумачимо одночасно як сукупність до- і післятекстових процесів, що відбуваються у свідомості глядача/читача.

4. Семіотико-дискурсивна онтологія дає змогу розглядати знаковий ланцюг у контексті дискурсивного простору, охоплюючи не тільки функціонування механізмів текстів та структурування смислів, але і їх смислові передумови та наслідки у динаміці складових дискурсу. З позиції семіотико-дискурсивної онтології переклад визначаємо як міграцію знакових елементів між різними дискурсами та їх трансформацію. Епістеміологічну основу соціокультурної моделі критики театрального перекладу складає семіотика дискурсу, що виступає поєднанням семіотики текстопобудови та рецепції тексту.

5. У соціокультурній системі перекладний театральний дискурс становить незалежну підсистему, яка має низку унікальних лінгвістичних та позалінгвістичних ознак, що відмежовують її від підсистеми оригінального театрального дискурсу. Соціокультурна модель працює з перекладним театральним дискурсом як зі складним соціокультурним феноменом, який є складною нелінійною системою самоорганізації. Як відкрита система перекладний дискурс функціонує через взаємодію власних підсистем і зовнішніх систем соціокультури.

6. Керуючись принципом фрактальності, соціокультурна модель критики театрального перекладу виокремлює домінанту критичного аналізу, яка редукує його до вивчення найсуттєвіших елементів. Домінанта критичного аналізу охоплює системотворчі елементи театрального дискурсу, що визначають його специфіку, наявні у макроструктурі та залучені до формування семантичного, комунікативного, прагматичного та ін. потенціалу тексту, за допомогою яких можна виявити та осмислити взаємозв'язки між оригіналом і перекладом.

Теоретичне значення дисертації у тому, що запропонована модель критики театрального перекладу є результатом опрацювання актуальних теорій перекладознавства, театрознавства та інших суміжних дисциплін. На основі вивчених теорій ми виокремити основні категорії критичного аналізу, випрацювали метамову критики театрального перекладу та запропонували гнучку схему аналізу, якою можна послуговуватися у роботі для створення різножанрових критичних праць як малої, так і великої критики перекладу.

Практична цінність роботи полягає у можливості використати розроблену модель критики перекладу у практичній роботі перекладознавців, критиків перекладу, театрознавців та журналістів, а також в університетських курсах із теорії та критики перекладу, під час написання курсових, дипломних та проміжних студентських робіт у галузі перекладознавства.

Перспективи дослідження вбачаємо у подальшій апробації запропонованої моделі критики театрального перекладу на основі ширшої вибірки аудіовізуального матеріалу, а саме вистав, створених на основі перекладених драматургічних творів. Важливою є розбудова галузі критики театрального перекладу та стимулювання практичного застосування її здобутків з метою розширення функцій критики у соціокультурній системі України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами темами. Дисертаційна робота виконана в межах комплексної наукової теми кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура Львівського національного університету імені Івана Франка: «Актуальні питання англо-українського перекладу на початку XXI сторіччя» (Номер державної реєстрації 0114U000868) та «Концептуальні, науково-методологічні та

прикладні парадигми сучасного перекладознавства: проблеми, підходи, перспективи» (Номер державної реєстрації 0120U102539).

Апробація результатів роботи. Основні положення дисертації висвітлено на засіданнях Методологічного семінару з проблем перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені проф. Ю. О. Жлуктенка (Львів, 2006–2023); Звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Львівського національного університету імені І. Франка (2006–2023); Наукових сесіях Наукового товариства імені Шевченка (Львів, 2006–2023); Всеукраїнському соціолінгвістичному семінарі Львівського національного університету ім. І. Франка (2011–2021); V Міжнародній науково-практичній конференції «Мови і світ: дослідження та викладання» Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка (березень 2011 р.); VI Міжнародній конференції «Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу» Харківського національного університету ім. В. Каразіна (квітень 2011 р.); Всеукраїнській науковій конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету ім. І. Франка (травень 2011 р.); XX Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені С. Бураго у м. Києві (червень 2011 р.); Другій всеукраїнській науково-практичній конференції «Переклад у мультикультурному просторі: школи, традиції, перспективи» Херсонського державного університету (жовтень 2011 р.); Міжнародній конференції «Театр 21 століття»: Захід зустрічає Схід у Театрі ім. Ю. Словацького у м. Краків (Польща) (грудень 2011 р.); Міжнародній конференції «Переклад діалектів у мультимедійних творах» Інституту германістики Університету ім. Е. Лоранда у Будапешті (Угорщина) (вересень 2014 р.); Міжнародній конференції «Різні погляди на лінгвістику. Новітні ідеї та застосування» у м. Люблін (Польща) (листопад 2014 р.); V Міжнародній конференції «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» Інституту славістики Університету Людвіга-Максиміліана у м. Мюнхен (Німеччина) (листопад 2014 р.); IV Всеукраїнській науковій конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» у

м. Рівне (грудень 2014 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «І Таврійські філологічні читання» у м. Херсон (лютий 2015 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» у м. Одеса (березень 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Національна ідентичність у перекладі» у м. Львові (вересень 2018 року); XIII Міжнародній конференції з питань національної ідентичності в мові і культурі, м. Київ (квітень 2020 р.); Міжнародній конференції «Переклад діалектів у мультимедійних творах» у м. Каунас (Литва) (травень 2021 року); Міжнародній конференції «Переклад як спротив» у м. Львові (липень 2022 року); Міжнародній конференції «Деконструкція славістичних студій: перекладаючи Україну» (листопад 2022 року); Міжнародних наукових читаннях імені академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука «Сучасні здобутки в українському та закордонному театрознавстві» (лютий 2023 р.) у м. Львові; II Міжнародній науковій конференції «Мова, культура і суспільство» (жовтень 2023 р.) у м. Львові; Міжнародній конференції «Нічого не відбувалося: перекладознавство до Джеймса Голмса» (листопад 2023 р.) у м. Лондон (Великобританія).

Результати роботи подано у 18 наукових публікаціях, висвітлено у 8 тезах доповідей на конференціях.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

РОЗДІЛ 1. КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ:

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

1.1. Природа, предмет та завдання критики перекладу

Перекладні тексти часто сприймають як хибні або помилкові *a priori* [241]; їх повсякчас переслідує репутація «неповноцінності», оскільки «дев'яносто відсотків усіх перекладів з часів Вавилону є неадекватними та такими будуть завжди» [337, р. 437]. Усі аргументи проти перекладу можна підсумувати одним єдиним аргументом: «переклад – це не оригінал» [285, р. 13]. Подібно поняття *критика* традиційно тлумачиться як явище негативне, спрямоване на виявлення хиб та недоліків, хоча критика вже не є критикою за визначенням, якщо зводиться виключно до негативної оцінки [171, р.39].

Критику перекладу розглядають як самостійну галузь науки про переклад [345, р. 78], як зв'язний елемент між теорією та практикою [289, р.184], як один із напрямів літературної критики [333]. Поліваріантність тлумачення поняття *критики перекладу* зумовлена його розумінням як творчої або/й професійної діяльності, як наукової галузі та як особливого соціокультурного явища. Зазначене розуміння критики як професійної діяльності універсальне, тоді як визначення другої складової неоднозначне та неповне, що можна пояснити периферійністю критики перекладу в межах перекладознавчої науки. Первинно критику перекладу визначали як галузь перекладознавства, що «займається аналізом конкретних перекладів та їх оцінкою в зіставленні з оригіналами» [49, с. 203], але з розвитком теорії критики перекладу таке тлумачення більше не охоплює усього розмаїття питань, якими б мала опікуватися критика перекладу як теоретична дисципліна. Аналіз та оцінка перекладів – це фахова діяльність, що відбувається на іншому рівні пізнання, а саме на науковому рівні. Критику перекладу також можна розглядати як літературно-критичну діяльність, яка поєднує літературний, естетичний та лінгвістичний підходи до аналізу тексту перекладу, та слугує засобом пізнання світу та збереження пам'яті. Запропоноване пояснення частково дає ключ до розуміння критики як соціокультурного явища, що може виступати як об'єктом вивчення перекладознавства, так і, з онтологічного погляду, об'єктом соціокультурної

антропології. Основний акцент зроблено на літературознавчій природі критики перекладу, хоча в широкому розумінні терміна критична діяльність не мала б бути обмеженою виключно літературою та лінгвістикою.

З огляду на необхідність чіткого розмежування складових багатозначного терміна «критика перекладу», пропонуємо розуміти його як:

1. Оригінальну творчу і/або фахову діяльність, що відображає інтерсуб'єктивне сприйняття, інтерпретацію та оцінку перекладу критиком на основі зіставлення з оригіналом із залученням обраного ним перекладознавчого інструментарію (*процес*).
2. Галузь перекладознавства, яка розробляє теоретичні засади критики перекладу, а саме розширює категоріальний апарат, розвиває метамову, виробляє методи аналізу, моделює процеси критики, тестує власні розробки тощо. Задля вирізнення критики перекладу як наукової дисципліни з-поміж інших термінів, можливо, за аналогією з літературознавчою критикою, послуговуватися терміном «критикознавство» (*наукова галузь, дисципліна*).
3. Феномен соціокультури, що є інструментом контекстуалізації та засвоєння перекладу у цільовому соціокультурному середовищі (*явище*).
4. Результат критичної діяльності, оформлений відповідно до вимог жанру (*результат*).

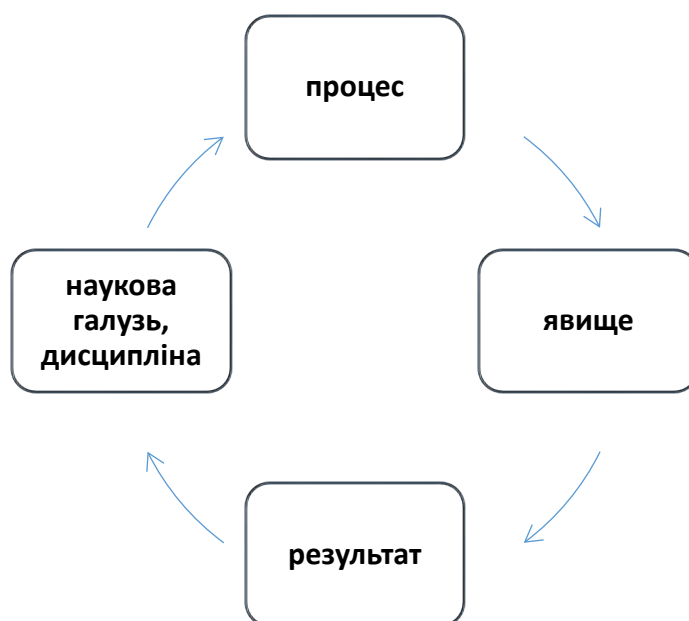


Рис. 1.1 Складові терміна «критика перекладу»

У дисертаційному дослідженні основну увагу приділено критиці перекладу як галузі перекладознавства, в межах якої розроблено модель критики театрального перекладу, що може бути використана у фаховій діяльності критика (процесі критики). Оскільки роботу виконано з опертям на соціокультурний підхід, критика як феномен соціокультури теж неодноразово опинятиметься у полі зору. Застосування розробленої моделі, безперечно, призведе до результату – формування критичної оцінки. Отже, усі складові поняття «критика перекладу» задіяні у процесі написання роботи.

Почасти критика перекладу запозичує *предмет* теорії перекладу, однак загалом критику перекладу можна чітко відмежувати від теорії перекладу через неоднаковість модельованих процесів: теорія перекладу моделює процес перекладу, тоді як теорія критики перекладу моделює процес оцінювання перекладу як результату. Предметом виступає доцільність рішень, прийнятих перекладачем у процесі перекладу. Критика перекладу як вид діяльності є первинною відносно теорії перекладу, однак як галузь науки вона головню послуговується досягненнями теорії перекладу.

Критику перекладу та історію перекладу, які функціонують у тісному сплетінні, роз'єднує темпоральний чинник. Історія ретроспективно працює з перекладами, що вже встигли увійти у контекст цільової соціокультурної полісистеми та, можливо, стати об'єктом критики. Критика натомість зосереджена на перекладах, що лише починають процес проникнення у полісистему та не встигли засвідчити свою естетичну вартість. На підставі аналізу критик «всебічно оцінює якість поточної перекладацької продукції, виходячи із сучасних потреб, пояснює творчі здобутки і прорахунки, чим пропагує критерії і норми» [138, с. 14]. Водночас критика перекладу та історія перекладу є взаємозалежними: критика неповноцінна без історичного тла, а історія нецілісна без критичної оцінки.

Після того, як ми з'ясували, що саме процес критичної діяльності є ядром науки про критику перекладу, необхідно визначити, яким змістом наповнене поняття «критика перекладу» (як процес). Зауважимо, що «критика перекладу»

у багатьох випадках є повним синонімом поняття «оцінка якості перекладу» або поняття «аналіз перекладу». Для лінійних нехудожніх текстів згадана синонімія може бути правомірною, адже оцінювання якості є єдиною складовою критики та часто має певний шаблон виконання. У роботі з художніми текстами можливість виставлення однозначної оцінки в дихотомії «якісний–неякісний» є неможливим, тому зазначені категорії тлумачимо, услід за Л. Г'юсоном, як безоцінне роз'яснення взаємозв'язків між оригіналом та перекладом (*аналіз*), судження про переклад на основі визначених критеріїв (*оцінка*) та виявлення інтерпретаційного потенціалу перекладу в межах інтерпретаційних рамок, що обумовлені оригіналом (*критика*) [241, р. 3, 5–6]. Поняття «критика» охоплює обидві попередні категорії, а також надає можливість працювати із нереалізованими перекладацькими рішеннями та їх інтерпретаційними наслідками.

З огляду на необхідність системності та послідовності означення процесу критичної діяльності, послуговуємося терміном *критичний аналіз перекладу*. Незважаючи на прозору семантику, його змістовне наповнення залишається невизначеним. Дослідники застосовують його не вдаючись до визначень, тому значення можна з'ясувати лише з опертям на контекст (наприклад, [91]). У багатьох випадках термін *критичний аналіз перекладу* вжито паралельно або синонімічно до терміна *перекладознавчий аналіз* [79], що передбачає розуміння критичного аналізу перекладу як методу. В західній перекладознавчій традиції домінує термін «critical analysis of translation quality» [217], який звужує критичну діяльність до оцінювання якості перекладу. В межах теорії критики перекладу ми тлумачимо термін *критичний аналіз перекладу* ширше, а саме як комплексний та систематизований процес виконання завдань, пов'язаних зі здійсненням фахової діяльності критика перекладу. В процесі виконання завдань критик застосовує різні методи аналізу, включно з методом перекладознавчого аналізу. Очевидно, ми розмежуємо поняття *критичний аналіз перекладу* та *перекладознавчий аналіз*, розуміючи останній виключно як метод аналізу. Важко визначити, чи подібне розрізнення актуальне для інших досліджень, які ми

проаналізували з метою з'ясування змісту терміна, однак відмінність у застосуванні простежити можливо [28].

У межах «тотального перекладу» П. Тороп долучає критику перекладу до метатекстового перекладу, що означає переклад не в текст, а в культуру. Твір проникає у культуру у вигляді усіх засобів метакомунікації, що стають його додатковим читанням [129, с. 24]. Трансмедійність функціонування дискурсів дозволяє розширити низку каналів метакомунікації та забезпечити багатосаровість рецепції перекладів. Відгук критика є не лише важливим аксіологічним чинником функціонування перекладу, а й своєрідним стимулом подальшого вдосконалення перекладацької діяльності та способом долучення перекладу до цільової соціокультури. Мета критика «полягає не в тому, щоб виставляти оцінки», а в тому, щоб «збагнути своєрідність підходу кожного з них до свого завдання і, збагнувши, визнати слушність інтерпретацій» [49]. Відповідно, «критика не може зводитися до аналізу самих лише прорахунків, а повинна підходити до розгляду конкретних творів індивідуально, враховуючи як негативні, так і позитивні якості» [95, с. 96]. Критик перекладу повинен описати та проаналізувати оригінальний та перекладний тексти, а також усі просторові, часові, соціальні та інші зв'язки між текстами [206, р. 173]. В діалозі між автором і перекладачем критик виконує «роль посередника між різними виявами розуміння «свого» й «чужого», який балансує «на межі контекстів та повинен зберігати рівновагу між позиціями творця та тлумача», і «не випускати з уваги рецептивні можливості адресата перекладу» [80]. Робимо висновки щодо основних завдань, які науковці визначають для критики як фахової діяльності: окреслити різні типи взаємозв'язків між оригіналом та перекладом, виявити стратегію перекладача, з'ясувати її слушність з огляду на вимоги цільової соціокультури, оцінити як негативні, так і позитивні (на думку критика) якості перекладу та зрештою стати ще однією ланкою рецепції твору на шляху від автора до читача/глядача.

1.2. Моделі критики перекладу крізь призму перекладознавчих теорій

На основі наукових теорій перекладознавства дослідники намагалися запропонувати параметри для критичного аналізу перекладу і розробити систематичні процедури оцінювання якості перекладу, які необхідно піддати ретроспективному осмисленню. Позаяк у межах перекладознавства теоретичних напрацювань щодо *критики театрального перекладу* недостатньо, необхідно звернутися до загальної критики перекладу, аби надалі мати змогу екстраполювати певні здобутки виокремлених моделей критики перекладу для конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу.

Дотепер у науковій критиці перекладу немає усталеного терміна, який би позначав набір процедур аналізу та фіксував певну структуру критичного осмислення. Такі терміни, як *парадигма* чи *підхід*, хоча й достатньо повно характеризують деякі окреслені нижче схеми аналізу, є занадто широкими та не передбачають структурності та процедурності процесу формування критичної думки. З метою уніфікації терміносистеми пропонуємо послуговуватися терміном *модель*. В широкому розумінні *модель* – це «матеріально або розумово зображуваний об'єкт, який у процесі дослідження замінює об'єкт-оригінал таким чином, що його безпосереднє вивчення дає нові знання про цей об'єкт» [35, с.14]. Термін *модель* застосовують у різноскерованих лінгвістичних дослідженнях, а моделювання процесу перекладу є актуальним питанням перекладознавства [50, с. 30; 93, с. 25; 129], де моделі перекладу – це «*гіпотетичні абстрактні схеми представлення процесу перекладу*», створені з метою пояснити перетворення змісту, вираженого засобами вихідної мови, на зміст, виражений засобами цільової мови. [104; с. 445]. Виокремлення терміна *модель* у контексті критики перекладу пов'язано із його застосуванням у низці знакових праць, які систематизують раніше випрацьовані схеми аналізу [246], або пропонують власні [241]. Відповідно до *функціонального призначення*, визначаємо *модель критики перекладу*, що складається з низки взаємопов'язаних понять предметної області критики перекладу, описує їх властивості, класифікує їх відповідно до виокремлених ознак, з'ясовує

структуру модельованої системи та аналізує причинно-наслідкові зв'язки системи.

Розташування моделей критики перекладу, які виникали та розвивалися у різних країнах та дослідницьких парадигмах, у хронологічній послідовності є складним завданням. Розпочати варто оглядом *нормативної моделі*, оскільки «вже з VII ст. французькі та англійські дослідники намагались сформулювати та упровадити певні «норми» перекладу» [46, с.56] На основі досліджень нормативності перекладу Л. Гапоненко [23, с.53] виокремлює п'ять різних вимог: 1) норми еквівалентності; 2) жанрово-стилістичної норми; 3) прагматичні норми; 4) мовленнєві норми; 5) конвенційні норми перекладу. В інших дослідженнях, однак, вже саме поняття еквівалентності охоплює усі перелічені нормативні вимоги. Еквівалентність – це «центральне, хоча також і суперечливе, поняття» [42, с.37], оскільки деякі теорії перекладу побудовані саме на понятті еквівалентності [190; 293; 306; 257].

Тривалий період застосування принципів нормативності в процесі критичного аналізу не враховувало відмінності між зіставленням елементів гіпотетичних систем мови та реальними текстами, в яких усі ці елементи трансформують через взаємозв'язок. Щоб усунути цю невідповідність, Кетфорд запропонував розрізняти *формальну відповідність* та *текстову еквівалентність* [190, р.27], що дозволило звузити поняття еквівалентності та тлумачити цю категорію як зв'язки відношення між текстами, створеними різними мовами, а не самими мовами, що й стало основою нормативних моделей критики перекладу.

Моделі критики, що побудовані на типології еквівалентності, спираються на розробки Коллера [256; 257], які підсумовує О.Кальниченко [42; с.37]: еквівалентність встановлюють на основі слів джерельної та цільової мови що а) позначають приблизно однакові поняття (*денотативна еквівалентність*); б) викликають подібні асоціації у носіїв цих мов (*конотативна еквівалентність*); в) використовують в подібних контекстах у відповідних мовах (*текстонормативна еквівалентність*); г) мають однаковий вплив на відповідних читачів (*прагматична еквівалентність*); д) мають подібні

орфографічні або фонологічні риси (*формальна еквівалентність*). У більш розширеному форматі, еквівалентність розподіляють на функціональну, стилістичну, формальну, текстуальну, комунікативну, лінгвістичну, прагматичну, семантичну, динамічну та онтологічну складові [227, р.170].

Критичний аналіз, що спирається на нормативну модель, працює з різними рівнями тексту для визначення їх еквівалентності та підсумовує загальний результат. Якщо у 1950-тих роках поняття еквівалентності використовували як «мірило», за допомогою якого аналізували переклади, то сьогодні ця «непорушна комплексна система думок» [42, с.42] втратила свою провідну роль у перекладознавстві.

Не всі науковці виходили з необхідності випрацювати емпірично виправдані моделі аналізу, натомість спиралися на постулат про примат інтерпретатора у процесі перекладу. Відтак, *неогерменевтична модель* орієнтується на суб'єктивні та інтуїтивні чинники оцінювання перекладу, розуміючи переклад винятково як індивідуальний творчий процес, що своєю суттю унеможливує систематизацію, узагальнення та правила [296]. Спираючись на герменевтичний метод, оцінювання якості перекладу розглядають лише в межах певного акту перекладання, тобто як індивідуальну спробу творчого пошуку [246, р. 3]. Усвідомлюючи несистематичність цього підходу, ми все ж погоджуємося з деякими запропонованими твердженнями: «надзвичайно важливим є врахування соціолінгвістичних преференцій та норм, що є відмінними від притаманних вихідному тексту», що означає переоцінку «першого варіанта перекладу з огляду на категорії «прагматичності» [338, р. 66].

Пошуки оптимального співвідношення між оригінальним та перекладним текстом дали змогу К. Райс вийти за межі класичного розуміння еквівалентності та запропонувати *текстотипологічну модель*, що висуває низку критико-перекладацьких категорій: тип тексту, внутрішньомовні інструкції (об'єктивні співвідношення мов) та позамовні детермінанти (ситуація, час, тема). Важливою є теза про відповідність перекладу типу оригінального тексту, який спирається на функцію опису (повідомлення інформації), функцію вираження (емоційні та

естетичні переживання) або функцію звертання (заклик до дії чи реакції), а також виокремлює групу аудіомедіальних текстів, розрахованих на слухове сприйняття. Тексти драматургії, відповідно до цієї класифікації, належать до двох категорій, отже, критично оцінюють аналогію форми, спрямовану на збереження естетичного впливу, та дотримання вимог позамовного середовища і ступінь залученості допоміжних засобів вираження у створенні цілісної змішаної літературної форми [308]. Подальші розробки К. Райс у співпраці із Г. Фермеєром, а саме здобутки «скопос-теорії» [309], цікавлять нас у тому аспекті, що вивисують *мету* перекладу як основний визначник стратегії перекладу та розглядають перекладача як центральну фігуру міжмовної комунікації. Зазначена теорія змістила акценти критики з лінгвістичної відповідності до функціональної адекватності, розуміючи переклад передовсім як процес міжкультурного спілкування, кінцевим продуктом якого є текст, здатний адекватно функціонувати у відповідних ситуаціях та контексті використання [322].

Із «скопос-теорії» виокремилася *функціональна модель*, запропонована М. Амманн, яка є повністю орієнтованою на адресата. Аналізу з метою критичного оцінювання піддають транслят, а власне аналіз розподілено на п'ять етапів: визначення функції транслята; визначення внутрішньотекстової когерентності транслята (формальна єдність, смислова єдність, відповідність форми та змісту); визначення функції вихідного тексту; визначення внутрішньотекстової когерентності вихідного тексту; визначення інтратекстуальної когерентності між транслятом та вихідним текстом. Функцію транслята визначають на основі побудови моделі читача, який шляхом використання власної стратегії читання приходить до певного розуміння тексту [157]. Основна увага критика зосереджена на тексті перекладу, яка поступово зміщується до аналізу оригіналу, фокусуючись на інтратекстуальній когерентності обох текстів лише на фінальній стадії. Розуміючи переклад як комплексний акт комунікації між автором оригіналу, перекладачем-читачем і перекладачем-автором та читачем перекладу, дослідниця пропонує розглядати

процес перекладання як створення сценаріїв у межах фреймів, заданих оригіналом. За допомогою фреймового аналізу зроблено спробу відокремити відтворення життєвих явищ від лінгвістичних засобів, що їх змальовують, що дає можливість інтегрувати цільову культуру та закономірності цільової мови до оцінювання перекладу [264, р. 157].

В іншому вимірі працює функціональність у моделі Ю. Гауз. Розуміння перекладу як процедури досягнення семантичної, прагматичної та текстуальної еквівалентності [246, с. 37] спонукає дослідницю в якості бази для критичної оцінки перекладу визначити аналіз дискурсу вихідного тексту (регістр, тематична сфера, ситуація, форма комунікації з аналізом на трьох рівнях мови) та жанр, на основі яких складається індивідуальна функція тексту. Визнаючи значний вплив на формування своєї концепції Празької лінгвістичної школи, дослідниця пропонує розрізняти відкритий переклад, що має на меті ознайомити читача з функцією оригіналу в первісному лінгвокультурному оточенні через іншу мову, та закритий переклад, що імітує функцію оригіналу в іншому дискурсному фреймі [246, р. 29].

Для *біхевіористичної моделі* [246, р. 4] точкою відліку слугує реакція реципієнта. Об'єднавчою ідеєю усіх досліджень такого штибу є еквівалентність відгуку [293, р. 182] у класичному тлумаченні Ю. Найди. Йдеться про динамічну еквівалентність, під якою варто розуміти не ідентичну реакцію реципієнтів, що неможливо через різні культурні, соціальні та історичні контексти, а лише подібну за своєю природою. Додатково запропоновано критично оцінювати загальну ефективність комунікативного процесу та розуміння намірів автора перекладачем. З-поміж трьох основних груп критеріїв оцінювання, а саме орієнтованих на зміст, форму та відгук одержувача повідомлення, остання викликає найбільші сумніви. Наголошуючи на небезпідставному застереженні, що ступінь збігу реакцій неможливо емпірично дослідити та виміряти, Ю. Гауз зауважує, що еквівалентність відгуку є таким самим абстрактним поняттям як «передача духу оригіналу» [245, р. 9–10]. Хоча практичні спроби оцінити відгук на перекладні тексти були здійснені та описані досить вичерпно [292], відкритим

залишається питання про мінімальне залучення оригіналу у процес оцінювання. Реципієнт оцінює переклад не у зіставленні з оригіналом, а як самостійну одиницю, створену мовою перекладу. Погоджуємося, що такий підхід має право на існування як один із компонентів при вивченні рецепції драматичних творів глядачами театрів, де реакцію реципієнта простежити можна, хоч і не в повному обсязі, під час перегляду вистави.

Спробою осмислити переклад як складову літературного процесу є *дескриптивна модель*, що віддзеркалюється у теорії полісистеми, до розвитку якої спричинився Г. Турі. За основу прийнято твердження про те, що «переклади, фактично, належать лише одній системі», тобто цільовій [343, р. 19], та нівелюється важливість вихідного тексту. Звужуючи вектор багатофокусних підходів, що враховують контексти як оригінальної, так і перекладної системи до функціонування перекладу лише у системі цільової культури, дослідники унеможливають чітке визначення тексту як перекладу, оскільки відсутні виразні критерії його трактування саме у такій якості. М. Скрівен критикує доктрину Г. Турі, вважаючи що не всі оцінні твердження є суперечливими виразниками власних смаків, натомість багато з них «мають тверде підґрунтя у вигляді фактів та визначень» [326, р. 13]. Самобутність цього підходу визначається тим, що вимагає від критика проведення значної емпіричної роботи для розуміння контекстуалізації перекладу як у ситуації рецепції, так і в культурі, що приймає загалом. Введення в систему координат критики самостійного функціонування перекладу у цільовій культурі є доцільним у нашій подальшій роботі.

Повніше бачення засад дескриптивного підходу реалізувалося у *полісистемній моделі* Р. ван ден Брока та його послідовників, що засноване на порівняльному аналізі вихідного та перекладного тексту, в якому зіставляють фонетичні, лексичні та синтаксичні компоненти; риторичні, наративні та поетичні фігури, а також конвенції з урахуванням функції кожного явища у тексті. Після опрацювання фактичного матеріалу зміни у перекладному тексті рекомендовано поділити на об'єктивні та суб'єктивні, тобто такі, що залежать

виключно від рішення перекладача [181]. Викладене свідчить про потребу чітко розмежовувати відхилення, зумовлені соціокультурним контекстом, індивідуальні перекладацькі зсуви та власне помилки. Перекладач може свідомо деформувати певний параметр тексту, вирішуючи власні надзавдання, та встановлює перекладацькі відповідності згідно із власною моделлю якісного перекладу. Перекладацькі помилки натомість з'являються несвідомо. Їх основна причина пов'язана з рівнем сформованості професійної компетенції та знанням мови оригіналу і перекладу. Типові помилками є функціонально-змістовими, мовними (порушення норм лексичної та морфо-синтаксичної комбінаторики рідної мови, помилки у словотворенні, синтаксичні помилки), орфографічними, нормативно-стильовими та ін. Завершальним етапом критичного висновку є узагальнення з урахуванням норм, методів та стратегій, обраних перекладачем. Послідовність дій, запропонована у цій моделі, наповненість кожного етапу та врахування широкого спектра чинників, що задіяні в аналізі, робить її доволі ефективною.

Якісно новий крок у розвитку критики перекладу зробили послідовники *деконструктивістської моделі* [246, р. 9], що не тільки розширила поняттєво-термінологічний каркас перекладознавчої парадигми, але й мобілізувала та актуалізувала міждисциплінарну природу розуміння перекладу. Переклад піднявся до рівня філософського поняття, що поглинає та трансекстуалізує оригінал, знищуючи межі та ієрархію між ними. Варте уваги містке спостереження Ж. Дерріди, що переклад є етапом зростання оригіналу [201, р. 188]. Своєю сутністю воно закликає критика розглядати переклад та оригінал як континуум, де оригінал переходить у переклад через неперервну послідовність, у якій перекладач є зв'язною ланкою. Опираючись панівним тенденціям «поглинання» оригіналу у перекладі західної імперіалістичної традиції, Л. Венуті виступає за етноцентричний, лінгвістично-маркований переклад, що чітко окреслює відмінності між вихідною та цільовою культурою [288]. З такої позиції дослідник пропонує оцінювати якість перекладу: порівнюючи вихідний та перекладний тексти, необхідно виявити у них

співвідношення втрат та надбань, визначити дискурсивну практику перекладача, проаналізувати як культурні елементи асимілюються у цільовому тексті, проаналізувати ідеологічні та інституційні детермінанти, що розкривають значення тексту у ширшому соціальному та історичному контексті [353, р. 10–11].

Огляд критичних моделей був би не повним, якби не звернувся до надзвичайно плідних критичних положень, яким оперував В. Коптілов у межах *науково-естетичної моделі*, яку підсумувала І. Одрехівська. Дослідниця зазначає, що «професор неодмінно послуговувався положеннями теорії та історії українського перекладу, у світлі яких і аналізував та оцінював переклади, проте не належав до методологічних пуристів» [78, с. 124]. Визнаючи критику перекладу як одну з перекладознавчих дисциплін, В. Коптілов виокремив три частини, що складають її основу: власне перекладацька критика (оцінка перекладу на основі зіставлення з оригіналом), літературознавча критика (аналізує добір творів, вивчає індивідуальність перекладача та автора), лінгвістична критика (дає оцінку мовним засобам та відповідності нормам) [49]. У межах лінгвістичної критики зіставляють відповідності до оригіналу на фонетичному, ритмічному (в поезії), морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях. Запропоновано враховувати такі чинники впливу на процес перекладу, як різночасове прочитання тексту, відмінності соціокультурних середовищ та вимоги стилістичних систем оригіналу та перекладу. Викладена концепція була надзвичайно актуальною для своєї доби, коли головним завданням перекладача було передати художній зміст оригіналу: не тільки сюжет або основну думку, але й стиль.

А. Берман стверджував, що методів критики перекладу може бути стільки ж, скільки теорій перекладу. Свою модель він сам назвав *аналітичною моделлю*, зазначаючи, що її можна модулювати відповідно до мети аналітика та пристосовувати до всіх стандартизованих типів тексту. Його «аналітичний шлях» розгалужується у широкий спектр різноскерованих дій. Спершу критикові треба вчитатися у переклад, що дасть йому змогу неупереджено оцінити

функцію, контекст та стиль тексту не під фєрулою оригіналу. Далі повинно відбутися критичне прочитання з метою маркування проблематичних сегментів тексту, які всеохопно будуть проаналізовані згодом. Другим кроком є звернення до оригіналу, в межах якого необхідно оцінити текст з позиції віддзеркалення у ньому культурного середовища, в якому він створювався, та з огляду на можливі конфлікти у процесі перекладу, спричинені культурними відмінностями. Третім кроком є власне ретельний аналіз перекладацьких рішень. При опрацюванні фактичного матеріалу критикові перекладу запропоновано враховувати факти особистої біографії перекладача (освіта, досвід, володіння мовами), методи його роботи, ідеологічні переконання тощо. Така додаткова інформація може допомогти зрозуміти перекладацькі рішення та методи перекладу. А. Берман застерігає, що критичний аналіз не повинен перетворитися на полювання за помилками, а радше має стати спробою з'ясувати причини, що зумовлюють перекладацькі трансформації. Останнім кроком повинен стати аналіз рецепції тексту у цільовій культурі заради з'ясування його відповідності функції оригіналу. Можна констатувати, що запропоновані кроки є вичерпними щодо врахування оцінних дій, необхідних для повноцінного критичного осмислення. Занепокоєння викликає лише те, що дослідник наполягає на первинності вражень від перекладу: «дозволити собі повністю розчинитися у враженнях означає створити ґрунт, з якого повинна вирости критика» [171, р. 51]. Якщо критик першочергово керується власними суб'єктивними враженнями, а не об'єктивними параметрами співвідношення оригіналу та перекладу, сама процедура критичного аналізу втрачає сенс. Попри зазначені застереження, варто визнати, що ця модель стала потужним рушієм у розвитку наукової критики перекладу. Вона слугувала як точка відліку для Л. Г'юсона, котрий запропонував власну аналітичну методологію, складену із шести основних етапів. Першою процедурною ланкою є ознайомлення з усіма параметрами вихідного тексту та процесу перекладу, як то відомості про автора, час публікації, наявні переклади різними мовами, критична рецепція попередніх перекладів, інформація про перекладача та його професійні здобутки, детальне

вивчення паратекстуальних та перітекстуальних елементів (обгортка, передне слово перекладача тощо). На цьому етапі він вважає доцільним вивчення різноманітних критичних праць щодо оригіналу та перекладу. Другий крок та третій крок передбачають роботу з текстами на мікро- та мезорівнях, з орієнтацією на текст-джерело, тобто критик опрацьовує усі елементи текстів (макрорівень) та визначає ті з них, які особливо важливі (мезорівень). Поступово критик просувається до макрорівня, де висуває гіпотезу щодо результату перекладу, яку в додаток тестує на інших уривках тексту [241].

Запропонований систематизований огляд моделей не є вичерпним. Розвиток нових дослідницьких парадигм зумовлює постійне оновлення моделей та розробку нових. Домінування критичного дискурс-аналізу у лінгвістичних працях дало поштовх для створення *моделі критичного дискурс аналізу (the CDA model of translation criticism)*, розробницею якої є іранська дослідниця Ф. Фарахзад [216]. Тривимірна модель створена на засадах критичного дискурс аналізу, що спонукає до вивчення ідеологічних імплікацій перекладацьких рішень та шляхів представлення ідентичності у цільових суспільствах. Переклад представлено як ідеологічний акт, а перекладача як виконавця ідеологічного акту. Першим виміром є інтертекстуальність: у процесі критики перекладу задіяні фізично зафіксовані інтертексти, тобто метатекст (переклад) та прототекст (оригінал). Ф. Фарахзад розглядає метатекст та прототекст через їх залучення до глобальної інтертекстуальності, де метатекст є продовженням прототексту в інтертекстуальному ланцюгу. Другий вимір: критичний дискурс аналіз, у процесі якого критик знаходить та аналізує усі прояви ідеологічного впливу. Третій вимір: роботи з рішеннями перекладача на текстуальному (лексичні та синтаксичні аспекти), паратекстуальному (передмова, коментарі) та семіотичному (графічні аспекти) рівнях. Стратегії перекладача, що класифіковані як запозичення, калькування, заміна, додавання, пояснення, дослівний переклад, перестановка елементів речення та ін., розглянуто крізь призму ідеологічного впливу. Основною тезою моделі є твердження, що критика перекладу є критикою ідеологій [359, р. 35]. Модель вирізняється детальними

інструкціями щодо застосування, що робить її зручним інструментом у практичних дослідженнях (наприклад, [156; 252]).

1.3. Моделі критики театрального перекладу

Протягом довгого часу дослідникам, що намагалися запропонувати моделі критичного аналізу перекладів у театральній галузі не вдалося охопити складну систему функціонування драматургічного тексту у театральному просторі. Мультиmodalна спрямованість драматургічного твору штучно розбивалася на його дослідження як лише літератури або виключно театру [303, р. 2]. У 1995 р. С. Аалтонен запропонувала **функціональну модель** [153] аналізу перформативно-орієнтованого перекладу драматургії на основі моделі дизайну В. Папанека [297]. Дослідниця застосувала функціональний підхід на засадах розуміння драматургічного перекладу як цілеспрямованої діяльності, що залучає дизайн та планування. За визначенням В. Папанека, усі продукти людської діяльності відображають соціальні та історичні умови створення, та є результатом поєднання матеріалу і методу роботи. Зокрема, С. Аалтонен запропонувала вивчати перекладний театральний текст крізь призму різних вимірів функціональності, оскільки всі вони задіяні у формуванні тексту. Поетапний аналіз динамічних вимірів функціональності охоплює такі елементи: Метод, Потребу, Естетику, Використання, Асоціації та Телезис, які злагоджено взаємодіють та балансують у якісному продукті.

Першим виміром є Метод, що покликаний з'ясувати статус перекладача у цільовій полісистемі: чи є він творцем, чи лише посередником? Роль перекладача залежить від центральної або периферійної позиції перекладної драматургії у цільовій театральній полісистемі. У першому випадку відмінності між оригінальним текстом та перекладом не вважають надто важливими, як було із фінською перекладною драмою ХІХ століття, коли іноземні п'єси «канібалізували» [192; 230; 357] у фінську полісистему через тотальну акультурацію. Ще одним параметром, що регулює статус перекладача, є закон про авторське право, яке окреслює межі маніпуляції у перекладах творів, які все

ще перебувають під дією закону про авторське право. Вимір Асоціацій функціонує через психологічну здатність людей з раннього дитинства створювати асоціації, яку активно використовують у театральних текстах. Вони допомагають збагнути суть мистецьких творів та таким способом інтегрувати їх у цільову культуру. Значення також постають через виявлену інтертекстуальність, а на рівні мови асоціації зв'язують текст не тільки з іншими текстами, але й з реальним світом. Вимір Естетики домінує у дискусіях щодо формальної структури драматургічних творів, якими можуть маніпулювати заради відповідності нормам цільової системи. Зміни у стилі презентації твору (перетворення діалогів на пісні або сюрреалістичне представлення реалістичної п'єси) теж перебувають у зоні дії Естетики. У мовному аспекті до цього виміру можна віднести табуйовану лексику або різні акценти.

Іншим досягненням С. Аалтонен є умовно названа нами **акторно-мережева модель** критики перекладу драматургії, що є яскравим прикладом «соціологічного повороту» у перекладознавстві. У статті «Theatre translation as performance» (2013) [151] вона запропонувала оригінальну методику аналізу театрального перекладу з акцентом на процесі втілення перекладу у життя. Беручи до уваги розуміння, що у процесі перекладу задіяний не тільки перекладач, але й ціла команда експертів, С. Аалтонен перенесла напрацювання акторно-мережевої теорії Б. Латура [263] на ґрунт перекладу драматургії. Застосування згаданої теорії у перекладознавчих дослідженнях [186; 242; 314] допомогло зосередити більше уваги на невидимих агентах дії та їх взаємовпливі в процесі перекладу. Власне процес перекладу науковець розглядає з перспективи перформатики (performance studies [325]) через залучення аналітичного інструментарію антропології, а саме методу насиченого опису [222].

З позиції акторно-мережевої моделі переклад розуміють як трансформацію об'єкта в процесі інновації, а не як версію іншою мовою, що функціонує одночасно з іншими версіями (включно з оригіналом) [240, р. 59]. Агентами дії (actants), що залучені до мережі, є як люди, так і не-люди, тобто артефакти, які

через взаємодію із навколишнім середовищем можуть чинити вплив на процес перекладу [176, р. 181]. З перформатики С. Аалтонен запозичує метод аналізу взаємодії між агентами дії з погляду їх рольової поведінки (наприклад, відновлена поведінка), а також розуміння часопросторової послідовності процесу перформансу (різні стадії). За поділом Р. Шехнера [325] першою фазою послідовності є протоперформанс, що можна поділити на тренінг, семінар та репетицію. Друга фаза, власне перформанс, охоплює підготовку, публічний виступ, контекст виступу та «охолодження». Результатом (шлейфом) є критичні відгуки, архіви та спогади.

У нових дослідженнях С. Аалтонен [149, р.40] використовує критичний дискурс аналіз як метод вивчення досвіду участі театральних перекладачів у процесі постановки перекладених ними текстів та їх психологічних переживань щодо життя героїв п'єс. Її інструментами є дискурс, репертуар, тема та метафоричні наративи.

Р. Меріно (попередньо Альварез) [279] розробила **дескриптивно-компаративну модель** критики як схему для «емпіричного вивчення реальних перекладів» на основі адаптованої для потреб аналізу драматургічного перекладу схеми опису літературних перекладів Дж. Ламберта та Г. ван Горпа (представників Школи Маніпуляції у перекладознавстві) [262].

Підготовчий рівень: як і в оригінальній схемі, дослідниця пропонує розпочинати зі збору інформації про загальні макроструктурні ознаки перекладів: чи текст є перекладом, чи адаптацією?; що саме означають ці терміни у цей період часу?; якою є загальна стратегія перекладача?; чи пропонує перекладач метатекстуальні коментарі у вигляді вступу? та ін. Попередній аналіз дозволяє висунути гіпотезу щодо порівняльного аналізу текстів на макро- та мікрорівнях. Наприклад, підготовчий огляд п'єси «Кухня» А. Уескера в іспанських перекладах дав підстави висунути таку гіпотезу щодо п'єси: критик має справу з виданням, призначеним для постановки. Ймовірно текст міститиме низку культурних адаптацій та наголошуватиме на цільовій культурі [155] (гіпотезу згодом частково підтвердили).

Макрорівень містить такі складові, як поділ тексту (частини, дії); заголовки частин; відношення між різними типами нарації; сюжет; поетична структура; авторські коментарі, що є традиційними літературознавчими категоріями.

Мінімальною структурною одиницею аналізу, на яку пропонує спиратися Р. Меріно, є репліка [279, р. 138]. Усі оригінальні та перекладні театральні тексти рекомендовано розбити на невеликі одиниці та пронумерувати, що допоможе скласти «мапи» реплік для кожної пари текстів. Структурування сприяє легшому виявленню доданих або пропущених сегментів тексту на макрорівні. Мапи одиниць, підготованих до зіставлення, слугують основою для ідентифікації фрагментів, поданих для подальшого аналізу [279, р. 139].

Мікрорівень натомість оперує лінгвістичними категоріями фонетичного, синтаксичного, лексичного та стилістичного рівнів: вибір слів (семантичні поля, терміни); домінуючі граматичні структури; форми мовної репрезентації (прямі, непрямі); метафори та інші стилістичні засоби; модальність (активний/пасивний стан) та ін. Зібрані дані на двох рівнях критик інтерпретує на фінальній стадії в контексті першого, підготовчого рівня, даючи відповіді на запитання: чи перекладач завжди використовує таку стратегію перекладу? чи дотримується перекладач тих самих правил, що і його колеги? чи демонструє перекладач свідому обізнаність із нормами та правилами? чи є його робота новаторською, чи традиційною для конкретної спільноти?

Міжсистемний рівень: на цьому рівні опису перекладеного тексту критик спирається на гіпотезу, сформовану на основі аналізу попередніх рівнів, та на таку інформацію: інші переклади п'єси та можливі взаємозв'язки між ними; виявлення оригіналу, з якого робили переклад (може існувати кілька версій); інформація про вистави на основі тексту в оригінальній та цільовій культурах; реакція критиків та глядачів на вистави та видання п'єси, огляд преси.

Р. Ван ден Брок стверджував, що «тільки дескриптивне дослідження значного обсягу може гарантувати глибокі теоретичні результати» [180]. З огляду на таке твердження, дослідниця застосувала розроблену модель до

аналізу корпусу, що складався зі 150 п'єс англійською мовою із відповідними перекладами іспанською [279]. Об'єктами аналізу були виключно друковані тексти, а не випадки внутрішньомовних адаптацій для потреб постановок на сцені [155]. Метою аналізу є виявлення стратегій, обраних перекладачами (додавання, пропущення або адекватне відтворення).

Як видно із проаналізованих прикладів, модель критики складається із певних концепцій, які дають змогу одержувачам інформації розуміти її та відтворювати ті кроки, що репрезентує модель. Первинною метою будь-якої концептуальної моделі є повідомити про фундаментальні основи та функціональні засади тієї системи, у якій вона представлена. З погляду критики перекладу йдеться про окреслення такого категоріального апарату, який інформуватиме про приналежність моделі до перекладознавчої наукової парадигми, а також визначить керунок майбутнього емпіричного застосування (див.: [260]). Модель, розроблена у нашому дослідженні, спирається на семіотико-дискурсивну онтологію як теоретико-методологічне підґрунтя та синергетичний підхід, що дозволяє вивчати закони, відповідно до яких знаки функціонують у системі соціокультури.

1.4. Семіотико-дискурсивна онтологія як теоретико-методологічне підґрунтя критики театрального перекладу

1.4.1. Знакова природа театрального дискурсу та його місце у семіосфері соціокультури

Семіотична парадигма вивчення театральної системи розвивалася на противагу статичній теорії драматургії, яку породив натуралізм, що чітко розрізняла зміст і форму. Семіотика, інтегративна теорія, що досліджує «матрицю понять, яка стосується всіх наук» [72, с. 15], дає можливість застосувати методологічну базу та вектор наукового пошуку усіх антропо-соціокультурологічних дисциплін до формування *ключових принципів та метамови* критики театрального перекладу.

Методологічний інструментарій семіотичного підходу виявився недостатньо розвиненим, щоб відповісти на виклики сучасного театру, тому

підхід до театральної вистави на основі сталої ієрархічності знакових систем зазнав докорінних змін та прямує до множинності варіантів тлумачення знаків і гетерогенності змісту. По-новому оцінити сутність знаків допоміг дискурсивний переворот у соціальних науках [233, р. 146] через принципово нову онтологію соціокультурного світу, що протистоїть традиційній онтології матеріального світу. Епістемологічну основу соціокультурної онтології складає постструктуралістська **семіотика дискурсу**, що є альтернативою сосюріанському структуралізму у баченні знакової системи та виступає поєднанням семіотики текстопобудови та рецепції тексту [4, с. 226]. Дуалізм знаків у традиційній механістичній онтології практично виключав ставлення суб'єктів комунікації та динамізм самого процесу комунікації, тоді як дискурсивна онтологія дає змогу розглядати знаковий ланцюг крізь бачення комунікантів та у контексті дискурсивного простору. Як зауважує Н. Андрейчук, семіотичний підхід до аналізу дискурсу «дає можливість продуктивно застосувати інструментарій семіотики для виявлення особливих параметрів дискурсу, через які організовується й структурується індивідуальний та соціальний досвід» [3, с. 26]. Семіотика має метазавдання наукового опису, оскільки не лише описує знакову систему всіх процесів у суспільстві, але й виявляє їх онтологічну єдність [2].

Знак у білатеральній лінгвістичній моделі Ф. де Сосюра є поєднанням концепту та звукообразу, які він назвав означуваним і означником [113]. Ч. Пірс підніс поняття «знак» до рівня універсалії [143, с. 130] і поділив знаки на три трихотомії: знак сам по собі, як властивість, існування або загальне правило; відношення знака до свого об'єкта; знак залежно від того, як його репрезентує Інтерпретант [301]. Структурування взаємодії з позиції семіотичного процесу можна представити через модель семіозису Ч. Морріса [283], у якій взаємодіють знак (знаконосій); десигнат, тобто те, на що вказує знак, об'єкт референції; інтерпретанта, тобто вплив, через який відповідна річ є знаком для інтерпретатора; інтерпретатор, тобто дійова особа процесу семіозису.

Знаки можна інтерпретувати трьома різними способами: в межах однієї мови, іншою мовою, та в іншу систему невербальних символів [250, р. 23]:



Рис. 1.2 Способи інтерпретації знаків

Театральна вистава завжди поєднує елементи міжсеміотичного перекладу, оскільки вербальні знаки драматургічного тексту перекладено невербальними засоби вистави. У театральній постановці на основі перекладеного тексту задіяні як міжмовний, так і міжсеміотичний переклад.

Вивчення функціонування знаків у театральному дискурсі важливо проводити в комплексі трьох основних аспектів [220, р. 43]:

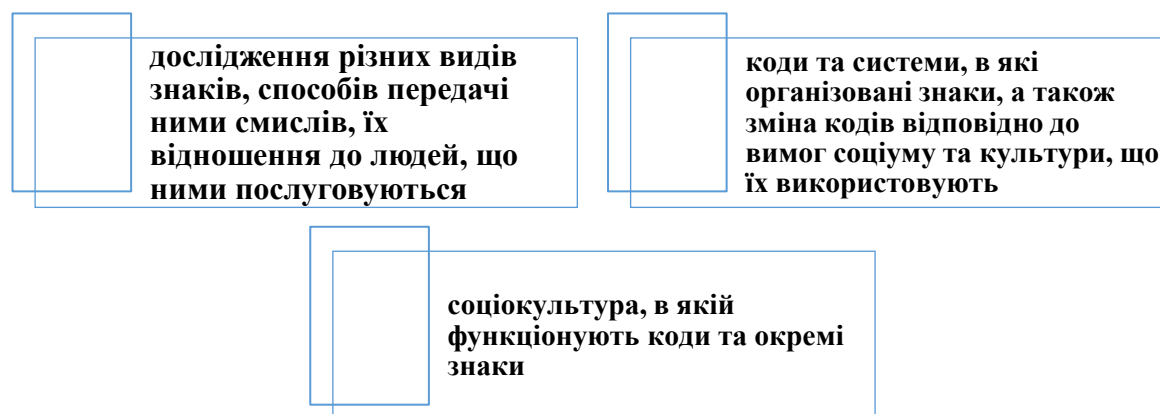


Рис. 1.3 Комплекс основних аспектів вивчення знаків у театральному дискурсі

1) Театральні знаки та їх функціонування.

А. Юберсельд зазначає, що суто лінгвістичний підхід до розуміння знака є неприйнятним для аналізу вистави, оскільки «феномен театру необхідно розглядати як зв'язок між двома комплексами знаків – вербальними та невербальними» [348, р. 43]. Театральний текст (вистава) – це визначений набір складних цілісних театральних знаків, який передають аудиторії через сценічне втілення, а вона дешифрує його з розумінням, що повідомлення виражає та описує певний уявний світ [318, р. 147].

У визначенні меж невербальних знаків у театрі можна виокремити два підходи. Перший підхід пропонує обмежити аналіз невербальних елементів до гри актора, що допоможе зосередити вивчення вербальності та невербальності в межах одного об'єкта. Другий передбачає, що усі елементи дії, які покликані вплинути на глядача, але не пов'язані зі словами, необхідно віднести до невербальних знаків (сценографія, акторська гра, світло). Розробляючи соціокультурну модель критики театрального перекладу, ми обрали другий підхід.

Різне розуміння природи знака призвело до формування двох основних течій дослідження знакової природи театрального тексту: *аналітичний* (Р. Барт, А. Юберфельд) та *інтегративний* (Т. Ковзан, І. Браха, З. Осинський). У межах першого підходу одиницею театрального знака є кожний елемент вистави, що наділений інтонаційною динамікою, а взаємозв'язок театральних знаків створюють інформаційну поліфонію. Друга концепція розглядає багатошаровість театрального знака та спирається на поняття складного театрального знака, у межах якого взаємодіють серії гомогенних знаків. На основі аналізу різних підходів до вивчення знаків у театрі, ми обрали *інтегративну концепцію аналізу*, запропоновану Ю. Лотманом, яка підкреслює складний процес взаємодії знаків, в якому елементи словесного тексту, що переплітаються як один із одним, так і з пластичними деталями вистави, втрачають смислову індивідуальність та інтегруються в одне недискретне ціле, стаючи носіями надзначень [271].

Визнаємо, що процес розшифрування знаків у виставі не може вирізнитися стабільністю та заздалегідь визначеним характером, а *інтерпретація має форму імпровізації*, оскільки у свідомості як глядачів, так і критиків відбувається боротьба кількох варіантів тлумачення знака. Саме інтерпретація, «що лежить в основі семіотичного простору культури, тобто простору текстів культури (в т. ч. літературних), і, відповідно, параметрів індивідуальної свідомості людини» [5, с. 7], лежить в основі критичного аналізу театрального дискурсу.

2) Кодування та декодування смислів через знакові системи театрального дискурсу.

Ядром семіотичного вивчення культури, на думку Н. Андрейчук, є «текст культури та культурний механізм перетворення інформації в текст: процес *генерування та кодування смислів*» [5, с. 7]. Регуляторна функція коду допомагає визначити його в семіотико-дискурсивній парадигмі як «правило» кодування смислів, певну систему регулювання відносин у знакових сукупностях дискурсів. Код є своєрідною «метаянформацією», без якої неможлива будь-яка інтерпретація сигналів, що надходять ззовні, певна система, що відповідно до попередніх домовленостей, призначена для передачі інформації з пункту джерела до пункту призначення [310, р. 28].

Ю. Лотман уважав, що термін «код» дає уявлення про штучну структуру, яка зумовлена миттєвою домовленістю, що відрізняє його від мови з її «природним» походженням та заплутаною умовністю. Мова – це код плюс його історія/пам'ять [268, р.197]. За У. Еко, код – це структура, що представлена у вигляді моделі, яка слугує основним правилом у формуванні низки повідомлень, які завдяки йому набувають здатності бути повідомленими [209]. Отже, **коди – це динамічні системи**, що демонструють здатність до змін під соціокультурним впливом.

Театральна комунікація є полікодовою за своєю суттю. Німецька театрознавиця Е. Фішер-Ліхте послуговується поняттям театрального коду, який, за її визначенням, регулює: 1) що саме має функціонувати як смислова одиниця, тобто знак, у театрі; 2) які із цих знаків і за яких умов можуть

комбінуватися (*синтаксичний код*); 3) яких значень можуть набувати знаки в певних контекстах і поза ними (*семантичний код*); 4) за яких умов глядачі можуть сприймати ці знаки (*прагматичний код*) [219].

У дослідженні ми спробували інтегрувати класифікацію кодів на основі класів, виокремлених У. Еко, до системи театральних кодів, які будуть актуальними саме для критики театрального перекладу та долучили такі групи кодів, як:



Рис. 1.4 Театральні коди

1) **комунікативні коди**, що охоплюють *невербальну семіотику комунікації* (міміка, кінесика); 2) **візуальні коди**, а саме *хроматичні субкоди* (колір, світло) та *візуально-пластичні* (театральна пластика); *візуально-естетичні* (одяг; декорації); 3) **ідеологічні коди** (ідеологеми, міфологеми, реліогеми), які включають *соціокультурні субкоди* (див. визначення ідеології в наступних підрозділах); 4) **риторичні коди**, що містять субкоди *емоційно-експресивних засобів та мовленнєвих жанрів*; 5) **текстові коди**, що враховують *композицію, структуру, індикатори інтертекстуальності*; 6) **музичні коди**; 7) **нормативні коди**, що класифікують виставу за жанрами (трагедія, комедія) та стилями.

У кодуванні вистави задіяні усі члени театральної групи (автор, перекладач, актори, художники тощо), які продукують власні знаки, однак саме

режисер об'єднує множинні знаки у цілісний за своїм ідейним змістом театральний твір. Глядач сприймає інформацію через власну систему кодів, а отже інтерпретатор, який сприймає виставу як герменевт розв'язує питання про інтерпретацію відповідно до того чи іншого вільно обраного коду. Між текстом та аудиторією формуються два протилежні типи стосунків: ситуація розуміння та ситуація нерозуміння. Розуміння передбачає єдність систем кодування автора та аудиторії. Якщо зв'язки між знаками встановлено на основі індивідуального бачення, цінностей автора (режисера), та спираються на його власну, соціально та культурно необумовлену систему кодів, то спосіб кодування залишиться для глядачів незрозумілим [219]. Зв'язок між глядачами та акторами неможливо розглядати як комунікативні відносини, оскільки справжня комунікація залежить від двоскерованого обміну інформацією між комунікантами, які поділяють один код. На думку Ж. Мунена процес передачі інформації у театрі є односкерованим, а ролі відправника та одержувача інформації фіксовані [286, р. 92]. Саме тому процес створення вистави вимагає опертя на соціально та культурно встановлені конвенції кодування смислів, хоча інтерпретація цих смислів ніколи не буде тотожною смислам, закодованих у знаках вистави. Аналогічне припущення можна зробити й стосовно постановки драматургічного тексту. Перекодування тексту (міжсеміотичний переклад) перформативними засобами із повним збереженням закодованих смислів неможливе, оскільки застосування театрального коду змінює інформацію, що закладена у вербальному тексті. Виставу необхідно сприймати одночасно і як окремий твір, і як трансформацію драматургії [219].

1.4.2. Драматургічний та театральний дискурс у семіосфері соціокультури

Незалежно від обраного об'єкта критичного аналізу, перше, з чим починає роботу критик перекладу, є драматургічний або театральний *текст*, що в широкій інтерпретації можна розуміти як певним способом *організовані суми будь-яких знаків*, які характеризує змістовна цілісність та формальна зв'язність,

свідомо створені людиною. Зі загальносеміотичної позиції текстом можна вважати змістовно пов'язану послідовність будь-яких знаків.

Текст також можна тлумачити як дискурс в залишку. У широкому розумінні, дискурс – це «комунікативна та мовна діяльність і одночасно – їх продукт, текст» [140, с. 23]. Зокрема, Т. ван Дейк зазначав, що значення дискурсів завжди виражено прямо або опосередковано, поверхневими структурами тексту [350]. Для декодування текстових знаків необхідно визначити основні групи кодів, що допомагає звузити межі інтерпретації, на які спираються продуценти та реципієнти оригінального і перекладного театрального дискурсу. Отже, дискурс можна розуміти як «мережі кодів, що продукують смисли за певною моделлю» [4, с. 226].

Для вивчення театрального дискурсу в межах критики перекладу важливо враховувати, що дискурс охоплює усі до- та післятекстові процеси, що відбуваються у свідомості. Відповідно, театральний дискурс розглядаємо одночасно як процес (з урахуванням соціальних, культурних, екстралінгвістичних, комунікативних та ситуативних чинників) і як результат (у вигляді завершеного тексту), а також як об'єктне (мова персонажів) і як суб'єктне відношення (соціокультурні коди, зашифровані у текстах) [103, с. 72]. Театральний текст вивчаємо як «елемент конкретного соціального простору», що «несе на собі відбиток конкретних історичних реалій, властивих дискурсивній практиці певного періоду» [92, с. 4].

У міждисциплінарних наукових студіях, що досліджують функціонування драматургії, досі не виокремився єдиний термін, що позначав би дискурс, пов'язаний зі створенням та постановкою п'єси. Як в оригінальних україномовних працях (наприклад, [103; 59]), так і в перекладених посиланнях на класичні роботи іноземних дослідників (П. Паві [300]), В. Герман [237] та ін.), часто фігурує поняття «драматичний дискурс», що пов'язаний із розумінням драми як одного з родів художньої літератури [373, с. 207]. Водночас цим терміном послуговуються й ті дослідники, що працюють із драмою як одним із жанрів драматургічного роду, поряд із комедією чи трагедією (наприклад, [22]).

Задля уникнення різночитань, надаємо перевагу іншому терміну, а саме терміну «драматургічний дискурс», який має однозначну інтерпретацію як сукупність драматургічних творів певного письменника, певної літератури, певної доби [61, с. 211]. Слушність послідовного застосування саме цього терміна підтверджує його активне використання дослідниками протягом останнього десятиліття (6; 8; 54; 101; 132)]. У типології виокремлюють також термін «театральний дискурс», який формується на перетині інституційного та арт-дискурсу. Ми розглядаємо обидва терміни як такі, що належать до однієї гіперо-гіпонімічної групи, в якій «театральний дискурс» є родовим поняттям, що є остаточним та визначеним набором складних цілісних театральних знаків (одним із яких є текст п'єси), які представляють аудиторії через сценічне представлення, та які дешифрує глядач, усвідомлюючи, що повідомлення виражає та описує вигаданий світ [318, р. 147].

Сприйняття вистави зі сцени відбувається «через інформаційну поліфонію: читач (глядач) одномоментно отримує інформацію з шести–семи джерел: декорації, костюмів, реплік персонажів, їх жестів, міміки...» [51, с. 118]. Передача інформації від акторів до глядачів відбувається у мультимодальному форматі, що дозволяє зосередитися на драматургічному дискурсі не лише як на лінгвістичному явищі, а як на творенні значень через низку семіотичних модусів та відповідних соціокультурних конвенцій. Оскільки модусом може виступати будь-яка система значень в межах певної культури, мультимодальний театральний дискурс є результатом нашарування потенційних інтерпретацій кожного з них. Враховуємо, що логіка, яка впорядковує письмовий текст, не завжди є аналогічною тій, на основі якої функціонує мультимодальний текст. За словами Г. Креса, «організація письма ... підпорядковується логіці часу, а також логіці послідовності елементів у часі, а (мультимодальний текст) натомість підпорядковується логіці простору, логіці одночасності візуальних елементів...» [259, р. 2]. Словесний вимір театрального дискурсу складає такий семіотичний модус, значення якого формується відповідно до спільного розуміння адресата (драматурга) й адресанта (глядача). Аналіз лексичних елементів та взаємозв'язків між ними дає можливість інтерпретувати текст. Водночас для

інтерпретації вистави як мультимодального тексту інтерпретація відбувається на основі тлумачення множинних семіотичних модусів, що об'єднані певною формою.

У театрі *невербальна семіотика* несе важливе комунікативне повідомлення глядачам. Елементи невербальної поведінки можуть бути закодовані в паратексті оригіналу, а можуть з'являтися у виставі як ознака вільного тлумачення вербального тексту режисером та акторами. Дж. Бавелас наголошував, що усний дискурс може відбутися тільки тоді, коли у ньому є невербальний аспект [170].

Оскільки у театральній комунікації задіяні не всі підсистеми *невербальної комунікації*, пропонуємо долучати до критичного аналізу такі підсистеми:

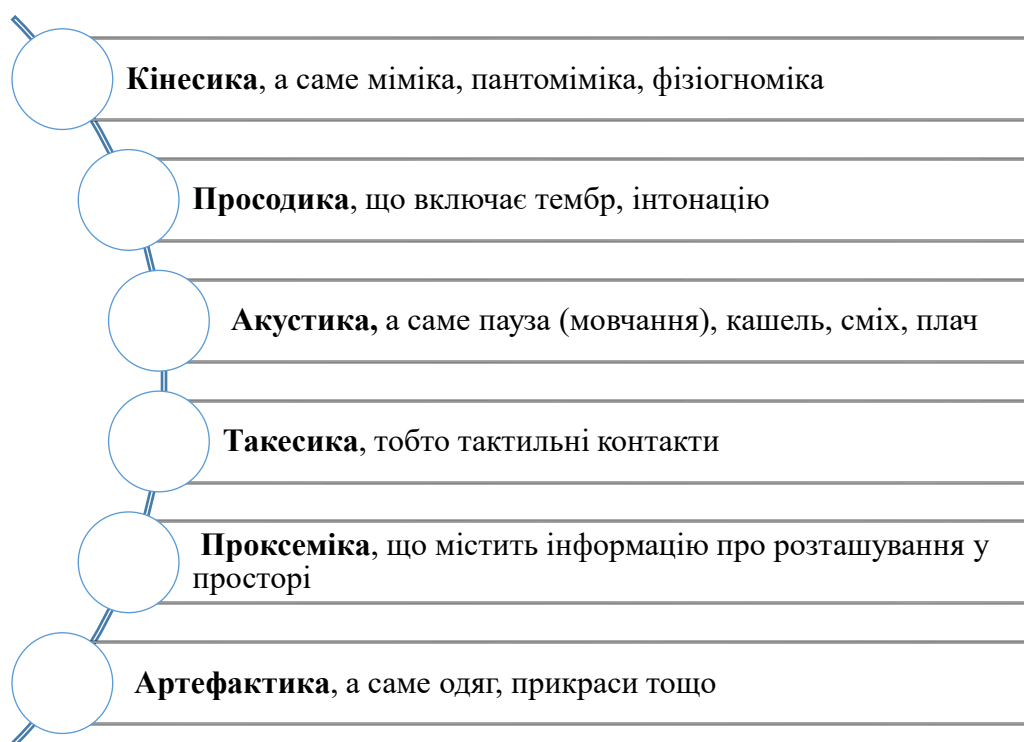


Рис. 1.5 Підсистеми невербальної театральної комунікації

Закони драматургічного жанру диктують певні правила щодо кодування усієї додаткової (візуальної, кінестетичної, просодійної тощо) інформації до авторських ремарок. Це означає, що вербальний модус містить дані щодо можливої інтерпретації усіх інших модусів, які мають бути задіяні при постановці. З огляду на таке бачення можна стверджувати, що текст п'єси, призначеної для постановки на сцені, є потенційно мультимодальним, а критика

театрального перекладу спрямована на роботу із *мультимодальним театральним дискурсом*.

У розвитку дисциплін, дотичних до театрального перекладу, відбувся парадигмальний перехід до інтегрованого підходу, в якому мову розглядають як складову полісеміотичної системи. Відбулося це переосмислення через низку взаємопов'язаних причин. *По-перше*, з'явилася необхідність інтерпретації значень елементів, що залучають кілька семіотичних каналів інформації у театральній комунікації, особливо у випадках залучення інтерактивних цифрових технологій. *По-друге*, міждисциплінарність сучасних наукових досліджень дозволяє розширити коло питань, які стають фокусом перекладознавчих досліджень [295, р.122]. *По-третє*, нові методологічні підходи стимулюють залучати сучасні технології, наприклад, інструменти мультимодального анотування [317]. Ці та інші чинники зумовили розвиток мультимодального дискурс-аналізу як самостійного напряму досліджень.

1.4.3. Переклад з позицій семіотико-дискурсивної онтології

Визначення процесу перекладу як простого перекодування, що довгий час домінувало у лінгвістичній традиції перекладознавства, не враховує закономірні міжкультурні та міжсоціальні перетворення, які можуть охоплювати пояснення, інтерпретацію, цензуру тощо. Поділяємо позицію Н. Андрейчук, яка наголошує, що робота «перекладача полягає у *репродуктивній інтерпретації*» [5], процес якої відбувається із залученням трихотомії інтерпретант: 1) *подієвої інтерпретанти* («встановлення зв'язку з конкретними денотативними подіями»); 2) *поняттєвої інтерпретанти* (ідентифікація «ментального стереотипу, представленого сукупністю когнітивних структур зі знаковим втіленням»); 3) *культурної інтерпретанти* («з'ясування оцінки повідомлення через встановлення конотату зв'язків основних денотативних полів тексту» [4, с. 226].

Семіотико-дискурсивна скерованість теорії художнього перекладу та залучення поняття театрального дискурсу до процесу формування критичної

думки змушує по-новому подивитися на розуміння перекладу. Засадничі чинники функціонування дискурсивного середовища цільової культури у поєднанні з особливостями мовної особистості перекладача визначають його прагматичні настанови та дискурсію. Реципієнти перекладу (читачі, глядачі, критики) матимуть дещо інші по якості та складу набори чинників, що впливають на інтерпретацію та рецепцію. Між дискурсивним середовищем перекладача та реципієнта завжди буде певна прогалина, що визначає відмінність у реалізації дискурсу того ж самого тексту. Епістемологічне тлумачення такої смислової девіантності можливе через залучення динамічного семіозису, закладеного у тріадній схемі знака Ч. Пірса (об'єкт–знак–інтерпретанта), що визнає важливість контекстуалізації знаків.

Інтеграція такої епістемі у теорію перекладу та міжкультурну комунікацію, дає змогу відійти від структуралістського розуміння знака як вмістилища нейтрального статичного значення. Як результат, смисл, що набув предметного статусу через знак, визнано контекстуально та суб'єктивно обумовленим та нестабільним, що унеможливує єдине правильне прочитання або переклад тексту [191]. Диференційна множинність смислів [352, р. 12] робить процес реплікації [275, р. 15] у перекладі неможливим, що призводить до «смерті автора» і становлення перекладача-читача [161], який продукує новий смисл через трансформацію, приріст інформації та розширення оригіналу [227]. Семіотико-дискурсивна онтологія передбачає своєрідну легалізацію перекладацької інтервенції, а не «усунення з трону» [356] оригіналу з прагматичних причин, як це відбулося у скопос-теорії.

Якщо соціокультуру розуміти як сукупність дискурсів, то у вивченні перекладів фокус повинен зміститися з окремих текстів та лінгвістичних особливостей до аналізу взаємодії різних дискурсивних структур та їх стратегій [315, р. 406], а **переклад можна визначити як «міграцію та трансформацію елементів дискурсу між різними дискурсами»** [315, р. 408]. В такому широкому розумінні перекладом може бути як дослівне перекодування, так і будь-які прояви інтертекстуальності. Відповідно до такого визначення критика

покликана шукати відповіді на низку запитань, таких як: якою є функція перекладу у дискурсивній системі цільової соціокультури? Як відбувається вибір та розподіл імпортованих елементів: чи дискурс дозволяє втручання інших дискурсів, і яких саме? Зрештою, необхідно проаналізувати стратегії: якою мірою чужорідні дискурсивні елементи адаптовано відповідно до імпліцитних та експліцитних правил цільового дискурсу?

Оригінальний та перекладний дискурс безперервно контактують один із одним, надто у сфері театру, де основою вистави може бути не один, а кілька творів, пов'язаних радше тематично, а не локально чи темпорально. Відносини «своїх» та «чужих» дискурсів важко назвати відносинами рівності, оскільки вони не існують ізольовано від складного сплетіння політичних, культурних, соціальних та інших чинників. Збалансований симбіоз оригінальних та перекладних дискурсів може існувати винятково як ідеальний, еталонний конструкт, а їх нерівноправна взаємодія призводить до значних трансформацій на користь одного з дискурсів, а саме того, який має більшу ідеологічну вагомість.

Аналізуючи процеси дискурсивної міграції, в процесі критики перекладу потрібно враховувати основний чинник, який значно зумовлює результат перекладу. Необхідно визначити, чи дозволяє дискурсивна практика цільової соціокультурної системи втручання елементів чужого дискурсу, та чи відбуваються певні трансформації відповідно до власних вимог. Розуміння взаємодії перекладних та оригінальних дискурсів у цільовій соціокультурі поляризується відповідно до двох основних способів бачення ролі системи та індивідуума у формуванні соціокультурного середовища. Ключовою ознакою розподілу ролей у теорії полісистеми І. Івен-Зогара [213, р. 204] є системність, тоді як І. Енцлер наполягає на індивідуалізації. Попри очевидну, на перший погляд протилежність цих підходів, семіотико-дискурсивна онтологія дає змогу не протиставляти їх, а поєднати як складові єдиного цілого.

1.4.4. Перекладний театральний та драматургічний дискурс як об'єкт критики перекладу

Ключовими поняттями для критики театрального перекладу є розрізнення понять *драматургічний* (також переклад драми; в англomовних дослідженнях drama translation, for page translation) та *театральний* (також, сценічний переклад для театру, переклад для сцени; в англomовних дослідженнях – theatre translation, stage translation, for stage translation) *переклад*. Друге із зазначених понять рідко трапляється в українських дослідженнях та критичних рецензіях, адже перекладознавці обмежуються лише роботою з текстом та не проводять польових досліджень безпосередньо у театрі. Виняток становлять лише дослідники/критики, які мають досвід перекладу для театру (див.: [76]). Сценічний переклад здебільшого аналізують у системі узагальнених теоретичних досліджень з посиланням на іншомовні джерела.

Спираючись на семіотичне розуміння драматургічного тексту та його місця у театрі, ми розрізняємо два поняття, відмінних за своєю суттю: *критику драматургічного перекладу* (drama translation criticism) та *критику театрального перекладу* (theatre translation criticism). Такий поділ робимо виключно з позицій критики, а не розмежування понять драматургічний переклад та театральний переклад з огляду на перекладацькі стратегії чи соціокультурні трансформації. Об'єктом критики драматургічного перекладу є текст, тоді як критика театрального перекладу розглядає виставу (театральний текст), участь у творенні якої, окрім автора та перекладача, брали режисер, актори, костюмери та ін. [152, р. 32]. Відповідно, критика театрального перекладу охоплює критику драматургічного перекладу як складник. Дещо перефразовуючи Т. Ковзана [258], можемо говорити про те, що драматургічний текст здатен існувати поза межами театральної системи, як і театральна система – без тексту. П'єса – літературний твір особливої форми, який функціонує самостійно та незалежно від його сценічної долі. Драматург пише п'єсу не для того, аби її зіграли, а тому що йому потрібна така, а не інша форма словесно-художнього вираження. Отже, критика драматургічного перекладу покликана

зосередитися як основному об'єкті аналізу на тексті, який створений у драматургічному жанрі, перекладений цільовою мовою та можливо, але не обов'язково, поставлений на сцені. Натомість критика театрального перекладу має справу зі сценічно оформленим текстом, лінгвістична система якого є лише однією із взаємопов'язаних систем у виставі. Текст та вистава у цьому випадку нероздільно пов'язані і наділені рівноцінними ролями, що запобігає «текстовому імперіалізму» у театрі [298]. У цьому випадку драматургічний твір – це літературний твір написаний у міжвидовій художній формі згідно зі законами театру, і саме ці закони сценічності багато у чому визначають перекладацькі стратегії театрального перекладача. П. Паві стверджує, що аналіз драматургічного тексту має виходити з вузьких меж драматології: «щоб уявити, як текст міг гратися, необхідно з'ясувати, за якими законами, чи проти яких законів, він був створений» [300, р. 67].

Два окреслені напрями працюють із різним об'єктами, різняться жанровою варіативністю, функціями та завданнями. Д. Рітхе чітко ілюструє фундаментальну онтологічну та когнітивну відмінність між прочитанням та переглядом п'єси: «На сторінці п'єса зафіксована, перманентна, просторово упорядкована, та доступ до неї є концептуальним. На сцені п'єса пливка, ефемерна, тимчасово упорядкована, та доступ до неї є фізичним» [313]. Маючи багато точок перетину, критика драматургічного перекладу та критика театрального перекладу частково послуговуються відмінною методологією та специфічними лише для них поняттями. Очевидно, що критика драматургічного перекладу має значно ширше коло застосування, завдяки чому її ширше обговорюють дослідники та втілюють на практиці. Критика театрального перекладу лише зароджується у світовому перекладознавстві [204], тоді як в українському перекладознавстві, як у теорії, так і на практиці, є поняттям радше абстрактним та гіпотетичним, тому потребує ретельного теоретичного розроблення та введення у вжиток.

Активне запровадження поняття «перекладний дискурс» до термінологічного апарату перекладознавства зумовлене необхідністю визначити

об'єкт різноскерованих досліджень, що зосереджені на виявленні іманентних ознак продуктів діяльності перекладачів та особливих рис їх функціонування у цільовому дискурсивному просторі. Українські дослідники подекуди послуговуються терміном без уточнення його значення (див.: [124]), або ж посилаючись на іноземні дослідження (див.: [32]). Правомірність застосування терміна підтверджує Словник Української Мови: «перекладний» – Стос. до перекладу; Перекладений з однієї мови на іншу. [374, с. 197]. Термін «translated discourse» зустрічаємо у працях Т. Германса [238; 239], Д. Жіля [225], О. Горіса [226], Д. Делабастіти [198] та ін.

1.5. Синергетичний підхід до аналізу функціонування перекладного театрального дискурсу в семіосфері соціокультури

Принципи синергетики, які вперше запропонував німецький фізик Г. Хакен [231] для створеної ним теорії самоорганізації, поступово поширилися на аналіз культури та соціуму, а згодом і на мову та переклад як їхні складові. Поняття «синергетика» широко тлумачать як «науково-філософський принцип, що розглядає природу, світ як самоорганізовану комплексну систему» [372, с.1317]. У лінгвістиці серед основних парадигм дослідження, а саме порівняльно-історичної (генетичної), структуралістської, функціональної (прагматичної), когнітивно-дискурсивної та синергетичної [104], саме остання дає змогу вивчати *дискурс* у динаміці функціонування. У перекладознавстві принципи синергетики також знайшли широке застосування [див. 31; 109; 48; 82].

Синергетика дозволяє виробити *системний підхід* у критиці театрального перекладу. Головна концепція системного підходу – представлення складного об'єкта будь-якої природи *цілісною системою*, яку характеризують відкритість і саморозвиток. Перекладний дискурс – це складний соціокультурний феномен, який підпорядковується тим самим законам, що й інші явища соціокультури. Об'єкт критики перекладу *є складною нелінійною системою самоорганізації*, що є результатом двох протилежних тенденцій – непередбачуваності та взаємозалежності. Як складна відкрита нелінійна система перекладний дискурс

функціонує завдяки взаємодії власних підсистем та зовнішніх систем середовища (культури, соціуму та ін.), перебуває у стані певної рівноваги та діє під впливом механізмів регуляції, що є джерелом динаміки та самоорганізації [104, с. 34]. Театральний дискурс має системно-динамічну організацію, яка визначає його структуру і місце у просторі семіосфери та забезпечує постійний розвиток відповідно до принципів самоорганізації систем.

Синергетичну природу системи перекладного театрального дискурсу характеризують а) *гомеостатичність* та б) *ієрархічність* як ознаки фази стабільності системи, а також а) *нелінійність*, б) *нестійкість*, в) *відкритість*, г) *динамічна ієрархічність* є ознаки фази перетворення та оновлення системи [18, С.10-18]. Традиційні підходи структурно-системної парадигми детально вивчили «стійкі» стани систем перекладу, а синергетика акцентує увагу на ситуаціях фазового переходу, тобто переорганізації системи [30, с. 85]. Самоорганізація у цьому випадку – це не факт виникнення перекладу незалежно від автора, а значний вплив соціокультури на процес перекладу. Така інтерпретація перекладного дискурсу дає підстави розглядати його як з позиції законів, так і з позиції випадкових подій, тобто еволюція перекладацьких принципів та рецепція перекладів відбувається під дією детермінізму та нелінійних процесів. *Перекладний дискурс – це відкрита система, яка безперервно обмінюється інформацією та енергією з іншими соціокультурними системами. Цій системі властиві: а) дисипативність, тобто здатний до розсіювання енергії [1]; б) комунікативність, тобто можливість обміну енергією із довкіллям [110, с.11]; в) нелінійність, тобто можливість змін у точках біфуркації [96]. Перекладний театральний дискурс – це система, здатна до самоорганізації, яка живиться через зовнішні канали постачання енергії, тобто оригінальні дискурси, що потребують інтерпретації. Це нерівноважна система, параметри якої нелінійно змінюються, не повертаючись до попередніх позицій.*

Перекладний дискурс є частиною надскладної антропосоціокультурної системи, а з точки зору синергетики тлумачити функціонування системи з огляду на причинно-наслідкові зв'язки є складним завданням, оскільки періодично

відбуваються випадкові відхилення, що створюють *флуктуації*, розмір яких збільшується біля точок *біфуркації*, що спричиняє системні зміни [56, с. 7]. Початковим чинником у синергетичному процесі є саме *флуктуації*, тобто незначні випадкові коливання у системі, які є малими відхиленнями від середньостатистичного значення параметрів. Флуктуації у врівноваженому стані мало впливають на систему, оскільки діє класичний принцип Ле-Шател'є: система прагне до таких змін, які мінімізують зовнішні впливи [200]. Аби мікропроцеси могли перейти на макрорівень, система повинна перейти у нестійкий критичний стан, що має підвищену чутливість до флуктуацій. Такий стан системи називають *хаосом*. Завдяки зовнішній підтримці флуктуацій енергією, починається *дисипація* – необхідний момент самоорганізації у хаотизованому нелінійному середовищі [20, с.149].

Випадковості та малі *флуктуації* накопичуються та наближають певні закономірності у перекладному дискурсі до *точок біфуркації*, що спричиняє відхилення попереднього напрямку розвитку перекладацьких практик і створює короткотривалий момент балансування системи між імовірними майбутніми векторами розвитку. Власне критика є прикладом позитивного зворотного зв'язку, що виводить систему перекладацького простору з рівноваги, спричиняє малі та великі флуктуації, викликаючи порушення її функціонування. Тож, критика є потужним чинником розвитку та удосконалення системи. Виникає певна внутрішня криза у перекладацькому соціумі, яка спонукає до активного пошуку нових форм стабільності. У точках біфуркації неможливо передбачити, у якому напрямку надалі відбуватиметься розвиток перекладного дискурсу: стан системи може перейти у *хаотичний* або більш диференційований рівень впорядкованості, тобто у *дисипативну структуру* [45]. Ці зміни у системі в ретроспективі фіксує історія перекладу. Критика перекладу (синхронія) та історія перекладу (діахронія) є двома взаємозалежними зрізами процесу дослідження, що перебувають у відношеннях компліментарності. Історію можна представити як сукупність «різночасових зрізів», як генеалогічне дерево станів

системи, де його гілки – траєкторії руху системи, а місця відгалуження – точки біфуркації [30, с. 86].

Перекладний дискурс виникає під впливом певних цілей та обмежень, які можна визначити як *атрактори*, тобто об'єкти, які скеровують усі процеси організації системи перекладного дискурсу. Під впливом атракторів дискурси самоорганізуються та долають ентропію. *Репелери*, навпаки, відштовхують усі елементи перекладу, які не вкладаються у соціокультурні норми. [69].

Ще одним важливим поняттям для опису системи є *ентропія*, яка є функцією стану системи, що відображає рівень неупорядкованості [16] або кількісною мірою неупорядкованості системи [159, р. 4–5]. В культурному вимірі, вона може позначати динаміку ослаблення нормативних та ціннісних структур. Ентропія середовища системи завжди прагне до зростання, тоді як потік ентропії низький в ізольованих системах, які не мають обміну з навколишнім середовищем [70, с.185]. Ентропія художнього дискурсу є тим чинником, що визначає можливість множинності інтерпретації та ускладнює процес визначення стратегії перекладу [7, с. 26–27].

Зворотній стан, *негентропія* [74, с.52-59], рівень впорядкованості, зумовлений класифікаційним типом мислення людини. Саме він запускає механізм самоорганізації системи та спрямований на подолання ентропії, а не її знищення. На зміну менш впорядкованому стану приходять більш упорядкований, тобто динаміка переходить у статику.

Як і будь-якій системі, перекладному драматургічному дискурсу властиві основні принципи систем [122; 123] 1) *принцип розмаїття*: для розвитку, система повинна бути достатньо різноманітною; 2) *принцип емерджентності*: у процесі діяльності системи, в ній виникають нові якості або функції, які не властиві елементам поодиночі [110, с.10]; 3) *принцип Ле-Шател'є*: у рівноважній системі завжди є внутрішні сили, що намагаються повернути її у стан рівноваги [111, с.72]; 4) *принцип оптимальності складу*: з найбільшим ефектом будь-яка система функціонує в певних просторово-часових межах, тобто не можна розширювати систему безмежно; [29, с.256] 5) *принцип переходу системи в*

підсистему: будь-яка система може стати частиною більшої системи, коли включиться в неї як складова [9, с.9]; б) *принцип системної додатковості*: деякі підсистеми забезпечують передумови для розвитку або послаблення та регулювання інших підсистем [112, с.7].

Синергетичні концепції соціокультури пропонують конструктивні підходи до аналізу об'єктивних соціокультурних процесів, зокрема до динаміки перекладацької рецепції. Індивідуальний рівень перекладацької діяльності, головню, залишається поза увагою, адже синергетична парадигма безсуб'єктна та перекладач як агент соціокультурної діяльності не є в центрі аналізу. В контексті критики перекладу зазначена вада актуалізує пошук такої концептуальної моделі, яка допоможе долучити, окрім колективного рівня соціальної та культурної самоорганізації, екзистенційно-особистісний рівень, тобто *ідентичність перекладача*. Таку позицію уможлиблює спостереження Г. Фішера та Ф. Вассена, які вважають, що нове народжується через взаємодію індивідуально-авторського та колективного. Зазначено, що будь-яка творчість не може мати винятково індивідуальної або колективної природи. Творчість – це завжди обмін взаємодією [218, р. 13]. У соціальному аспекті синергетика спирається на класичне бачення взаємовідносин між людиною та соціальною системою: суспільство та індивід не є окремими явищами, а лише загальним та конкретним явищами того ж самого [194, с. 36]. Індивід є найважливішим елементом соціального устрою [277, р. 1], а порядок інтеракції індивідів у межах системи суспільства вибудовується під впливом динамічних та ситуативних процесів [221]. Сучасна синергетика покликана описати складні системи в процесі еволюції, а також долучити *суб'єкта спостереження* (в нашій роботі – критика), що наділений соціальними та культурними нормами і цінностями. Суб'єктивний чинник виходить в історії еволюції у домінуючий [50, с. 14]. У фокусі соціокультурної моделі критики перекладу – суб'єкт (критик), засоби (інструменти критичного аналізу) та об'єкт (перекладний дискурс).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Критика перекладу як фахова діяльність є важливим етапом повноцінного функціонування перекладів у цільовому соціокультурному середовищі. Оглядове обговорення витоків сучасної критики перекладу та основних стадій її розвитку допомогло виявити ті фундаментальні принципи, на базі яких сформувався цілісне бачення критики як наукової дисципліни.

Запропоноване визначення багатозначного терміна «критика перекладу» як фахової діяльності, галузі перекладознавства, феномену соціокультури та результату критичної діяльності демонструє багатовекторність потенційних досліджень у сфері критики перекладу. Визначення змістовного наповнення поняття «критика перекладу» як процесу та виокремлення «оцінки якості перекладу» як його складової допомагають охопити широкий спектр завдань, з якими можуть працювати критики перекладу. Розширення поля діяльності відкриває нові можливості та збільшує низку функцій, які критик покликаний виконувати у середовищі цільової соціокультури.

Вивчення основних перекладознавчих течій та парадигм дослідження допомогло простежити взаємозв'язок між домінуючими теоріями перекладу різних періодів і сформованими на їх основі моделями критики, на перехресті яких буде сформована *модель критики театрального перекладу*, а саме критика перекладу та театральний переклад. З'ясовано, що парадигмальні зсуви, що відбувалися у перекладознавчих теоріях, спричиняли також формування нових підходів або моделей критики перекладу. З метою уніфікації терміносистеми ми обрали термін «*модель критики перекладу*» як такий, що найточніше відображає функціональне призначення критичної діяльності.

Аналіз моделей критики перекладу, які виникли унаслідок розвитку перекладознавчих теорій або як самостійні повноцінні моделі з детальним описом процесів та категорій, дали змогу виокремити низку моделей, які мають різні центральні категорії та відмінні функціональні завдання. Сучасна наукова парадигма надає широкий категоріальний апарат та дослідницький

інструментарій, на основі яких дослідники випрацювали повномасштабні та поліфункціональні модель критики театрального перекладу.

Оскільки метою концептуальної моделі є повідомити про фундаментальні основи та функціональні засади тієї системи, у якій вона представлена, у розділі окреслено категоріальний апарат, який інформує про приналежність моделі до перекладознавчої наукової парадигми. Модель спирається на семіотико-дискурсивну онтологію як теоретико-методологічне підґрунтя та синергетичний підхід з метою визначення правил функціонування знаків у системі соціокультури. Семіотика як інтегративна теорія дає можливість застосувати методологічну базу антропо-соціокультуроцентричних дисциплін у розробленні соціокультурної моделі критики театрального перекладу. «Криза знаку», якої зазнала театральна система, призвела до оновлення епістемологічної основи досліджень завдяки дискурсивному перевороту у соціальних науках, який об'єднав семіотику текстобудови та рецепцію тексту. Сформована дискурсивна онтологія дає змогу вивчати знакові ланцюги через бачення учасників комунікації та розглядати перекладний театральний дискурс як сукупність драматургічних та театральних текстів, які є результатом взаємодії багатьох суб'єктів, задіяних у процесі формування кінцевого тексту, а також складного комплексу позатекстових чинників, що виводять їх у простір семіосфери.

Семіотичні коди як системи регулювання відносин у знакових сукупностях дискурсів роблять можливою інтерпретацію сигналів ззовні відповідно до попередніх домовленостей. Багаторівнева система кодів у театрі, що охоплює жанрові особливості художнього тексту, його мовні ритми та буття, організоване за законами сценічного мистецтва, тяжіє до герменевтичної практики, адже існує небезпека зосередження на одній системі означення, а не на їх сукупності. Через інтеграцію класифікацій кодів семіотики та театральної семіотики, нам вдалося виокремити *комунікативні, візуальні, ідеологічні, риторичні, текстові, музичні та нормативні* коди.

Критика театрального перекладу працює з текстом як сукупністю знаків, яку характеризує змістовна цілісність та формальна зв'язність. Водночас текст можна розуміти як дискурс у залишку, що спонукає аналізувати його з урахуванням взаємозв'язку з іншими текстами та широким спектром подій, що спричинилися до його створення. Театральний дискурс розглядаємо як процес, результат (текст) і суб'єктне відношення (соціокультурні коди текстів). Театральний дискурс визначаємо як родове поняття, яке охоплює дискурс драматургічний, що поєднує в собі ознаки літературного та комунікативного (полісеміотичного) дискурсу. Мультимодальний театральний дискурс є результатом нашарування потенційних інтерпретацій кожної системи значень, що задіяна у його формуванні.

Невербальна семіотика у театрі відіграє важливу роль і має значне комунікативне навантаження. Оскільки у театрі задіяні не всі підсистеми невербальної комунікації, ми включили до критичного аналізу такі підсистеми: *кінесика, просодика, акустика, такесика, проксемика, артефактика*.

Перекладний дискурс розглядаємо як підсистему соціокультури, яка є надскладною системою. Інструменти для вивчення цього системного об'єкта запозичуємо зі синергетики. Критика перекладу покликана аналізувати нелінійні та спонтанні акти міжкультурної взаємодії, які підпорядковуються тим самим законам, що й інші соціокультурні феномени. Як складна нелінійна система самоорганізації перекладний дискурс функціонує через взаємодію власних підсистем та зовнішніх систем соціокультури, знаходиться у стані рівноваги та проходить різні стадії безперервного розвитку, проходячи *фази стабільності та перетворення чи оновлення системи*. Випадкові внутрішні відхилення у системі утворюють флуктуації, які збільшуються поблизу точок біфуркації, що призводить до зміни у стані системи та змушує її нетривало балансувати між імовірними майбутніми станами. Саме у такі моменти можуть відбуватися зміни норм перекладу або розширення/звуження його функцій у соціокультурній системі після чого хаотичність або зберігатиметься, або перейде на новий рівень впорядкованості. У системі соціокультури діють атрактори та репелери, які визначають вектор її розвитку.

РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ, КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ, ЕТАПИ КОНСТРУЮВАННЯ, МЕТОДИ КРИТИЧНОГО АНАЛІЗУ, ЖАНРИ ТА ФУНКЦІЇ

2.1. Обґрунтування потреби виокремлення соціокультурної моделі критики театрального перекладу

Попередньо проаналізовані концептуальні моделі критики перекладу дають підстави зробити висновок, що кожна перекладознавча парадигма, а загалом кожний новітній підхід у галузі гуманітарного знання, формує або принаймні має потенціал до формування власного підходу до критики перекладу. Кожен щабель розвитку перекладознавчого вчення слугує імпульсом для організації та структурування унікальної критичної моделі на основі виокремленої концепції, методу або критеріїв оцінювання якості. Попередні досягнення теорії критики перекладу (герменевтична, біхевіористична, прагматична, функціональна та ін. концептуальні моделі) почергово або синхронно домінували у наукових дослідженнях другої половини ХХ століття поряд із однойменними напрямками загальної теорії перекладу, з яких вони вийшли. Останнє десятиліття ХХ століття вже хрестоматійно пов'язано із «культурним поворотом» [166] у перекладознавстві, який згодом довершив «соціальний поворот» (передовсім під впливом ідей П. Бурд'є). Велика кількість наукових розвідок констатує факт однозначного домінування культурних та соціальних чинників у сучасній науці про переклад, що спонукає до спроби виокремити та систематизувати засадничі принципи соціокультурного підходу в межах критики перекладу. Як зазначає О. Ребрій, будь-який переклад є не лише мовним, а й культурним явищем, отже «не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру» [93, с.33]. Крім того, певна хаотизація суспільства, спричинена процесами глобалізації та відмовою від

ціннісних імперативів, відобразилася на культурі: естетичні критерії стали розмитими і потребують переосмислення і реструктуризації.

Після культурного повороту у перекладознавстві, дослідники (Г. Турі, І. Івен-Зогар, А. Лефевр, Х. Ламберт, С. Баснет) зосередилися на функціонуванні перекладів у рецептивному культурному контексті. Згодом, соціологія перекладу (Т. Германс, Е. Пим, Л. Венуті) додала новий вимір – вплив соціальних чинників на перекладача. Фокус досліджень змістився на взаємозв'язок соціальних, культурних та комунікативних практик перекладачів [323, р. 147]. Таке теоретичне мультифокусування та широка контекстуалізація процесу перекладу уможлиблює об'єднання соціального та культурного напрямів як у теорії, так і в критиці перекладу за допомогою дискурсивного підходу. Поняття дискурсу експліцитно та імпліцитно присутнє у багатьох сучасних дослідженнях (Б. Гатім, Я. Мейсон, Е. Пим, Т. Германс). У межах соціокультурної моделі критики театрального перекладу розглядаємо переклад як інтердискурсивну діяльність [307], яку визначають не лише лінгвістичні, а й інші зовнішні чинники.

Ніби у відповідь на своєрідний докір Дж. Голмса, який стверджував, що слабкі сторони сучасного перекладознавства є наслідком дедуктивного виведення теорій [242, р. 101], теоретики перекладу у пошуках відповідей на низку невирішених та контроверсійних питань звернулися до соціокультури як ключової сфери функціонування мови. На етапі становлення дослідники керувалися твердженням, що перекладач повинен бути так само добре обізнаний у двох культурах, як і у двох мовах, задіяних у процесі перекладу. Хоча розуміння цього феномену було далеко не новим, дослідники почали виокремлювати саме культурну компетентність перекладача як основу перекладацької майстерності. Під впливом постструктуралістських теорій дискурсу, соціокультурний підхід надзвичайно важливе значення в процесі перекладу надавав ідеології, а саме тій ролі, яку відігравали переклади у підтримці або зміні, за допомогою різних перекладацьких практик, відносин домінування певних соціокультурних груп над іншими [275, р. 36]. Попри те, що соціокультуру можна визначити дуже широко як спосіб життя людей, включно

із моделями поведінки та мислення, цінностями та віруваннями, соціальними, політичними та економічними відносинами [234], соціокультурно-орієнтовані дослідження у західній науковій традиції стосувалися передовсім двох чітко окреслених ділянок, а саме постколоніального перекладознавства (наприклад, [169]) та гендерно-орієнтованого перекладознавства (наприклад, [329]). У ширшій площині вивчали питання перекладу та меншин, перекладу та політики, перекладу і цензури [195] та перекладу з/на мови меншин [280].

В українській перекладознавчій традиції соціокультурний підхід до перекладу важко назвати явищем новим (див.: [43]), однак спроби розвинути соціокультурну метатеорію та провести ревізію епістемологічного інструментарію було зроблено вже у XXI столітті. Контент-аналіз публікацій українських дослідників останніх двох десятиліть дає підстави стверджувати, що соціокультурний підхід до перекладу є одним із домінантних напрямів у галузі перекладознавства. Спектр питань, які охоплено в межах соціокультурної парадигми, є надзвичайно широким, але ступінь залучення соціокультурних методів та категорій варіюється від принагідних згадок до системного застосування. Серед знакових доробків, що тяжіють до культуро- та/або соціоцентричного розуміння перекладацької діяльності, варто згадати монографії А. Кам'янець та Т. Некряч [43], Т. Некряч, Ю. Чала [77], А. Пермінова [85], дисертаційне дослідження Н. Бевз [10] та ін. Соціокультурний підхід застосовано також до перекладу драматургії, однак деякі вагомні напрацювання представлені у порівняльно-літературознавчому аспекті [131].

За своєю суттю соціокультурний підхід вирізняється акцентом не стільки на лінгвістичних категоріях мікрорівня, скільки на культурних та соціальних макрокатегоріях. Традиційне лінгвістичне розуміння мови як засобу комунікації поступилося новому баченню мови як зони конструювання, поширення та зіткнення соціокультурних дискурсів [320]. Суто лінгвістичні підходи до перекладу зазнають критики за неспроможність побачити пряму залежність мови від соціокультурного контексту. Акцент зроблено та тому, що силу мови не можна зрозуміти виключно з позицій лінгвістики, адже вона приходить зовні, як

влада, делегована певними соціальними інституціями [178, р. 147]. Така контекстуалізація мови в межах соціокультурного простору, відображена у низці перекладознавчих досліджень [168; 196; 347; 354], надає можливість розглядати феномен перекладу у взаємодії з інституційними структурами та процесами і відкриває перспективу аналізу не тільки на теоретичному, але й на емпіричному рівні. Водночас завдяки тому, що соціокультурна парадигма містить потужну дискурсивну складову, її неможливо розглядати відокремлено від лінгвістичного контексту. Розуміння соціокультури як своєрідного колективного дискурсу відкриває «шлях до переосмислення основоположних теорій людського спілкування» [73, с. 65]. У межах соціокультурного підходу увагу перенесено із когнітивного конструювання на соціальні та культурні практики.

Як і будь-яка інша наукова парадигма, соціокультурна парадигма заслуговує бути представленою у критиці перекладу, особливо зважаючи на те чільне місце, яке вона посідає у сучасних перекладознавчих студіях. Несправедливо було б стверджувати, що соціокультурний підхід не представлений у критиці перекладу загалом і критиці театрального перекладу, адже кожна перекладознавча праця неодмінно містить аналіз перекладу у тій чи іншій формі, що передбачає використання певних методів та запровадження нових концепцій і категорій. Попри той факт, що кожен дослідник розробляє власну схему критичного аналізу в межах соціокультурного підходу, такі схеми важко доопрацювати до рівня моделі через те, що зазвичай вони обмежені певним феноменом (авторський стиль, певна лінгвістична категорія, метод перекладу тощо).

Саме домінування соціокультурного підходу у сучасних дослідженнях та брак впорядкованості зазначеної парадигми у перекладознавчому критикознавстві спонукали нас зробити спробу створити соціокультурну модель критики театрального перекладу, яка, інтегруючи попередні наукові здобутки, зможе сприяти ширшому баченню перекладу драматургії та враховувати соціокультурний контекст творення текстів та вистав. Ми визнаємо як факт, що «тривале перевантаження лінгвістичного підходу до перекладацької діяльності»

уже традиційно компенсоване функціональним підходом із «переміщенням уваги від мови та структури першоджерела на перекладний текст і його рецепцію» [129, с. 76]. Вважаємо недоцільним цілковито відмовлятися від лінгвістичного підходу чи залишати лінгвістичну складову на периферії дослідження.

Попередньо вивчені моделі критики можна умовно поділити на дві категорії: 1) вибудовані ретроградним шляхом, тобто на основі аналізу значної кількості художньо-перекладного матеріалу (наприклад, [248]) та 2) створені на основі синтезу теоретичних перекладознавчих напрацювань та їх практичного застосування до певної групи текстів. Друга група, очевидно, представлена більшою кількістю моделей, що частково можна пояснити незрілістю критики перекладу як фахової діяльності. Виокремлення соціокультурної моделі відбулося здебільшого завдяки аналізу значної кількості англomовних текстів сучасних драматургів, у яких соціокультурна складова виходить на перший план. Наступним стимулом стало виокремлення певних трансформацій, що відбувалися в процесі перекладу під впливом соціокультурних особливостей цільової полісистеми. Як результат, мову драматургії та соціокультурний контекст не протиставляємо як елементи дуалістичної системи, а розглядаємо як взаємозалежні одиниці: текст – це процес представлення контекстів, оскільки останні присутні в ньому не лише як предмет (імпліцитно, експліцитно, у підтекстах чи у позатекстовому форматі), але як спосіб дії. З іншого боку, текст стає частиною соціокультурного контексту, динамічно впливаючи на його формування. Отже, предметом соціокультурного аналізу може бути як відображення соціальних та культурних перетворень у драматургічному тексті та лінгвістичні елементи соціокультурного характеру, так і рецепція будь-якого тексту у певному соціокультурному контексті [330, р. 46].

Третій «поворот» у перекладознавстві, критично важливий для моделі, – симбіоз принципів перекладознавства та перформатики (*performance studies*), що розглядають як концептуальну єдність. Театр став загальною моделлю для культурознавства, а естетика перформативності багато в чому замінила традиційні герменевтичні та семіотичні підходи. Перформативність стала інтегративною формою творення значень, що вийшла далеко за межі театру [174, р. 1].

2.2. Методика дослідження та етапи розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу

Методика, використана у нашому дослідженні, спирається на загальнонаукові та часткові теоретичні методи, застосовані з метою аналізу наявних теоретичних положень у галузі критики перекладу та подальшого розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу. В процесі розроблення застосовано міждисциплінарний підхід, що є «виявом методологічного принципу експансіонізму», який виявляє себе у «прагненні розширити галузі лінгвістичних досліджень та активному використанні доробку» соціології, культурології, антропології, тощо [30, с. 85].

Методами дослідження, що застосовуються для збору та систематизації інформації та вивчення джерел, у нашій роботі є методи контент-аналізу, аналізу та синтезу. Метод контент-аналізу використано для виявлення та упорядкування друкованих праць з теорії та практики критики перекладу для їх подальшого вивчення. Проведено якісний аналіз змісту сукупності текстового масиву (опублікованих праць), у процесі якого знайдено та виявлено ключові смислові поняття та закономірності. Метод аналізу спрямований на визначення основних тенденцій, підходів та моделей критики перекладу як у теоретичних, так і у практичних дослідженнях. У подальшій роботі використано метод синтезу для об'єднання виокремлених раніше категорій та критеріїв у єдине ціле для формування соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Додатково застосовано структурно-генетичний аналіз та синтез, що посприяло виокремленню елементів та ланцюгів критики перекладу, які є центральними та впливають на всі інші компоненти структури.

Серед інших емпірико-теоретичних методів, на підготовчому етапі дослідження використано історичний метод, що допоміг простежити розвиток теорії та практики критики перекладу у хронологічній послідовності, поглибити розуміння основних тенденцій та обґрунтувати необхідність соціокультурного підходу до критики перекладу.

Методами, що були застосовані з метою обробки та аналізу даних, а також формування власних теоретичних положень, є логіко-аналітичні методи індукції та дедукції, абстрагування та актуалізації. Метод дедукції використано для того, аби зробити висновки щодо певного елемента теорії критики театрального перекладу на підставі загальних властивостей усієї системи критики перекладу. Загальні положення теорії критики перекладу застосовано до дослідження теорії критики театрального перекладу. Метод індукції, на противагу, допомагає робити загальні припущення стосовно загальної теорії критики перекладу на підставі знання про критику театрального перекладу як її частини.

На цьому етапі ми також послуговувалися методом порівняння, що є процесом встановлення подібності або відмінності аналізованих моделей, а також знаходження загального, що притаманне кільком моделям критики перекладу.

Під час конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу ми спиралися на системний метод, в основі якого лежить розгляд моделі критики як цілісної сукупності елементів і зав'язків між ними. Такий підхід допоміг змодельовати структуру соціокультурної моделі критики театрального перекладу та визначити зв'язки усіх її компонентів у сформованій ієрархії. Ми також використали метод моделювання як спосіб побудови соціокультурної моделі критики театрального перекладу.

За допомогою методу понятійно-термінологічного аналізу визначено основні категорії, якими оперує соціокультурна модель критики театрального перекладу, та окреслено їх змістовне наповнення.

Верифікаційними методами, що дають можливість перевірити дієвість теоретичних положень, є методи, що практично застосовано до сукупності оригінальних і перекладних текстів та театральних для виконання поставлених завдань. Верифікаційні методи загального дослідження детально описані у методологічній частині Розділу 2, що формує соціокультурну модель критики драматичного перекладу.

Етапи розроблення виокремлено на основі принципів системного аналізу та моделювання систем [119]. Перший етап – з'ясування необхідності розвитку соціокультурного напрямку у межах критики театрального перекладу. Другий етап – збір необхідної інформації та вивчення накопиченого досвіду про способи та методи розв'язання аналогічних завдань, створення методологічної бази за допомогою якісних методів обробки інформації. Третій – виокремлення складових елементів моделі та зв'язків між ними, тобто проведення системного аналізу функціонуючих моделей критики перекладу та формалізація інформації. За допомогою методу формалізації ми виокремили внутрішню структуру моделі критики та перевели її в певну форму. Четвертий – обґрунтування доцільності створення моделі та створення концепції, формулювання завдань та визначення структури. П'ятий – формування моделі, розроблення окремих складових, збирання моделі у цілому, ідентифікація параметрів моделі. Шостий – оцінювання адекватності моделі на теоретичному рівні. Сьомий – експериментальне застосування моделі та аналіз результатів моделювання; восьмий – документування.

2.3. Концептуальні засади розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу

Засадничими принципами, якими ми керувалися у розробленні соціокультурної моделі критики театрального перекладу, є наступні:

1. Перекладний театральний дискурс як соціокультурний феномен

Оновлення методологічних підходів та проблемного поля дисциплін соціологічного та культурологічного циклів, що відбулися наприкінці ХХ століття, позначилися на формуванні нового розуміння перекладного дискурсу як феномену соціокультури. Традиційно притаманна науці про переклад антропоцентричність, що знаходить вираження в актуалізації пріоритетної ролі особистості в процесі перекладу, доповнилася ширшим баченням впливу соціокультурних чинників на явище перекладу та його функціонування у соціумі. Класичне розв'язання засобами суто лінгвістичного

аналізу апорії перекладності-неперекладності, що була предметом дискусій протягом багатьох років, виявилось завданням надскладним. Відбувся поступовий перехід теорії перекладу у поле лінгвокультурології та суспільної практики, які пропонують можливості подолання неперекладності шляхом соціальної взаємодії та формування прагматично прийнятних результатів.

Розуміння театрального перекладу як соціокультурного феномену зумовлює формування такого теоретичного фундаменту соціокультурної моделі критики театрального перекладу, що дасть змогу, окрім здобутків наукових напрямів лінгвістичного циклу, залучити результати досліджень культурології, культурної антропології, соціології, театрознавства, психології та ін.

2. Синергія емічних та епічних принципів дослідження

Погляд на культуру зовні та зсередини реалізовано в термінах еміс та етіс, які запропонував американський вчений К. Пайк [304]. У сучасних культурологічних роботах термін емічний (emic) асоціюється із культурно-специфічним підходом, а етичний (etic) – з універсалістським напрямом вивчення культури. При першому підході об'єктом вивчення та рефлексії є культурноспецифічні елементи, втілені в образах однією культури та засобами однієї мовної системи, з позиції носіїв цієї культури. У другому випадку – об'єктом аналізу є образи, втілені у текстах двома мовами, а в процесі задіяні концептуальні сфери та знакові системи двох культур. У синергії підходи здатні до взаємної стимуляції [284, р. 789], що допомагає дослідити об'єкт вивчення у різних проявах.

3. Поєднання культурного релятивізму та культурного універсалізму

Теорії культурного релятивізму та культурного універсалізму перебувають у постійній взаємодії у процесі критики перекладу. М. Галідей постулював, що природа мови тісно пов'язана з функціями, яким вона слугує. Ці функції особливі для кожної культури, але за специфічними мовними виявами стоять загальні функції, спільні для всіх культур (так звані метафункції) [232, р. 141]. Зосередження на відтворенні метафункцій слугує основною для антропоцентричної парадигми критики театрального перекладу, в межах якої

критик зорієнтований на антропологічний код, що не передбачає врахування та відтворення глибинних соціальних та культурних характеристик дискурсу під час їх рецепції. Відбувається розшарування дискурсу та диференціація на основні та другорядні елементи. Основними елементами є ті, що відображають універсальні, загальнолюдські явища театрального дискурсу: психологічні типи, ситуації, конфлікти, мораль тощо. Другорядними стають елементи, які відтворено у дискурсі певного естетичного коду, обмеженого нацією, соціумом або культурою. Основні елементи структури оригіналу перекодовано без істотних змін, тоді як другорядними або нехтують, або трансформують відповідно до антропологічного коду. Антропоцентрична парадигма критики перекладу генерує біхевіористичну, прагматичну, функціональну та інші моделі сучасної критики перекладу.

Соціокультурна парадигма критики перекладу натомість не обмежується антропоцентризмом, хоча і не заперечує його, а прагне зосередитися на відтворенні функцій соціокультурних елементів переважно методами одомашнення або очуження. Нейтралізація є прийнятною у тих випадках, коли соціокультурний контекст створення перекладу не дозволяє чинити інакше. У цьому сенсі соціокультурна парадигма тяжіє до культурного релятивізму. Відповідно до твердження Б. Маліновського, що мова є реакцією на вимоги суспільства і повністю залежить від контексту [274], жодне висловлювання не може бути зрозумілим, доки ситуація використання не стане відомою інтерпретатору повідомлення.

4. Системна природа об'єктів критики театрального перекладу

Системний підхід, на який спирається соціокультурна модель критики театрального перекладу, дозволяє розглядати будь-який об'єкт критики як відносно самостійну систему з певними функціональними особливостями та траєкторіями розвитку. На основі ідей цілісності та відносно незалежної природи об'єктів системність допомагає представити об'єкт аналізу як систему, для якої характерні елементний склад, структура, що підтримує взаємозв'язок елементів, які виконують певні функції. Внутрішнє та зовнішнє середовище об'єкта

виявляють єдність та підпорядковуються спільним законам розвитку системи. Будь-який об'єкт, що підпадає під ці критерії, може стати об'єктом критичного аналізу. Критика перекладу може потенційно працювати із об'єктами різної системної складності, кожен із яких є елементом перекладного театрального дискурсу. Базовим об'єктом є перекладений драматургічний текст або вистава на основі такого тексту, але структурно об'єкт може розширюватися до збірок, антологій; індивідуального дискурсу певного автора; перекладного дискурсу певного періоду (невіддаленого у часі, оскільки критика, головню, працює зі сучасними творами.). Усі ці елементи розглядаємо як системи, які можуть бути як самостійними системами, так і підсистемами вищих систем.

Відповідно до окреслених засадничих принципів, соціокультурна модель критики театрального перекладу є 1) *недетермінованою*, тобто передбачає гнучкість використання, тим більше, що її може бути застосовано до динамічних об'єктів, які вирізняються змінністю; 2) *поліфункціональною*, адже здатна одночасно виконувати низку функцій у соціокультурній системі; 3) *дослідницькою* за характером функцій (використання у науковій та пізнавальній діяльності); 4) *навчальною* (тренування практичних навиків спеціалістів у галузі перекладознавства) та *практичною* (застосування у практичній діяльності критиками перекладу); 5) *концептуальною* в розрізі ролі моделі в процесі пізнання, оскільки скерована на розбудову соціокультурної парадигми критики перекладу; 6) *теоретичною*, оскільки орієнтована на пояснення процесу критики через побудову теорії; 7) *комплексною* за характером відображення об'єкта, тобто вивчає різноманітні аспекти об'єкта аналізу; 8) *комбінаторною* з позиції типу інноваційного потенціалу, оскільки поєднує певні нововведення із традиційними постулатами критики перекладу; 9) *квалітативною* з позиції запропонованого дослідницького підходу, оскільки сфокусована на глибокому розумінні та інтерпретації п'єс і перекладів, а також соціокультурних умов їх функціонування у соціокультурах, що взаємодіють у процесі перекладу та рецепції.

2.4. Методи критичного аналізу

Оскільки соціокультурна модель критики театрального перекладу є не суворо детермінованою та поліфункціональною за своєю природою, критик має певну гнучкість у використанні методів, які сукупно становлять критичний аналіз, виходячи з функцій та жанрів критики, а також природи самих театральних текстів. У дисертації окреслено методи, які формують основу соціокультурної моделі, а також додаткові методи, ефективність яких було виявлено емпіричним шляхом в процесі апробації моделі.

Критика театрального перекладу є особливим видом критики художнього перекладу, оскільки вона зосереджена: а) на мультимодальному об'єкті, який б) функціонує у множинних дискурсах соціокультури, що своєю чергою є в) складноорганізованою системою. Робота зі знаками, що функціонують у різних дискурсах, вимагає від критика широкого спектру знань у галузі *семіотики* та *дискурсології*, що зумовлює необхідність формування теоретико-методологічного підґрунтя соціокультурної моделі критики театрального перекладу на основі саме *семіотико-дискурсивної онтології*. Критикові також необхідно аналізувати та розуміти закони, відповідно до яких знаки функціонують у системі соціокультури, у чому може посприяти *синергетика*. Семіотика, дискурсологія та синергетика відповідно допомагають відповісти на питання *ЩО? ЯК? ЧОМУ?*, коли йдеться про перекладний театральний дискурс як об'єкт критичного аналізу.

В основі вивчення соціокультури – аналіз глибинних структур знакових систем, що взаємодіють із внутрішнім світом людини. У застосуванні до творчості критичний аналіз повинен ґрунтуватися на антропоцентричному підході, який враховує творчий характер семіотичного процесу. Проблеми такого обсягу розглядає так звана «*глибинна семіотика*» [179], в межах якої дослідження виходить за межі тривимірної системи та звертається до стереометричного аналізу [125], що допомагає відстежувати динаміку народження та інтерпретації смислів. Конститутивними для соціокультурної моделі критики театрального перекладу є також *семіотика театру* та

лінгвосеміотика, постулатом якої є розуміння мови як семіотичної системи, яку можна описати в термінах семіотики. На думку В. Вільса, саме виокремлення лінгвосеміотики сприяло зближенню перекладознавства та семіотики. Розумінню смислотворення через соціальний контекст сприяє *соціосеміотика* [232] – дисципліна, що вивчає усі системи знаків, якими послуговується суспільство. Ю. Найда наголошував, що найважливіший внесок у розуміння процесу перекладу варто шукати у саме соціосеміотиці [291]. Закономірності руху та трансформації знакових форм у суспільстві допомагає досягнути *семіотика культури* [319]. Саме ці відгалуження науки про знаки надали підґрунтя для нашого дослідження.

В образі дискурсу семіотичні системи виявляють свої надзвичайно складні динамічні сторони, що потребує пошуку нових підходів та методів аналізу. Критичний аналіз, застосований до знаків дискурсу як статичних та стабільних елементів системи, малоефективний у вивченні перекладного дискурсу, який, на додаток до зафіксованих у тексті структур, містить інформацію про основні етапи свого формування у соціокультурному просторі оригіналу та перекладу. Перекладний театральний дискурс, як складний феномен із системно-динамічною організацією, що визначає внутрішню структуру та місце дискурсу у просторі семіосфери, актуально розглядати з позицій *синергетичного підходу*. З таких міркувань визначальний вплив на формування соціокультурної моделі критики театального перекладу має синергетика – міждисциплінарний напрям, в основі якого лежить теорія самоорганізації систем різної природи. [50; 9; 31; 7].

Центром уваги *соціокультурної синергетики* є широке коло питань – від становлення ідентичності до історичної динаміки соціокультури. Визначення культури як процесу самоорганізації ноосфери [102], а згодом і вироблення системного синергетичного підходу до вивчення культури допомагають забезпечити цілісне бачення соціокультурних процесів. Як особливий спосіб постановки та обговорення проблеми, синергетика дає змогу не вдаючись до

жорстких визначень та понять, усвідомити реальність соціокультурних змін, що відбуваються.

Критичний аналіз в межах соціокультурної моделі може застосовувати методи інших суміжних дисциплін, який дозволяють глибше зрозуміти взаємодію між елементами систем, залучених до функціонування об'єкта аналізу. Зокрема, здобутки *прагматики*, критики використовують переважно до аналізу діалогу та мовленнєвої взаємодії акторів на сцені. Усвідомлюючи, що обмін репліками на сцені не є повною імітацією природного мовлення, можна виявити, яким чином мовці-актори маніпулюють мовленнєвими актами, повідомляють про намір, та як структура речень залежить від стосунків між слухачем та мовцем. Теорії мовленнєвих актів Д. Остіна [163], Д. Серла [327] та перформативної прагматики Д. Робінсона [316] все ще залишаються актуальними та лежать в основі багатьох робіт, що розглядають діалог у драмі як відгомін живого спілкування [276]. В. Герман стверджує, що протиставлення драматичного діалогу живому спілкуванню через його літературність не завжди є справедливим, адже їх пов'язує приналежність до системи обміну мовленням, що вирізняє їх з-поміж поетичних жанрів, таких як ода чи лірика, чи мови оповіді у романі [237, р.3-4]. Наведене тлумачення дозволило дослідниці запропонувати модель аналізу перформативних аспектів мови, черговості мовленнєвих актів та міжособистісної взаємодії, яку можна застосувати для вивчення прагматичних аспектів драматичного діалогу.

Аналіз драматургічного діалогу крізь призму Принципу Кооперації Г. Грайса [229] та Принцип Ввічливості Д. Ліча [265] дозволяє вивчити різні аспекти взаємодії дійових осіб, які виконують подвійну функцію: дозволяють сюжету розвиватися та окреслюють стосунки між персонажами через створення напруги та залучення аудиторії до своєрідного «розшифрування» прихованих намірів. З одного боку, мовленнєві акти відкривають особливості «кооперації», а з іншого – виявляють динаміку влади та ієрархічних зв'язків через такі стратегії як ввічливість та «збереження обличчя».

До критичного аналізу театральних текстів також застосовують здобутки *гендерних теорій*. Протест проти патріархального устрою суспільства та надмірного панування маскулінності перетворився на потужну течію, що охопила широке коло питань. Історичні та теоретичні здобутки фемінізму у театрі підсумувала С. Кейс. Вона хронологічно описала стадії деконструкції традиційний чоловічих канонів у театрі, створила теоретичне підґрунтя опису радикального та матеріалістичного фемінізму у театрі, а також узагальнила низку проблем, з яким стикаються мисткині афро-американського походження [189]. Д. Долан досліджує феміністичний дискурс у театрі через сприйняття театральних постановок, у тому числі традиційно маскулінних, жінками-глядачами. Вона приділяє значну увагу ідеології, канонам універсальності у мистецтві, культурному фемінізму та фемінінній естетиці [207]. Г. Остін запропонувала вичерпний аналіз феміністичних теорій, які знаходять застосування у театральному середовищі, та навела чимало прикладів їх практичного використання для аналізу післявоєнної американської драматургії. В центрі уваги автора опинилися як традиційні, канонічні п'єси, створені чоловіками, так і менш відомі п'єси драматургів жінок. Своїм головним завданням вона вважала по-новому оцінити та інтерпретувати звичні тексти крізь призму фемінізму [162].

Гендерний дискурс, оснований на різних соціальних ролях чоловіків і жінок, має значний вплив на систему соціальної ієрархії в драматургічних текстах та театральних постановках. В «андроцентричній картині світу фемінне часто постає як девіантне» [73]. Аналіз комплексу соціокультурних відмінностей у статевій репрезентації є важливим через низку соціально-рольових функцій жінок та зростання їхньої особистісної самоідентифікації, що знайшло відображення у сучасній драматургії.

Критичний аналіз також може послуговуватися теоретичними та методологічними напрацюваннями *постколоніальної теорії*, особливо для аналізу соціокультур, що мають колоніальний досвід. Постколоніалізм, який описує сучасність та її культуру, фокусується на наслідках західного

імперіалізму, що домінував у світі з XVI ст. Як і фемінізм, ця теорія намагається віднайти та озвучити придушені голоси пригнічених груп людей, зрозуміти та структурувати процеси завоювання та визволення. Теорію здебільшого застосовують для аналізу п'єс, у яких можна чітко простежити постколоніальні мотиви. Зокрема, Г. Джилберт та Д. Томпкінс, розробили комплексний підхід до постколоніальної драми із врахуванням теорії, практики та політичної специфіки [224]. Спираючись на класичні роботи із пост-колоніалізму Е. Саїда, Ф. Фенона, Г. Співак та ін., автори охоплюють питання контр-дискурсу та канону у театрі, вивчають місце ритуалів колонізованих народів у рецепції традиційних західних п'єс, аналізують історичний вимір постколоніальної драми та ретельно вивчають так звану «мову спротиву», яка виникла як результат колонізації та стала основою драматургічного дискурсу.

2.5. Жанри критики театрального перекладу в цільовій соціокультурі

Питання *таксономії жанрів* у межах теорії критики перекладу розв'язано лише поверхнево. Вважаємо, що, визнаючи критику перекладу самостійною галуззю перекладознавства, неможливо не звернутися до проблем жанрології. Жанр – це типологічне явище, ознаки якого повторюються на різних етапах розвитку, а у певний період можуть з'являтися нові другорядні характеристики, спричинені суспільними змінами [148].

П. Топер зазначив, що вибір жанру критики перекладу залежить від того, 1) *кому вона адресована*: вузькому колу професійних перекладачів, літературознавцям, лінгвістам чи широкому колу читачів; дітям чи дорослим; мешканцям певного регіону, що володіють мовою перекладу/мовою оригіналу/обома мовами (з цього списку вилучений перекладач як адресат критики через ймовірність перетворення критика на ревізора чи слугу перекладача); 2) *хто є автором*: теоретик-перекладознавець, перекладач, журналіст, читач тощо; 3) *де її опубліковано*: у спеціальній літературі, у періодичному виданні для широкого загалу, у науковій роботі і т. д.; 4) *чого вона*

стосується: одного твору, творчості одного перекладача, творчості одного автора (у перекладах однією або кількома мовами) і т. д. [342].

У сучасній українській філологічній науці більшість дослідників вважає, що критика не обмежується визначеним жанром, а її основними формами є *велика критика* (монографії, дисертації, нариси, книги-біографії, портрети, статті, огляди, автореферати та інші інституційні типи наукового дискурсу), *мала критика* (анотації, рецензії, відгуки), *літературно-критична замітка та закрита критика* (видавниче рецензування) [148]. Велика критика зазвичай написана теоретиком-перекладознавцем, опублікована в спеціалізованих виданнях та адресована експертам у галузі перекладознавства. Мала критика натомість містить елементи перекладознавчого аналізу, але розрахована на широке коло читачів, що визначає її метамову та функціональне призначення. Найпоширенішим жанром такої критики є так звана «*перекладознавча рецензія*» (за визначенням Т. Шмігера [146, с. 208]), обов'язковим елементом якої є зіставлення оригіналу та перекладу.

Інституційні жанри критики (*велика критика*) є традиційними за формою та структурою, позаяк *мала критика* зазнає докорінних змін через новий формат обігу інформації. Очевидно, що друковані засоби інформації, які традиційно містили критичні відгуки різного ґатунку, втратили свою актуальність. Натомість комунікація зі споживачами критики повністю перейшла до інтернет-простору. Важливими ознаками нового типу критики є:

- 1) *швидкий обіг інформації*, який дає можливість критикові давати актуальні відгуки на нові вистави, які представлено у театрах, або нові переклади, які розповсюджують у різних форматах;
- 2) сучасна критика може бути представлена у *трансмедійному форматі*, тобто через кілька інформаційних каналів одночасно (надрукована у електронних ЗМІ, представлена у формі допису в соціальних мережах або форматі *блогу-рецензії*);
- 3) оновлений формат представлення перетворює критику з лінійної односпрямованої моделі (від відправника до одержувача) на *інтерактивну*

- модель комунікації*, яка передбачає полілог критика як відправника та одержувачів його повідомлення як з ним, так і з іншими одержувачами;
- 4) нові жанри критики, такі як *влог-рецензія (відеоблог-рецензія)*, дають можливість залучити до критичного аналізу візуальний та аудіальний модус. Глядачі часто сприймають візуальне повідомлення як невідредаговане, тому воно легше долає фільтр недовіри;
 - 5) блогосфера *позбавлена* інституційної (редакційної) *цензури*, що робить її частиною так званої «громадянської журналістики» та дозволяє прямо впливати на розвиток перекладацького та перекладознавчого дискурсу;
 - 6) «видимість» критика додає *психологічний вимір* критичного дискурсу, адже в процесі сприйняття критики одержувачами задіяні такі суб'єктивні чинники, як харизматичність критика, особисті симпатії, естетичне оформлення критичного аналізу тощо.

Сучасні жанри критики перекладу поєднують у собі засоби вербальної та невербальної комунікації. Декодування візуальних повідомлень є простішим порівняно із вербальними повідомленнями, тому візуальна складова домінує над вербальною, особливо у тих випадках, коли вони несуть протилежні за змістом повідомлення. В епоху візуальної культури, критика повинна адаптуватися до нового формату та задіяти різні канали передачі інформації. У цій площині критики театрального перекладу в Україні ще не існує, однак її елементи можна знайти у театральній критиці, малі жанри якої функціонують у інтернет-просторі. Прикладом можуть слугувати Театральний портал «Theatre» або портал Центру ім. Леся Курбаса.

2.6. Функції критики театрального перекладу у цільовій соціокультурі

Попри той факт, що критика перекладу ще недостатньо сформована як самостійна галузь, науковцям, зокрема й українським, вдалося систематизувати окремі сегменти науки про критику. Дослідниця О. Мазур [63] запропонувала вичерпний перелік *функцій критики художнього перекладу*, спираючись на властиві перекладу тексто- та антропоцентризм. Виокремлено 42 функції

критики перекладу, деякі з яких ми внесли в перелік функцій критики театрального перекладу з певними уточненнями та доповненнями.

Конститутивна функція соціокультурної моделі – **1) культурно-трансформаційна**, що має потенціал допомогти у подоланні культурної кризи та дати розвиток новим соціокультурним тенденціям. Наприклад, критика здатна створювати певні флуктуації у соціокультурній спільноті, які наближають до точок біфуркації, спричиняючи формування нових норм перекладу. Водночас критика сама зазнає змін в умовах соціокультурних парадигмальних зсувів.

Важливою функцією є **2) історико-культурна**, адже, даючи синхронний відгук на певні явища та описуючи їх з позиції сьогодення, критика стає джерелом для майбутніх досліджень. Ю. Шерех (Шевельов) зазначав: «театр відтворити не можна. Вистава живе доки її грають. Після того, вона живе у враженнях тих, хто її бачив» [144]. Критик – це фаховий читач та глядач, який може послідовно та логічно викласти свої враження від прочитання перекладу або перегляду вистави, що згодом дозволить дослідникам реконструювати певні процеси та дати оцінку рецепції перекладу. Перефразовуючи слова театрального критика А. Липківської, можна сказати про переклад: якщо ми сьогодні не фіксуватимемо враження від перекладів, то вже завтра нам, як історикам, не буде з чого складати перекладознавчу картину світу [120, с. 137].

3) Аналітична функція є першим кроком оцінної функції. Критик виявляє онтологічні ознаки першотвору і перекладу, зіставляє їх для виявлення методу перекладу. Поетика перекладу співвідноситься із поетикою перекладача, що дає можливість виокремити особливості перекладача як автора.

4) Власне оцінна функція покликана дати об'єктивну, наскільки це можливо, оцінку якості перекладу. Оцінка якості перекладу часто є ядром критичного аналізу, навколо якого обертаються усі інші чинники. Оцінку якості перекладу інколи надають у театральній критиці з позиції «добре–погано», зазвичай без зіставлення з оригіналом та перекладозначного аналізу: «переклад тексту, зроблений самим режисером, дійсно сучасний. І річ навіть не в уживанні нецензурної лайки та сленгу, а в органічності звучання усього тексту, як він

сприймається на слух» [62]. Оскільки саме фахова критика є важливою ланкою у ланцюгу рецензії твору у цільовій полісистемі, оцінювання якості перекладу повинно відбуватися з позицій перекладознавства.

Підвищений інтерес до питання *оцінювання якості перекладу* у сучасній теорії перекладу призвів до появи різних підходів, що тлумачать категорію якості з відмінних позицій. Хоча якість перекладу традиційно розглядають як домінуючу категорію перекладознавства, з якою усі інші категорії пов'язані відношенням субординації, аналіз низки різновекторних моделей критики перекладу дає змогу стверджувати, що *категорія якості* не є обов'язковою складовою кожної з них. Відтак, поняття «критика перекладу» та «оцінка якості перекладу» є далеко не тотожними, однак у текстах критичного типу оцінювання перекладу може бути визначальною комунікативною метою або функцією.

Розуміння категорії якості перекладу залежить від низки принципів, на основі яких вибудовано модель критики. Як і будь-яка інша категорія гуманітарного знання, поняття якості перекладу важко формалізувати: воно вимагає відходу від лінійності визначення та потребує багатовимірного сприйняття. Сценарії оцінювання якості перекладу стають об'єктом критики через нездатність визначити природу якості [177], нехтування вимогами різних сценаріїв оцінювання [244] та відсутність системного підходу [203, р. 122].

У процесі роботи над розробленням соціокультурної моделі критики театрального перекладу, нам доводилося шукати відповіді на два ключові питання, пов'язані з категорією якості. *По-перше*, чи доцільно розглядати якість перекладу як одну із центральних категорій такої моделі, де пріоритетом є соціокультура та її вплив на мовні аспекти перекладу? *По-друге*, як визначити якість у соціокультурному контексті? Чи є якість перекладу своєрідним соціально-зумовленим стереотипом, чи максимально об'єктивним набором принципів, що має власні процедури визначення та інтерпретації?

Ствердно відповісти на перше запитання допомогли аналіз моделей критики та ретельне вивчення корпусу даних, зібраних для тестування теоретичної моделі критики театрального перекладу. Попри те, що деякі дослідники (наприклад,

[338]) вважають якість перекладу поняттям суб'єктивним, залежним винятково від майстерності інтерпретатора, ми розглядаємо якість як своєрідний симбіоз соціокультурних конвенцій та професійних навиків перекладача. Вважаємо, що якість неможливо вивчати поза середовищем, дія якого є багатовимірною. Подолання фрагментарності в оцінюванні якості дозволяє усвідомити, що девіантність у перекладах не виникає раптово, що вона є наслідком впливу середовища.

5) Комунікативна функція виявляється у тому, що критична праця є актом комунікації, в якому критик є адресатом, а реципієнт критичного аналізу – адресантом.

6) Праксеологічна функція [64] полягає у впливі на практичну діяльність соціокультурної спільноти, формування її цілей та вибір індивідуальних та колективних методів їх досягнення.

7) Гносеологічна функція [64] виражається у тому, що критичний відгук стає своєрідним засобом пізнання навколишнього світу. Оскільки людина здатна здобувати знання не тільки через індивідуальний досвід, а й через досвід соціуму, ознайомлення із критичним переосмисленням та аналізом об'єкта критики може стати для реципієнта елементом пізнання.

8) Оскільки соціокультурна модель критики театрального перекладу є системою теоретично обґрунтованих поглядів на явище перекладу та його місце у системі соціокультури, їхні взаємозв'язки та взаємовпливи, вона може виконувати *світоглядну функцію* [64] та певною мірою скеровувати діяльність реципієнтів відповідно до онтологічних засад, на яких вона побудована.

9) Емоційна функція уможливорює здатність вираження емоцій за допомогою мовних засобів у критичних працях, а також дає можливість чинити емоційний вплив на реципієнтів.

10) Таксономічна функція [64] дозволяє класифікувати та систематизувати різноманітні категорії системи соціокультури, які безпосередньо пов'язані з об'єктом критики.

11) Методологічна функція [64] полягає у тому, що критика встановлює критерії оцінювання перекладів [88] та може змінювати перекладацькі норми.

12) Регулятивна функція на певних етапах розвитку перекладацького середовища може сприяти подоланню ентропії та формування й дотримання сталих ієрархічних систем у перекладі.

13) Мовотворча функція [64] може виявитися тоді, коли критичний відгук є сам по собі зразком художнього слова, або в процесі критичного аналізу пропонує способи нетривіального розв'язання перекладацьких проблем. Як зазначає Д. Єрмолович, науковцям (зокрема В. Комісарову) вдалося довести існування мови перекладів як підсистеми мовних ресурсів, що мають дещо іншу конфігурацію, ніж мова оригінальних текстів. Зважаючи на той факт, що кожна підсистема може впливати на функціонування мови в цілому, ці дослідження довели важливу роль перекладу поряд із іншими джерелами мовного розвитку. Критика у цьому випадку може «підхопити естафету» перекладача і стати додатковим інструментом такого мовного розвитку.

14) Дослідницька функція [64] виступатиме як одна з основних функцій, якщо критична праця створена у жанрі наукового дослідження. У широкому розумінні, будь-яка критична розвідка є дослідницькою за своєю суттю.

15) Функція пояснення та уточнення допомагає читачам, глядачам та науковцям поглянути на твір у ширшому контексті взаємодії двох або більше культур, а також запропонувати влучніші, на думку критика, варіанти перекладів.

16) Окрім процесів культуризації та історизації, критика перекладу широко залучає персоналізацію, тобто іншою важливою функцією критики театрального перекладу є **виведення перекладача із «тіні»**. Питання про невидимість перекладача, порушене Л. Венуті [353], змусило багатьох дослідників та критиків повернутися обличчям до перекладача як рушійної сили суспільних змін, чий зусилля часто залишаються непоміченими [208], особливо коли йдеться про театральний переклад. Оскільки «перекладачеві відведено не скромну роль вербального перекодувальника, а інтерпретатора смислового коду, закладеного

у вихідному тексті» [133, с. 133], він виступає повноправним учасником творення театральної вистави, на чому варто наголошувати критику перекладу.

17) Як зазначав О. Потебня: «можна визнати за правило, що ... разом із збільшенням кількості хороших перекладів збільшується в народі запас сил, котрі рано чи пізно знайдуть собі вихід у більш своєрідній творчості» [89, с. 266–267]. Отже, важливою функцією критики можна визнати **стимулювання та заохочення** появи нових перекладів, а опосередковано – розвиток оригінальної драматургії в Україні.

18) Зокрема, А. Лефевр стверджував, що література, а з нею і переклад, є підсистемою суспільства, яка взаємодіє з іншими системами. Водночас низка чинників контролю покликані стежити, аби літературна система не віддалялася від загальної системи суспільства. Першим чинником контролю є домінуюча поетика, яка визначає літературні засоби, жанри, мотиви, прототипи; а серед другої групи чинників контролю зазначені релігійні групи, політичні партії, видавці, а також критики, перекладачі, викладачі та інші літературні діячі, які мають можливість розтлумачувати літературу для відповідності поетиці та ідеології свого часу [266, р. 18–19]. Викладена позиція визначає ще одну функцію критики – **ідеологічну**, тобто таку, яка допомагає усвідомити місце та роль перекладу у сучасному суспільному ладі.

19) Найрадикальнішим, гіпертрофовано-волюнтаристським виявом ідеологічної функції критики перекладу є **функція цензури** [87], що призводить до маніпулятивного переписування оригіналу та встановлення соціально-політичних фільтрів, які коригують об'єм потоку інформації від джерела до реципієнта [175, р. 3]. Завдяки дуальній природі перекладного дискурсу та поліморфному характеру критики, виникає ідеальне джерело для маніпуляцій, що надає безліч можливостей коригування оригінальних концепцій у процесі критичного аналізу. Функцію цензури широко застосовували у радянській літературознавчій та перекладознавчій критиці задля формування бажаних каналів рецепції обраних творів зарубіжної літератури.

20) Наступною важливою функцією критики перекладу є функція *збереження специфіки перекладної драматургії*. Відсутність наукових основ та традицій критичного аналізу перекладної літератури призводить до втрати тих притаманних їй рис, що дозволяють безпомилково визначити переклад як особливий феномен соціокультури. Невиконання критикою перекладу зазначеної функції призводить до того, що переклад аналізують як оригінальний літературний твір, написаний чи то автором, чи перекладачем мовою перекладу, що звично для літературознавчої критики.

21) Критика також може виконувати *проективну* функцію (за терміном Н. Корнієнко «проективна критика»), тобто забезпечувати підготовку ґрунту для реценсії перекладу у цільовій полісистемі. Визначена функція набуває особливої актуальності тоді, коли через значні відмінності у вихідній та цільовій культурах, а також необізнаність читачів/глядачів щодо реалій та історичних подій країни, адекватне розуміння перекладу є ускладненим.

22) Із проективною функцією пов'язана *інформативна* функція, тобто критична праця покликана проінформувати читачів про певні події у світі перекладів та окреслити їх важливість.

23) Виокремлення *дидактичної функції* критики перекладу актуалізує можливий навчальний аспект критики. Залежно від специфіки цільової аудиторії критика може стати джерелом нових знань про методи та стратегії перекладу, лінгвосоціокультурні особливості задіяних дискурсів тощо.

24) *Націєтворча функція* набуває особливої актуальності у соціокультурних спільнотах, які переживають або нещодавно пережили період бездержавності та потребують консолідації на різних рівнях існування, включно із художнім дискурсом та його похідними.

25) Усі вищезазначені функції відіграють певну позитивну роль у соціумі, що не виключає можливості негативного впливу критики перекладу. В умовах надлишку інформації та прискорення часоплину для більшості реципієнтів стає звичним опосередковане ознайомлення із першоджерелом за допомогою блоку даних, попередньо оброблених та сконденсованих аналітиками. Критика,

фактично, стає самодостатньою та не стимулює до прочитання перекладу, а тим більше до самостійного зіставлення з оригіналом. За таких умов, звикла інформативна функція трансформується у *функцію поверхневого ознайомлення*: критика перекладу стає першим і останнім місцем зустрічі читача та усіх опосередкованих ланок рецепції першотвору.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

На сучасному етапі розвитку перекладознавства здається недостатнім аналізувати переклад як відтворення оригінального тексту за допомогою засобів цільової мови зі збереженням форми та змісту. Переклад є невіддільною частиною культури та суспільства, однак часто запропоновані дослідниками моделі критичного аналізу оминають цей факт, абстрагуються від дійсності та відокремлюють переклад від контексту, в якому він був створений. Так звані «культурний», «соціальний», а згодом і «перформативний» переворот у перекладознавстві, що відбувся наприкінці минулого століття, задали новий вектор розвитку перекладознавчих галузей, включно з критикою перекладу. Культурний поворот допоміг зосередитися на функціонуванні перекладів у рецептивному соціокультурному контексті, соціальний змістив фокус дослідження на роль соціальних чинників у процесі перекладу, перформативний замінив традиційні герменевтичні та семіотичні підходи, створюючи нові інтегративні форми значень. Розмитість естетичних критеріїв епохи глобалізації є ще одним чинником, що спонукає до переосмислення та оновленого структурування моделей критичного аналізу.

Постструктуралістські теорії дискурсу зосередилися на ідеологічних параметрах перекладацької діяльності та перекладі як інструменті впливу одних соціокультурних груп на інші. У центрі досліджень опинилися такі поняття, як цензура, меншина, політика, а в перекладознавстві постали такі нові сфери дослідження, як постколоніальне та гендерно-орієнтоване перекладознавство. В українській перекладознавчій традиції також було переосмислено епістеміологічний інструментарій та відбувся значний поступ у розвитку

соціокультурної метатеорії. Ядром соціокультурного підходу стали не лінгвістичні категорії мікрорівня, а культурні та соціальні макрокатегорії. Мову розглядають не лише як засіб комунікації, а, головне, як зону конструювання і зіткнення соціокультурних дискурсів, а також як владу, делеговану певними соціальними інституціями. Отже, увагу перенесено з когнітивного конструювання на соціальні та культурні практики.

Зважаючи на провідну роль соціокультурного напрямку у перекладознавстві, виникає потреба розроблення функціональної моделі критики театральної перекладу, що ґрунтується на цих переосмислених постулатах. Традиційно моделі критики створюють або ретроградним способом на основі аналізу великого обсягу матеріалу, або шляхом синтезу перекладознавчих теорій. Формування соціокультурної моделі критики перекладу відбулося завдяки аналізу об'ємного корпусу текстів сучасної англійської драматургії, у яких соціокультурна складова виходить на перший план, і завдяки виокремленню характерних рис цільової соціокультурної системи, що має відчутний вплив на перекладацькі стратегії.

У розділі окреслено методика дослідження, що побудована на загальнонаукових та часткових теоретичних методах, застосованих для аналізу теоретичних положень критики перекладу з метою розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Первинними методами стали методи контент-аналізу, аналізу та синтезу, вторинними – логіко-аналітичні методи індукції та дедукції, абстрагування та актуалізації. Під час конструювання моделі застосовано системний метод, метод моделювання та метод понятійно-термінологічного аналізу. Третинні, тобто верифікаційні методи, були задіяні з метою апробації соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Робота відбувалася у кілька етапів: перший – з'ясування актуальності розвитку соціокультурного напрямку; другий – збір інформації та створення методологічної бази; третій – виокремлення елементів моделі та встановлення зв'язків між ними; четвертий – розроблення концепції та визначення структури

моделі; п'ятий – формування моделі; шостий – теоретичне оцінювання моделі; сьомий – експериментальне застосування.

Запропонований огляд концептуальних засад розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу оперує поняттям переклад як складним соціокультурним феноменом у межах цілісної філологічної, культурологічної та соціологічної системи. Модель працює із мультимодальним об'єктом, що функціонує у дискурсах соціокультури, яка є складноорганізованою системою. Природа цього об'єкта спонукає до його аналізу на засадах семіотико-дискурсивної онтології та законах синергетики, що допомагають усвідомити «що, як, чому» функціонує у системі соціокультури. Оскільки критичний аналіз знаків дискурсу як статичних систем не приділяє достатньо уваги етапам формування дискурсу, їх доцільніше вивчати як елементи динамічних систем, що функціонують у синергії з іншими елементами системи соціокультури.

Важливою концептуальною засадою є поєднання емічних і епічних принципів дослідження, що вивчають образи однієї культури засобами іншої, та образи двох культур через знакові системи обох культур. Синергія та взаємостимуляція двох культурологічних підходів допомагає запропонувати всебічний опис складних феноменів. Аналогічно, поєднання парадигм культурного релятивізму та культурного універсалізму дає можливість доповнити антропоцентричність домінантних парадигм критики аналізом тих естетичних кодів, що обмежені нацією, соціумом чи культурою.

У системі соціокультури запропонована модель може бути представлена у різних жанрах. Інституційні жанри критики, такі як велика критика, є традиційними за формою та структурою і тяжіють до стабільності, тоді як мала критика швидко змінюється через швидкий обіг інформації та появу нових атракторів, які створюють флуктуації у системі. Соціокультурна модель може виконувати низку функцій, таких як *культурно-трансформаційна, історико-культурна, аналітична, оцінна, комунікативна, праксеологічна, гносеологічна, регулятивна, ідеологічна* тощо.

РОЗДІЛ 3. КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ МОДЕЛІ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

3.1. Етапи та рівні аналізу об'єктів критики соціокультурної моделі критики театрального перекладу

Етапи роботи з об'єктом критики найповніше описав Л. Г'юсон [241, р. 282]. Послідовність дій критика, розписана у його модифікації *аналітичної моделі* А. Бермана, є чітко встановленою та жорстко регульованою та передбачає роботу з оригіналом та усіма задіяними дискурсами як відправну точку критичного аналізу. Вважаємо, що у практичній діяльності чітка детермінованість послідовності етапів критичного аналізу є надскладним і, ймовірно, недоречним завданням. Детермінованість передбачає, що критик завжди працює з оригіналом до того, як у поле його діяльності потрапляє переклад п'єси або театральна постановка. Відповідно, критик завжди підходить до критичного аналізу з позиції «зразкового» читача або глядача (за визначенням У. Еко), що унеможлиблює його «наївне» прочитання перекладу п'єси або перегляд вистави та формування емоційного враження від перекладу-як-результату. Однак саме вистава на основі перекладної п'єси може стати першим місцем зустрічі критики та об'єкта критики, після якого критик розпочне декодувати знаки, вивчати тексти та пов'язані з ними дискурси тощо.

Вважаємо, що роботу критика варто розділити на два етапи: 1) *аналітичний етап*, який передбачає вивчення об'єктів критики на різних рівнях, визначення домінант і її характеристик, ознайомлення зі задіяними дискурсами та семіосферами соціокультури-джерела та цільової соціокультури, з'ясування обставин та мети створення об'єкта-джерела та способу його міграції до цільової соціокультури, регулятивні механізми цільової соціокультури, критичний аналіз, особистість перекладача, особливості створення вистави на основі перекладу тощо; 2) *етап синтезу*, на якому критик підсумовує результати аналітичних дій, оформлює їх відповідно до вимог жанру та пропонує цілісний, впорядкований

критичний відгук. Очевидно, що на першому етапі збір та обробка інформації не завжди відбуваються в лінійній послідовності. Формуються певні методологічні атрактори, навколо яких критик вибудовує системний критичний аналіз.

Безпосередня робота з об'єктом критичного аналізу передбачає виокремлення рівнів, яке зумовлене індивідуальним баченням критика або теоретика. Очевидно, що критикові, як і перекладачеві, «недоступний синкретизм автора першотвору», і він «змушений конкретизувати неконкретне й експлікувати імпліцитне, розуміти мови тексту по окремоті, щоб з'єднати їх знову» [129, с. 29]. Як зауважує М. Кронін, недоліком такого підходу є неможливість детального розгляду нелінійних, мобільних та взаємозалежних систем, які рухаються між впорядкованістю та хаосом [196, р. 21]. Усвідомлюючи, що в контексті синергетичного підходу коментар дослідника є слушним, ми намагалися максимально, наскільки це дозволяє структура дисертаційного дослідження, відійти від побудови ієрархічної структури рівнів. Ми спиралися на принцип фрактальності або голографічності як метафоричного розуміння співвідношення цілої структури та її частин. Інформація у голограмі не розташована у конкретній її частині, а радше навпаки, будь-яка частина містить інформацію про ціле [349, р. 50]. За спостереженням О. Семенець: «Подібно до того як у деталі готичного собору знаходила вираження архітектоніка всієї грандіозної споруди, так і в структурі художнього тексту ключові слова, найвиразніші авторські символи наділені здатністю конденсовано втілювати інформацію про організацію образного змісту і форми цілого твору. У цьому знаходить вияв один із фундаментальних принципів світобудови – так званий фрактальний (або голографічний) принцип, при якому частина зберігає властивості цілого» [107, с. 13]. Такий підхід дає змогу будь-який елемент відповідного рівня вивчати не як такий, що перебуває у відносинах підпорядкування з елементами умовно вищих рівнів ієрархії, а як такий, що містить у собі інформацію про цілий об'єкт аналізу (перекладений твір, творчість перекладача, цільова соціокультура). Поділ на рівні відбувається умовно, винятково з метою упорядкування аналітичних дій, а не тому, що елементи

театрального дискурсу сполучені за законами лінійності або підпорядковані один одному за принципами лінійної ієрархічності.

У будь-якій системній ієрархії можна визначити три найближчі послідовності: системи мікро-, макро- та мегарівня. З погляду ієрархічності семіосфера складається із мікро-(*текст*), макро-(*дискурс*) та мега-(*соціокультура*) рівнів. У такій системі знаки можна розглядати як елементи нижчого порядку щодо мікрорівня, тобто як нанорівень. Мегарівень соціокультури складається із так званих «вічних елементів» (системотворчих соціокультурних елементів), що змінюються дуже повільно і виступають для макрорівня як параметрами управління. Змінні макрорівня – це параметри порядку та норми, що подолали хаос і задають закони функціонування елементів. На рівні мікрорівня (текст) діють швидкі, короткотривалі змінні, які при накопиченні здатні продукувати флуктуації та впливати на порядок та норми дискурсу, який поступово змінює структуру соціокультурного середовища як мегарівня. Розуміння мікрорівня (тексту) часом заплутане, оскільки у лінійному вияві текст узагалі не має рівнів, а те, з чим доводиться стикатися критикові на першому етапі роботи, – це текстуальна поверхня – площина вираження дискурсу, який містить у собі також інформацію про вищі рівні, оскільки є їх складовою. Очевидно, розмежування цих рівнів є суто теоретичним [34, с. 37], але воно допомагає сучасним теоріям впорядковувати структури об'єктів вивчення як «ідеальні кроки процесу породження чи процесу інтерпретації (або обох)» [34, с. 34].

Соціокультура, як мега-рівень аналізу, є сукупністю різних дискурсів, що дає можливість змістити фокус критики перекладу з окремих текстів та лінгвістичних особливостей на аналіз взаємодії різних дискурсивних структур та стратегії їх взаємодії. *Соціокультуру* визначаємо як *складну нелінійну відкриту систему самоорганізації дискурсів, представлених знаковими підсистемами, параметри якої нелінійно змінюються, не повертаючись до попередніх позицій.*

Задля глибшого розуміння перебігу взаємодії перекладного та оригінального дискурсів, послуговуємося методологічною схемою К. Робінса

[315, р. 408], що є не стільки таксономією, за словами автора, скільки координатами для дослідження специфічних, складних стосунків оригінальної та перекладної творчості. Жоден дискурс, із зазначених нижче, не може цілковито відповідати єдиному типу, однак дає змогу побачити закономірності та послідовність процесу поглинання іншомовних дискурсів.

В *імперіалістичній* доктрині переклад не відіграє значної ролі у соціокультурі та не виконує жодних інноваційних функцій. Елементом чужого дискурсу не дозволено домінувати у цільовому дискурсі, вони можуть бути інтегровані винятково через трансформації. Універсальність такого дискурсу нівелює прояви іншості, фактично виключаючи її зі списку основних перекладацьких проблем. Такий тип стратегії відповідає поняттю «другорядності» перекладних текстів у літературній системі за визначенням І. Івен-Зогара [212, р. 50]. У перекладі драматургії соціокультурний імперіалізм потенційно може призвести до трансформацій таких елементів п'єси, як мовленнєвий репертуар дійових осіб, які послуговуються субстандартною лексикою, або як соціальна диференціація героїв, закладена у різнорівневих семіотичних модусах п'єси. Імперіалістичному ставленню до іншого властиве парадоксальне співвідношення власної нібито неповторної ідентичності та універсальності цінностей. Ключовим аспектом, на якому варто наголосити, є те, що канонічна мова такого дискурсу зазвичай претендує на універсальність [315, р. 109], тобто можливість висловити все без необхідності запозичення чужих лінгвосоціокультурних семіотичних кодів. Перед критиком перекладу, котрий працює в умовах імперіалістичного домінування цільового дискурсу, стоїть першочергове завдання вибудувати свій відгук на основі універсальних цінностей, що становлять ядро обидвох дискурсів.

Дискурс, якому притаманна *захисна* позиція, навпаки, підкреслює свою специфічність через акцентування іншості чужого дискурсу. Усвідомлюючи, що переклад може слугувати інструментом культурної колонізації, такий тип дискурсу відкидає усі елементи, що нагадують про інший дискурс, як непридатний мові. Оскільки втручання чужого може призвести до припинення

самостійного продукування нових мовленнєвих одиниць, чужі елементи трансформують задля збереження власної ідентичності [315, р. 415]. У такому середовищі критика перекладу спирається на пріоритетність домінування своїх соціокультурних цінностей навіть у запозичених дискурсах, певною мірою виконуючи аналогічну захисну роль.

Займаючи позицію *недостатності* (в термінології К. Робінса – *дефективний дискурс*), соціокультура визнає брак необхідних компонентів для самовідновлення та адаптації до змін. Перекладачі свідомо та цілеспрямовано імпортують дискурсивні елементи з інших дискурсів [212, р. 18], а оскільки таку міграцію розглядають як збагачення цільового дискурсу, її відкрито вітають. Обмеженість репертуару цільового дискурсу не дає змоги трансформувати імпортовані одиниці відповідно до власних норм, а власні моделі, які б могли протистояти чужим, відсутні або ж малоефективні. Переклад, відповідно, розглядають як явище позитивне [315, р. 420], а одним із першочергових завдань критики перекладу є стати наступною ланкою у процесі розвитку цільових дискурсивних практик.

Захисний та дефективний підхід можна класифікувати як *реактивні*, оскільки вони відкрито реагують проти присутності або відсутності дискурсивної міграції. Збалансовану позицію виявляє *трансдискурсивний* підхід, що розглядає «своє» та «чуже» як рівні складові загального дискурсу [315, р. 418]. Характерною рисою є відсутність радикального протиставлення цільової соціокультури іншим дискурсам із одночасною толерантністю до можливого вторгнення сторонніх впливів за умови, що вони несуть нове та якісне бачення світу.

3.2. Текст як відправна точка критичного аналізу

Оскільки текст як мікрорівень містить інформацію про вищі рівні семіосфери, його можна розглядати *як відправну точку критичного аналізу*, який виведе критика на аналіз вищих рівнів відповідно до принципу фрактальності.

Лінгвістичні моделі критики традиційно визначають у тексті фонетичний, лексичний, синтаксичний та інші рівні, тоді як моделі, розроблені в межах *інтерпретаційно-культурологічного* підходу виокремлюють рівні на основі таких категорій як образ, ідея тощо. Парцелювання зазвичай здійснюють із одночасною експлікацією тих категорій та методів, що задіяні в процесі критичного аналізу. Наприклад, Л. Г'юсон пропонує висувати гіпотези щодо макрорівня перекладного тексту на основі аналізу мікрорівня тексту, що охоплює синтаксичні, лексичні, граматичні та стилістичні текстові атрибути, із подальшим переходом на мезорівень (сукупність елементів мікрорівня) [241, р. 20].

Оскільки об'єктом соціокультурної моделі критики театрального перекладу є система мультимодального театрального дискурсу, текст (драматургічний або театральний) розглядаємо як його статичний відбиток, що фіксує певний момент його функціонування у часі та просторі. Тримаючи у фокусі зв'язок статичного тексту з рухливими системами вищого рівня, за основу аналізу тексту беремо модель розуміння театрального тексту, яку запропонував П. Паві [299]: **автотекст**, як знакова система, яку можна інтерпретувати на основі структур самого тексту та основних мовних кодів; **інтертекст**, містить у собі реакцію на інші вербальні і невербальні тексти; а також **ідеотекст**, у якому закодована ідеологічна інформація. Спираючись на твердження П. Богатирьова, що «вираження у театрі є структурою знаків» [166], С. Баснет наголошує, що кожен знак повинен бути інтерпретований «з думкою про його функцію у театральному дискурсі в цілому» [167, р. 123]. *Функції знака* (вербального або невербального) у театральному дискурсі дають ключ до їх інтерпретації на основі кодів.

Автотекст становлять знакові елементи, які виконують передовсім *інформаційну, комунікативну та естетичну* функції. Театральний текст функціонує одночасно на двох рівнях: під час передачі інформації від одного персонажа до іншого, той самий набір знаків передає інформацію глядачеві. Слова, якими обмінюються герої, а також інші невербальні елементи, завжди містять додаткове смислове навантаження для аудиторії [211, р. 14], з якою

таким способом комунікує сам автор. Оскільки позиція автора у драматургії першочергово виявляється через персонажів, мовна індивідуалізація у драматургічному творі набуває важливого значення. Крім того, драматургія вирізняється спорідненістю із повсякденною комунікацією та завдяки своїй перформативній природі [249] забезпечує «прекрасне джерело для тлумачення основних моделей щоденних розмов» [332, р.130], оскільки кристалізує розмовні репліки, що стають ілокутивно чистішими [339, р. 51]. Це допомагає драматургічному дискурсу функціонувати й у естетичному вимірі.

Рівень **інтертексту** заснований на понятті інтертекстуальності, яке вперше визначила Ю. Крістева у 60-х роках минулого століття. Класичне розуміння інтертекстуальності, яке розробили французькі структуралісти (Ю. Крістева, Р. Бартом та ін.), не охоплює літературні взаємини свідомого впливу, а наголошує, що тексти не є унікальними, а лише сплетінням цитат з інших текстів, що зумовлюють значення та виявляють взаємодію з культурною системою [228]. У такому розумінні, будь-яка вистава інтертекстуальна, оскільки спирається на текст, який структурно та лінгвістично пов'язаний з іншими текстами, та на режисерське розуміння й акторське тлумачення, які пов'язані з чинними практиками і моделями [255, р. 41]. На початку ХХ століття драматурги намагалися асимілювати інтертекст у творі або знайти мотив для інтертекстуалізації, однак у другій половині минулого століття домінує метатекстова гра із чужими текстами. Драматург епохи постмодерну активно використовує інтертекстуальний «будівельний матеріал», під впливом системотворчих засад постмодернізму впорядковує художній дискурс, характерними рисами якого є розмивання меж між елітарною та масовою культурою, змішання художніх стилів та жанрів, цитатність, поліваріантність та іронічність. Відкритий простір постмодерного дискурсу всотує величезний обсяг текстів, що належать до різних епох. Будь-який драматургічний текст постмодернізму є точкою перетину написаних раніше текстів та образів, тобто є прикладом ризоматичності та мозаїчності. Функціонування поняття інтертекстуальності в такому широкому тлумаченні відобразило тенденції

занепаду романтичної концепції «автора-Бога» (за визначенням Р. Барта), які чітко проявилися в театральному середовищі.

Таке широке розуміння інтертексту унеможлиблює його виокремлення як рівня критичного аналізу, хоча, ймовірно, саме так тлумачив інтертекстуальність П. Паві, розробляючи свою ієрархію. Ми розглядатимемо інтертекстуальність у тому розрізі, що його визначив Ж. Женетт. Дослідник виокремив п'ять типів зв'язків: власне *інтертекстуальність* (алюзія, цитата, плагіат), *паратекстуальність* (заголовки, передмови, примітки), *метатекстуальність* (залежність одного тексту від іншого), *гіпертекстуальність* (відношення між гіпертекстом та гіпотекстом без коментування) та *архітекстуальність* (жанрові класифікації текстів) [223].

У широкому розумінні, **ідеотекст** – це ідеологія, втілена в тексті. Переклад, як складова соціокультурного простору, теж перебуває під постійним впливом певних ідеологем, які визначають перекладацькі стратегії. У процесі перекладу на ідеологічний шар оригіналу нашаровується ідеологічний шар перекладу, який трансформує ідеологічні складові перекладу, нівелює їх або створює власні. З позицій перекладознавства, ідеологема – це не ідейна пропагандистська настанова, а сукупність конвенційних норм перекладу, які вважають прийнятними в певній соціокультурній ситуації.

Критик, як і читач або перекладач, працює із текстом з позиції особистої ідеологічної перспективи, навіть без чіткого усвідомлення втручання ідеології. У спрощеному розумінні, ідеологічний вплив може обмежуватися виключно орієнтацією на системи аксіологічних опозицій [34, с. 48]. Ідеологічні преференції (свідомі чи несвідомі) можуть виконувати роль кодоперемикачів, що змушують перекладача, а згодом і критика, читати текст під впливом «абераційних кодів», що відхиляються від траєкторії кодів, передбачених адресантом [34, с. 49]. На думку У. Еко, якби «код дозволяв нам породжувати тільки семіотичні судження, усі висловлювання були б тавтологічними» [34, с. 107]. Водночас здатність коду надавати нових семіотичних позначень культурним сутностям зумовлена його творчим потенціалом [34, с. 108].

Категорія «*ідеологія*» впевнено увійшла до перекладознавчої і мовознавчої метамови в останні десятиліття ХХ століття. Під впливом постструктуралістських дискурсивних теорій *ідеологію* виокремили як потужну рушійну силу, яка має значний вплив на *перекладний дискурс*. Розуміння зв'язку між *ідеологією* та *перекладним дискурсом* вибудовували в залежності від обраної інтерпретації поняття «ідеологія». Одні дослідники розуміли під терміном «ідеологія» систему, у середині якої виробляють стиль життя, освіту, культуру та мистецтво, методи пропаганди, світовідчужання та відповідні соціальні відносини, які відтворюють у текстах, соціальних діях, міфах, стереотипах та предиспозиціях [85, с. 107]. Інша група дослідників, переважно представники критичного дискурс-аналізу, розглядала ідеологію в неомарксистському контексті, розуміючи її винятково як «систему ідей та практик, що приховують та спотворюють соціальні, економічні та політичні стосунки між домінуючими та підпорядкованими класами» суспільства [377, р. 114]. У цій системі мова, вербальна і невербальна, слугує каналом вираження ідеології та відіграє центральну роль у розподілі владних повноважень у суспільстві. У межах такого підходу переклад почали розглядати як інструмент, який за допомогою різних практик може підтримувати або змінювати відносини домінування певних соціокультурних груп над іншими [275, р. 36]. К. Шафнер [324, р. 23] наполягає, що усі переклади є ідеологічними за своєю природою, оскільки вибір тексту для перекладу і подальше використання перекладеного тексту визначають інтереси та цілі соціальних агентів.

У лінгвістичній площині критичного аналізу варто врахувати розуміння терміна «ідеологія» Б. Спольським [335, р. 5], котрий у контексті розглядає ідеологію як складову *мовної політики*. Дослідник виокремлює три основні елементи *мовної політики*: *мовна практика* – вибір варіантів мови, що складають її лінгвістичний репертуар; *ідеологія* – переконання щодо мови та її використання; спроби модифікувати або вплинути на мовну практику через *мовне планування* або *мовний менеджмент*. Визначені компоненти можуть діяти одночасно, або функціонувати незалежно один від одного відповідно до мовної

ситуації чи інституційних потужностей спільноти. Мовна політика може мати різні рівні узагальнення: від рівня окремої мовної одиниці, до мовних варіантів, що є сукупностями таких одиниць [335, р.10]. Члени мовної спільноти формують власну *мовну ідеологію*, що приписує цінність та наділяє престижністю різні варіанти мови. Ідеологія бере початок з мовної практики, але одночасно чинить на неї вплив. Мовна ідеологія, сформована суспільством, може стати початком формування відповідного мовного менеджменту, хоча владні інституції можуть здійснювати мовне планування всупереч суспільній ідеології.

Система перекладу взаємодіє з усіма складовими мовної політики. На рівні *мовного планування та менеджменту*, мовна політика може впливати на переклади через такі механізми, як законотворчість, діяльність академічних інститутів, цензура та ін. У тоталітарних та авторитарних суспільствах інструменти мовного менеджменту мають політичний характер та часто офіційно контрольовані державою. У відкритих демократичних спільнотах механізми регуляції можуть бути детерміновані на соціокультурному рівні та охоплювати очікування цільової аудиторії, політичний тиск еліт, літературну традицію, що виражені в різних формах неофіційної цензури та самоцензури [98, с. 272]. На рівні мовного менеджменту переклад майже не має зворотного впливу на формування стратегій планування.

На рівні *ідеології* зв'язок між перекладом та ідеологічними орієнтирами суспільства є двостороннім. З одного боку, переклад як підсистема мовних ресурсів має іншу конфігурацію, ніж оригінальні дискурси, що створює можливості впливу через нестандартний мовний вжиток. У стабільних соціокультурних системах переклад підпорядкований та передбачуваний, тому перекладачі схильні обирати найчастотніший, найімовірніший варіант перекладу [269, р. 64–66]. Оскільки кожна підсистема мови може впливати на функціонування мови загалом, у нестабільних соціокультурних системах мову перекладу можна розглядати як джерело мовного розвитку, яке виконує роль *інструменту мовної ідеології* як на індивідуальному рівні (свідомі або несвідомі дії перекладача) або на інституційному рівні (мовна політика).

Ідеологія є набором вірувань та шаблонів, яку фінально виражають саме у формі мови [235, р. 218]. А. Лефевр наголошував, що «на кожному рівні процесу перекладу, очевидно, якщо лінгвістичні міркування входять у конфлікт з міркуваннями ідеологічного характеру, останні зазвичай виграють» [267, р. 51]. Оскільки перекладач дозволяє знанням керувати своєю поведінкою, а знання є ідеологічними, результат діяльності перекладача є ідеологічно наповненим.

З іншого боку, переклад, як складова соціокультурного простору, перебуває під постійним впливом панівних ідеологем соціуму, які визначають перекладацькі стратегії. Ідеологеми формують сукупність лінгвістичних *норм перекладу*, які вважають прийнятними в певній соціокультурній ситуації. Норми перекладу і системи оцінювання не є сталими та послідовними, а змінюються в часових та культурних межах [169, р. 2].

Зокрема, С. Аалтонен наголошує, що перекладач приймає свідомі та несвідомі рішення, які є не випадковими за своєю природою, а нав'язані системою функціонування перекладу [150, р. 26]. Дослідниця стверджує, що «виживання» перекладача залежить від того, наскільки він готовий відповідати лінгвістичним конвенціям системи, і наскільки толерантною є система до різних перекладацьких рішень. Переклад мігрує у нове середовище, і саме цільова соціокультурна система встановлює правила, за якими це відбувається.

Натомість Л. Ладукер [261, р. xi] уточнює, що переклад оцінюють не відповідно до тексту-джерела, а на основі функції, яку він виконує у цільовій соціокультурі. Мова перекладу повинна відповідати ідеологічним нормам цільової системи, а вже потім розв'язати труднощі перекладу. Перекладач працює відповідно до моделей, що вже сформувалися для проектів такого типу, та прагне виправдати очікування реципієнтів. На думку дослідниці, **норми** перекладу виявляють себе у двох вимірах: текстуальному, тобто норми вже втілені в інших перекладах, та позатекстуальні, тобто прескриптивні теорії, рекомендації, критичні статті, редакторські зауваги тощо. Перша група дає змогу реконструювати активні норми, а друга – пропонує вже сформульовані вимоги.

Трактування *норми* у перекладознавстві не одноставне. М. Бейкер широко інтерпретує *норми* як «правила перекладацької поведінки в певній соціокультурній ситуації» [(164, р. 163]. Г. Турі [344, р. 14] визначає *норму* як застосування загальних цінностей та ідей певної групи, які представляють традиційні уявлення про правильне–неправильне, адекватне–неадекватне, до інструкцій щодо виконання певних дій, які можливо застосувати в конкретних ситуаціях. Визначення *норми* Г. Турі має багато спільного з розумінням *ідеології*. Дослідник зазначає, що *норми* існують «тільки в ситуаціях, що дозволяють альтернативний спосіб поведінки» [344, р. 15], а вибір завжди знаходиться між полярними полюсами «відносно абсолютних правил з одного боку, та суто індивідуальних особливостей, з іншого боку» [344, р. 15]. *Норми*, які регулюють кожен рівень прийняття рішень у процесі перекладу, запропоновано розглядати як: 1) первинні *норми*; 2) попередні *норми*; 3) операційні *норми* [346]. Первинні *норми* керують рішенням перекладача дотримуватися або оригінального тексту та *норм*, які він диктує, або домінуючих *норм* рецептивної підсистеми цільової лінгвосоціокультури [(346, р. 201)]. Попередні *норми* формують рішення щодо політики перекладу, яку Г. Турі розглядає як «чинники, що керують вибором типів текстів, або індивідуальних текстів, які повинні бути імпортовані через переклад у певну культуру/мову у певний період часу» [346, р. 202]. Операційні *норми*, диктують рішення в процес перекладу, представлені як матричні та текстуально-лінгвістичні. Матричні *норми* відповідають за сегментацію та розподіл текстуального матеріалу у цільовому тексті, а текстуально-лінгвістичні *норми* визначають вибір мовного матеріалу для формулювання смислів у цільовому тексті.

Зокрема, Л. Венуті розглядає мову не тільки як інструмент комунікації, який використовують індивіди відповідно до системи правил, а як колективну силу. Функціонуючи серед різних культурних груп та соціальних інституцій, мовні форми ієрархічно впорядковуються. Стандартний діалект займає домінуючу позицію, але постійно зазнає впливу регіональних і соціальних діалектів, жаргонів, стилістичних інновацій, випадкових слів. Мова є місцем розгортання

владних стосунків, адже у будь-який історичний період основна форма домінує над всіма іншими [355, р. 91]. Аналогічно відбувається розвиток мови перекладу. Лінгвістична внормованість та варіативність *мови перекладу* можна представити у таких поняттях, як *престиж* (*prestige*) та *стигма* (*stigma*) (В. Лабофф, П. Траджил). Престиж закріплено за лінгвістичними формами, які застосовує соціальна група з найвищим соціальним статусом [193]. Концепцію нормативності мови перекладу випрацьовують у процесі стандартизації: члени певної мовної спільноти визнають, що один різновид мови перекладу «правильний», та закріплюють за ним статус престижу. Практику застосування неприйнятної мови перекладу маркують як стигму.

Мова перекладу і *мовна практика* також є взаємопов'язаними та взаємозалежними. Мова – це барометр, який точно відображає усі коливання й особливості традицій, вірувань, способів мислення; в ній відображено різні моделі бачення світу, характерні для окремих соціальних колективів, та різні можливості формування і розвитку мовних значень та форм. Мовні практики зумовлені мовною ситуацією соціокультури. У спрощеному розумінні *мовна ситуація* – це «притаманний суспільству спосіб задоволення комунікативних потреб за допомогою однієї або кількох мов» [375, с. 332]. Ширше бачення категорії дає змогу тлумачити її як «сукупність форм існування однієї мови або сукупність мов у їх територіальному й соціальному взаємовідношенні й функціональній взаємодії у межах певних географічних регіонів або адміністративно-політичних утворень» [53, с. 18]. Вивчення мовної ситуації передбачає дослідження соціальних умов функціонування мови, сфери й середовища її вживання та форм існування. Мовна ситуація взаємодіє з мовою перекладу: мова обслуговує переклад як одну з комунікативних сфер; переклад підсилює комунікативну потужність мови. Глибинне розуміння мовної ситуації допомагає вивчати процес входження перекладу в цільову соціокультурну систему (переклад-як-процес), а також рецепцію перекладу системою (переклад-як-результат).

Мову перекладу та ідеологію не протиставляємо як елементи дуалістичної системи, а розглядаємо як взаємозалежні одиниці: мова перекладу – це процес представлення ідеологій, оскільки останні присутні в ній не лише як предмет (імпліцитно, експліцитно, у підтекстах чи у позатекстовому форматі), але як спосіб дії. Будь-яка ідеологія є неможливою без способу вираження за допомогою знаків, отже, усе ідеологічне має семіотичну цінність. Взаємодію ідеології та тексту спостерігаємо у використанні ідеологією знаків, тобто ідеологія випереджає знак і є своєрідною сукупністю міфів [165, с. 75], які структурно впорядковують соціокультуру через організацію знаків [187, р. 20]. З іншого боку, мова перекладу стає частиною лінгвосоціокультурного контексту, динамічно впливаючи на формування ідеологій. Тож, предметом аналізу може бути як відображення ідеологічних трансформацій у текстах, так і рецепція будь-якого тексту в певному соціокультурному контексті з урахуванням ідеологічних впливів [330, р. 46].

3.3. Ідентичність як домінанта критичного аналізу перекладного театрального дискурсу

У процесі критичного аналізу критик змушений обмежувати об'єм аналізованого матеріалу, оскільки охопити усі аспекти задіяних у роботі дискурсів неможливо. Хоча за обсягом текстового матеріалу драматургічні твори значно поступаються іншим прозовим жанрам, проаналізувати усі елементи дискурсу на визначених рівнях вкрай складно. На основному етапі критичного аналізу пропонуємо виокремити *домінанту критичного аналізу перекладу*, яка закономірно редукує його до вивчення найсуттєвіших елементів дискурсу. Відповідно до принципу фрактальності, домінанта повинна відображати усі властивості тієї системи дискурсів, з якими працює критик.

Термін домінанта, на думку Т. Шмігера, ймовірно ввів в українське перекладознавство О. Фінкель, який наголошував, що кожний твір має центральний пункт, як кожен автор має свої характерні риси. Дослідник стверджує, що естетична або історико-літературна домінанта може міститися у

різних частинах твору [147, с. 131]. Щодо необхідності визначення домінанти при роботі з перекладом висловлювався М. Рильський: «завдання перекладача – це доконечна потреба знайти «творчу домінанту автора» / «даного місця» [94, с.218]. О. Івасюк розуміє домінанту як «актуалізацію тих чи інших елементів структури художнього твору, котрі виступають в його контексті на перший план внаслідок високої частотності або певних закономірностей і підлягають обов'язковому відтворенню при перекладі» [41, с. 7–8].

Пошук перекладачем домінанти оригінального тексту (дискурсу) для відтворення у перекладі, тобто пріоритетність та привілейованість певних його параметрів, є показником метонімічності або фрактальності перекладу. Переклад є такою формою репрезентації, в якій певні частини або аспекти тексту-джерела представляють текст у цілому [347, с. 55]. Фрактальна природа властива і критиці перекладу: аналогічно тому, як перекладач виокремлює текстові домінанти, які необхідно відтворити у перекладі, критик виокремлює певні центри тяжіння дискурсу, навколо якого вибудовує критичний аналіз перекладу. П. Тороп пропонує виокремити домінанту, як об'єктивну структурну одиницю, яка впливає із тексту, а не суб'єктивного сприйняття чи наукового пізнання: «виокремлення цього поняття необхідне для критики перекладу при визначенні методу перекладу, на фоні домінанти можна осмислити як пропущені, так і змінені чи додані елементи, осмислити їх функції у структурі тексту і відповідність поетичній моделі» [128, с. 15]. Домінанта – це певний елемент або рівень тексту, на якому досягається єдність тексту. Однак може знадобитися переосмислення домінанти внутрішньотекстового (іманентного) аналізу після зіставлення з даними позатекстового аналізу [128, с. 29]. Визначення домінантного рівня або елементів може відбутися як у мовному (лінгвостилістичному), так і в хронотопному (концептуально-поетичному аналізі) [129, с. 33].

Враховуючи особливості критики театрального перекладу, під терміном *домінанта критичного аналізу перекладу* розуміємо ключові системотворчі елементи драматургічного дискурсу, що визначають його специфіку,

виявляються у макроструктурі та безпосередньо залучені до формування семантичного, комунікативного, прагматичного та ін. потенціалу тексту, за допомогою яких можна виявити та осмислити взаємозв'язки між оригіналом та перекладом на усіх рівнях. Оскільки аналіз оснований на драматургічному дискурсі, що є більш містким поняттям ніж текст, пошук домінанти не повинен обмежуватися виключно компонентами текстового рівня (стилістичними, граматичними, прагматичними тощо), а потенційно може охоплювати надтекстові поняття. Визначення, на яке ми спиратимемося, є джерелоцентричним, тобто домінанту ми визначатимемо першочергово керуючись особливостями оригінального драматургічного дискурсу. На засадах джерелоцентричності вибудовуємо соціокультурну модель критики театрального перекладу, визнаючи, однак, що такий підхід є одним із багатьох можливих. Моделі, створені в інших парадигмальних вимірах, відшуковують домінанту в ідіостилі автора, в ідіостилі перекладача, в рецептивних можливостях читача/глядача, в прикметних рисах цільової культури тощо.

Ретельний аналіз сучасного драматургічного дискурсу, а критика передусім скерована на освоєння сучасних літературних світів, допоміг виокремити *ідентичність* як домінанту критичного аналізу перекладу в межах соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Які підстави визнання ідентичності як домінанти драматургічного дискурсу та критичного аналізу перекладу драматургії? По-перше, в широкому соціокультурному контексті в наш час саме ідентичність зайняла місце ідеології як основи структурування комунікації [196, р. 2–3]. Такі ідеологічні питання, як маргіналізація або безвладдя усе частіше вивчають крізь призму дискурсу ідентичності, а не навпаки, як це було раніше. Нове бачення світу виявляється у таких бінарних опозиціях, як «я» та «інший» на всіх рівнях буття [199, р. 92]. По-друге, драма, більше як інші літературні жанри, виявляє «добу і зміст часу, його форму і тиски, як це висловив ще Шекспір. Американський драматург Торнтон Вайлдер висловився подібно, що театр у найкращому вияві – це квінтесенційний вислів доби» [37, с. 104]. У п'єсах автори, подібно до карикатуристів, вибирають

головні прикмети героїв, та, щоб звернути на них увагу, передають їх у перебільшеному вигляді. «Вони представляють головні прикмети свого часу і своєї спільноти, побільшують їх, щоб ми їх закримітили та зреагували на них; ... дають відбиток національних, релігійних, статевих тем, як і тем індивідуального самовизначення» [37, с. 114]. Дійові особи – це сконструйовані автором ідентичності, що віддзеркалюють більшість ознак соціокультурного довкілля автора, адже людині властиве, з одного боку, «прагнення до утвердження своєї винятковості», а з іншого – до «ототожнення себе із членами певної групи і співвіднесення своєї поведінки із прийнятими у цій групі еталонами» [73, с. 14].

Ідентичність є фундаментальною категорією сучасної гуманітаристики, крізь призму якої відбувається усвідомлення історичних процесів, культурних змін, соціальних катаклізмів, та, як наслідок, динамічних перетворень на усіх творчо-генеративних рівнях дискурсотворення. У науці сформувалася окрема дискурсивна проблематика, пов'язана з вивченням цього поняття як способу формування особистості й стилю її життя [75, с. 81]. Зважаючи на міждисциплінарну природу перекладознавчої науки та можливість екстраполяції досягнень суміжних дисциплін на ґрунт критики перекладу, запозичуємо поняття *ідентичність* як літературознавчу та соціокультурну категорію. Оскільки художня література, як частина культури, орієнтована на збереження, відтворення та переосмислення особливостей індивідуальної та групової поведінки, вона «здебільшого займається дослідженням та перетворенням ідентичностей» [251, с. 27]. Паралельно, ідентичність є однією з центральних категорій соціокультурної лінгвістики (К. Хол, М. Бухольтц), у межах якої розкрито потенціал лінгвістичної реалізації індивідуалізуючих ознак мовлення. В процесі залучення категорії ідентичності до перекладознавчого дослідження ми звертаємося до першоджерел вивчення феномену ідентичності, а саме соціології, культурології, філософії та психології. Не ставлячи собі за мету деталізувати способи та методи вивчення феномену ідентичності в цих різних наукових парадигмах, наголосимо, що ми розглядаємо ідентичність як соціокультурне, внутрішньо-особистісне явище, основане на цінностях культури

[137, С. 33–48.]. Ми головню послуговуємося переосмисленими пресупозиціями щодо ідентичності, які пропонує літературознавство [40] та лінгвістика, оскільки їх релевантність для критичного аналізу драматургічного перекладу суттєвіша.

Поняття ідентичності багатогранне, тому, заглиблюючись у значення терміна, запропоновані різними науковими сферами, знаходимо відмінні трактування та осмислення феномену. Збагнути його реалізацію в художньому творі можна винятково за умови вивчення та єдності усіх аспектів – онтологічних, аксіологічних, антропологічних та художніх. Цілісно осягнути феномен ідентичності допомагає тлумачення ідентичності як «внутрішнього відчуття приналежності до визначеної соціокультурної спільноти певного виду переважно визнане іншими представниками цієї спільноти, вкорінене у подібності до них та одночасній відмінності від представників іншої соціокультурної спільноти того ж виду» [97, с. 32]. Визначена *інтегральна ідентичність* [99, с. 38], що складається із базових та небазових ідентичностей, таких як національна, політична, класова, гендерна, вікова, мовна та ін., дає змогу виокремити її складові, класифікувати їх та окреслити сферу їх існування.

Різні сторони ідентичності виходять на перший план в різних контекстах. Ідентичність охоплює три основні аспекти [135, с. 2]: *особистісна ідентичність* (аутентичність, пошук себе), *соціальна ідентичність* (ідентичність як групове членство) та *національно-культурна ідентичність* (належність до нації або культурної спільноти). Ці аспекти виокремлюємо як «рівні ідентичності» або «рівні аналізу» ідентичності. Індивідуальну ідентичність розуміємо як тлумачення себе як своєрідного індивіда, який у процесі суб'єктивного конструювання розвиває індивідуальність на основі життєвого досвіду. Соціальну ідентичність визначаємо через соціокультурні категорії: гендер, вік, соціоекономічний статус, клас тощо. Національно-культурна ідентичність «сутнісно пов'язана з культурою, з її ціннісно-моральними настановами до життя» [142, с. 59]. У процесі становлення національної спільноти створюють символічні світи відповідно до своїх цінностей та ідеалів; історичний досвід втілюється у національній культурі, що «гарантує буття народу в часі» [142,

с. 59]. Кожен рівень ідентичності має свої виражальні мовні засоби. Зокрема, на вербальному рівні соціальну ідентичність можуть представляти соціолекти і гендерлекти; національно-культурну – регіональні діалекти, інтрертекстуальні та інтердискурсивні вкраплення; індивідуальну – ідіолекти з переважанням окремих лінгвістичних засобів.

Зокрема, Л. Нагорна зазначає, що через вивчення феномену ідентичності можливо аналізувати «структуру ціннісних смислів, досліджувати базові потреби людини чи групи, коло їхніх інтересів і уподобань, рівень їхніх здібностей і рольових функцій» [73, с. 6]. За її спостереженням, термін ідентичність поєднує у собі соціальне з індивідуальним, адже внутрішнє ототожнення людини з соціокультурними ідеалами групи перетворює її на соціокультурний феномен.

У межах соціології ідентичність традиційно розглядають як ієрархічну впорядковану сукупність усіх, базових та небазових наявних у людині ідентичностей [97, с. 31]. Ми пропонуємо вивчати ідентичність у драмі з позиції нелінійності, віддаючи перевагу підходу до ідентичності як «відносного соціокультурного феномену, який виникає та циркулює у контексті локальних дискурсів взаємодії, а не є стабільною структурою, яка головно локалізована у психіці індивіда або фіксованих соціальних категоріях» [183, р. 18]. Ідентичність не постає на єдиному аналітичному рівні (якість голосних, вибір коду чи ідеологічна структура), а оперує одночасно на кількох рівнях. Ми надаємо перевагу рівня взаємодії, оскільки саме у взаємодії ці ресурси набувають соціального значення [183, р. 586].

Очевидно, що типологізація ідентичностей та виокремлення їх ознак ускладнене тим, що кожен індивід є членом кількох спільнот одночасно, таких як державна система, релігійна група, соціальна група тощо. С. Гантінгтон запропонував список джерел-ситуацій, що складають ідентичність. Він виокремив незалежні від людини джерела аскриптивних самоідентифікацій (вік, стать, етнічна група, расова приналежність), а також культурні (національна, мовна, релігійна, цивілізаційна приналежність), політичні (партійна чи

фракційна приналежність, ідеологічні орієнтири), економічна (робота, професія, класова приналежність), колективно-групові (соціальний статус, соціальна роль, родина), територіальні (країна, регіон, місто) ідентичності [247, 428 р.]. Науковець також виокремив чотири аспекти розуміння ідентичності, які важливі для вивчення ідентичності у художньому дискурсі: 1) індивід може набувати або змінювати свою ідентичність винятково у соціальній групі; 2) ідентичність – це завжди певний дискурсивний конструкт, наші уявлення про самого себе; 3) для індивіда характерне одночасне співіснування множинних ідентичностей; 4) самосприйняття індивіда напряму залежне від його сприйняття іншими людьми [247].

Принципи вивчення ідентичності є такими: 1) ідентичність є результатом, а не джерелом лінгвістичних та інших семіотичних практик, а отже є соціальним та культурним, а не лише психологічним явищем; 2) ідентичність охоплює демографічні категорії макрорівня, часові принципи, а також локальні, етнографічні культурні позиції; 3) ідентичність може бути лінгвістично виражена через різні стилі або лінгвістичні структури; 4) ідентичності побудовані на основі кількох, часто перехресних, аспектів стосунків між «я» та «інші», 5) ідентичність може бути частково свідомо обраною, частково звичною і не повністю свідомою, а також результатом ширших ідеологічних процесів та структур [183, р. 585].

При будь-яких змінах людина може переживати кризу ідентичності (за Е. Еріксоном). З. Бауман пише, що криза ідентичності в цьому світі явище не унікальне, людина постійно проживає її стосовно різних ідентичностей, які постійно змінюються. І питання вже не в тому, як набути ідентичність та здобути її визнання іншими, а яку ідентичність обрати. Людина перебуває у стані постійного пошуку певного набору ідентичностей і його зміни, коли він перестає їй підходити. П. Томпсон називає таку модель конструювання ідентичності «експериментом з розмаїтістю» [341, р. 196–199].

Театр загалом, і драматургія зокрема, активно працюють з питанням ідентичності та через набір певних ознак формують ідентичності дійових осіб.

Ознаки ідентичності в театральному дискурсі створюють через знаки, як вербальні, так і невербальні, які часто можливо зчитати тільки через інтерпретацію за допомогою кодів соціокультури-джерела. У процесі міграції дискурсів ідентичності, представлені у драматургії, переживають певні перетворення, які ми визначимо як *трансформації ознак ідентичності*, де трансформація – це зміна, перетворення форми, виразних властивостей, і т. ін. Нерівноправна взаємодія дискурсів призводить до певних трансформацій ознак ідентичності на користь одного з дискурсів, а саме того, який має більшу ідеологічну вагомість [315, р. 406]. Найбільш чутливими ознаками ідентичності, які зазнають значних трансформацій у перекладі, є такі елементи, що належать до різного роду соціальних структур. Розглядаючи драматургічний дискурс, можна виокремити такі елементи, що становлять соціальний пласт: соціальні та регіональні діалекти, класові відмінності, гендерні особливості та ін. Соціальна система, у яку переносяться згадані елементи дискурсу, чітко регламентує, за якими саме правилами це можна зробити. Переклад соціальних реалій пов'язаний з пошуком функціональних аналогів. Складність цього впливає з різного членування соціальної дійсності, а особливо складна ситуація у тих випадках, коли йдеться про культури, розділені значною дистанцією. Стратифікаційна варіативність пов'язана зі соціальною структурою суспільства, ситуативна – виявляється у використанні соціально-маркованих мовних одиниць залежно від соціальної ситуації, від рольових стосунків між комунікантами.

Гібридність виникає в результаті взаємодії двох різних ідентичностей і може стосуватися будь-яких проявів ідентичності, зокрема гендерної, національної, культурної тощо. Усі прояви гібридності виразно простежуються у постмодерному художньому дискурсі, особливо у драматургії. З позиції перекладознавства національна та культурна гібридна ідентичність становлять найбільший інтерес, оскільки вони втілені за допомогою специфічних мовленнєвих кодів і виражають авторське ставлення до нації або етносу.

Вважають, що гібридна ідентичність, що як категорія увійшла до наукового дискурсу через теорію постколоніалізму, є результатом колонізації та завоювань.

Дослідники колоніалізму (Е. Сміт, Г. Баба) вважають, що колонізатор може дати поштовх для об'єднання підкореної спільноти у націю та визначити кордони новоствореної нації. Пояснюють цей парадокс тим, що у спробі відокремити себе від підкореної нації та не допустити гібридизації у процесі взаємодії, колонізатори сприяють консолідації народу, оскільки ідентичність виявляється через протиставлення з іншою. Асиміляція підкорених народів може призвести до втрати ідентичності самого колонізатора, який втрачає власну унікальність. За зауваженням К. Мерсер, «ідентичність тільки тоді стає проблемою, коли вона перебуває у кризі» [278, р. 43]. Гібридність – це перехідний етап від однієї ідентичності до іншої, що викликає кризу, призводячи до відмирання старої і виникнення нової ідентичності. Цей стан може стати постійною ознакою перехідного суспільства та надалі закріпитися як фундамент оновленої ідентичності.

Мова часто визначає націю та підкреслює її унікальність. У часи колоніалізму мова колонізатора була основною в національних структурах, обмежуючи права мови підкорених націй. Чи змогли ці нації відновити свою забуту мову в постколоніальний період, чи обрали мову колонізатора як мову повсякденного спілкування, залишається важливим питанням. Ф. Фенон підкреслював, що коли підкорена нація, примусово або добровільно, приймає мову та культуру колонізатора, вони перестають належати виключно завойовникам, а стають належати також і підкореним, які отримують можливість впливати на них та визначати їх долю. [214, р. 17–18]. У світовій літературі знаходимо багато прикладів, що підтверджують цю тезу: ірландські письменники та драматурги Б. Шоу, Д. Джойс, О. Уальд, С. Беккет, Б. Фріл, Ш. О'Кейсі писали англійською мовою та мали значний вплив не лише на ірландську літературу, але й англійську літературу в цілому.

Культурна, національна та мовна гібридність у постколоніальну добу сприяла виникненню впливового явища у літературних колах. Твори С. Рушді, М. Кундери, Д. Кутзее, Х. Курейши та інших є яскравими прикладами втілення гібридності в літературі. Основною особливістю творчості цих письменників є багатошарова гібридизація, зокрема на рівні стилю [310, с. 178]. Однією з характерних особливостей колоніального та постколоніального дискурсу є розмиття дискурсу колонізатора. Оскільки часто важко сформулювати незалежний

національний дискурс, автори вдаються до гібридизації, зокрема в мовленні, для збереження «свого» в контрасті з «іншим».

У постколоніальному контексті гібридність виявляється не як змішування культур або безболісна асиміляція, а як вираження голосу маргіналізованих осіб, чиє існування зазнало гегемонного впливу колонізаторського дискурсу [106, с. 377]. Гібридна ідентичність формується у взаємодії різних культурних та соціальних дискурсів під час обговорення труднощів життя в різних умовах та в опозиції до повного розсіювання у «чужому» [158, с. 150]. Виразна гібридність особливо виявляється у мові автора та мовленні героїв, що слугує ключовим інструментом протистояння гегемонному наративу. Часто тексти написані мовою колонізатора, але маркування мовлення на текстовому рівні досягають за допомогою складних синтаксичних конструкцій, включення питомих для рідної культури концепцій та слів, креолізованих елементів та інших структур, що свідчать про «іншість» автора.

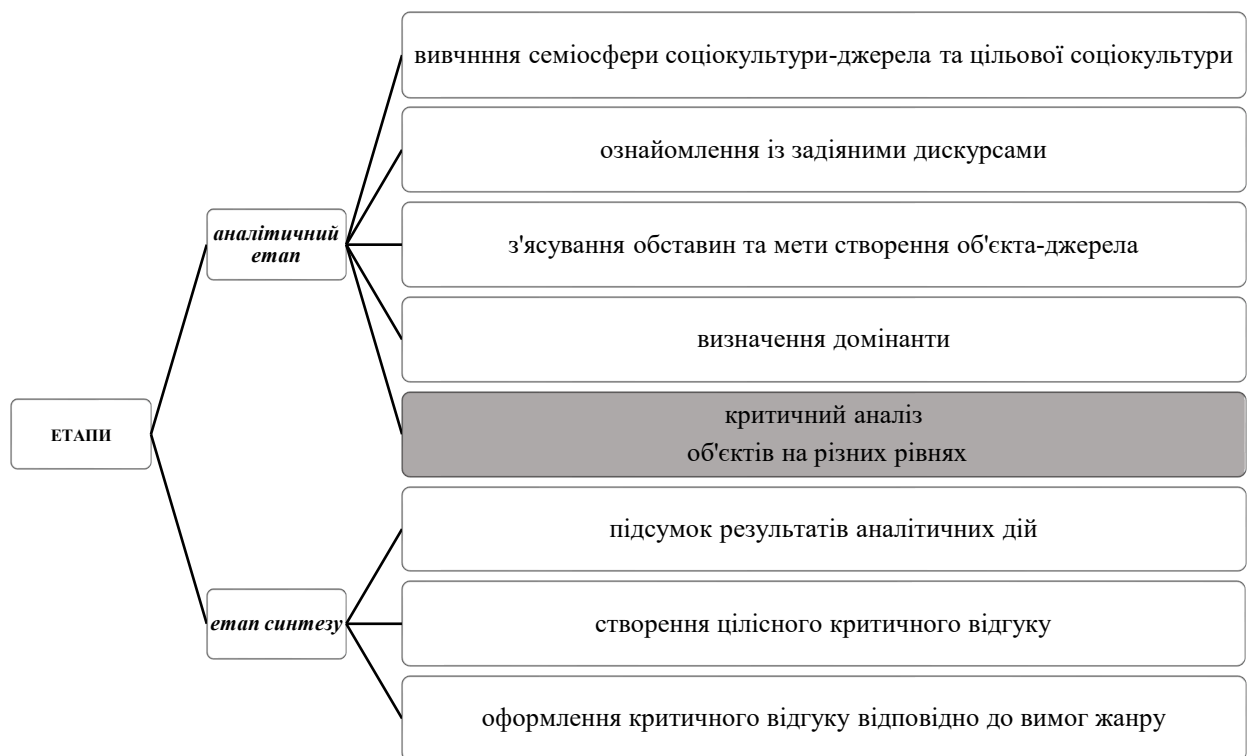


Рис. 3.1 Соціокультурна модель критики театрального перекладу. Етапи критичного аналізу

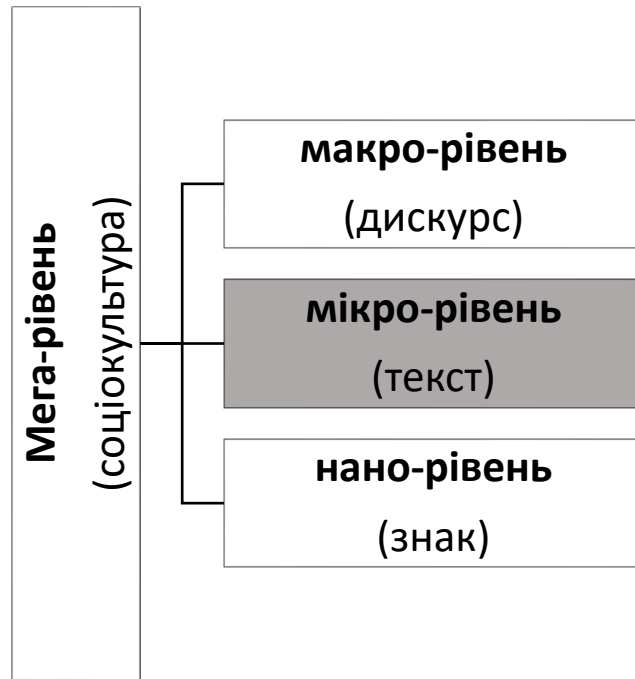


Рис. 3.2 Рівні критичного аналізу

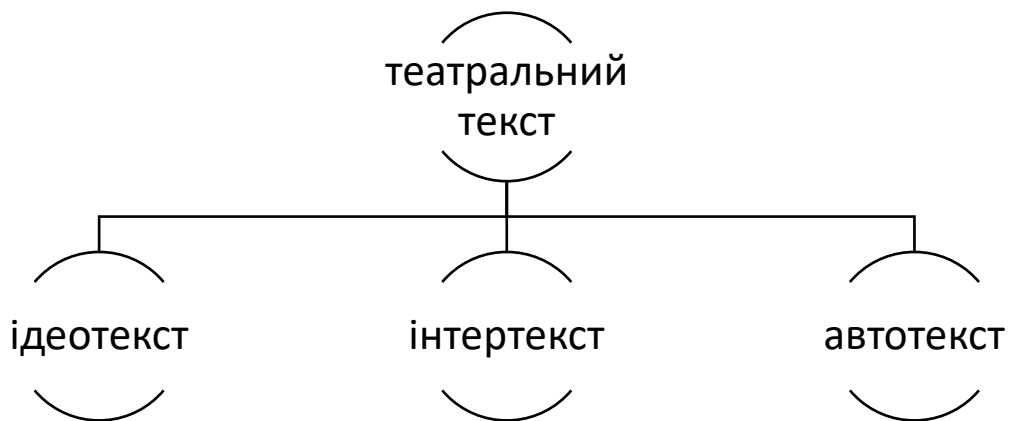


Рис. 3.3 Рівні критичного аналізу театрального тексту (за П.Паві)

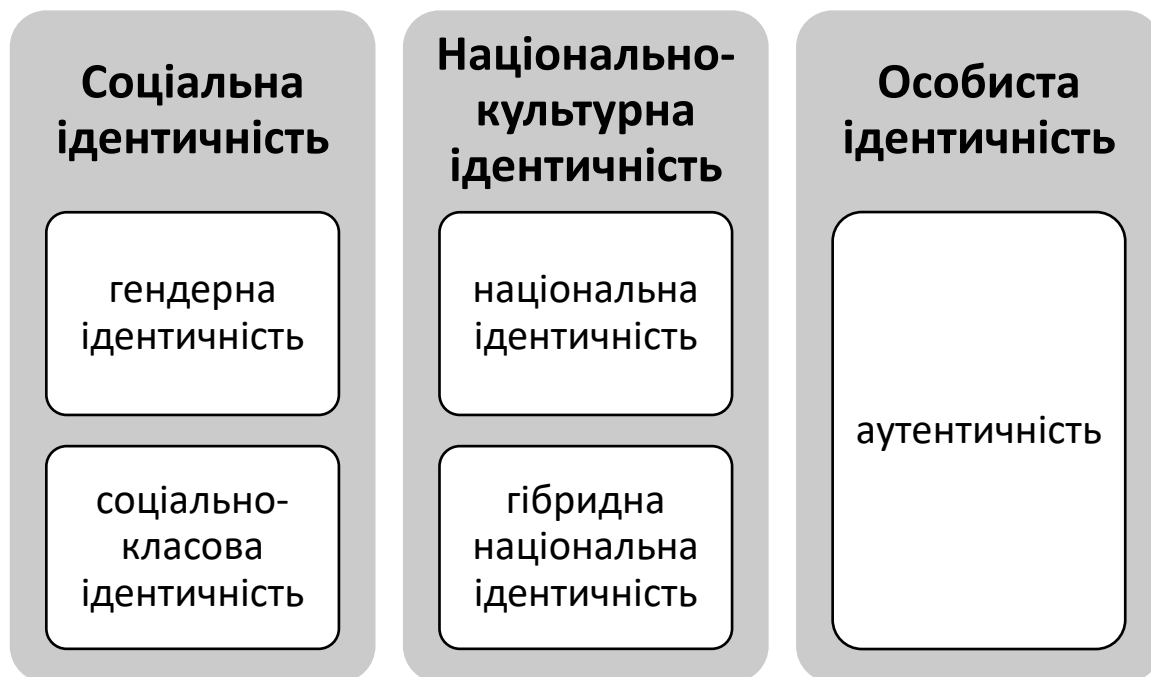


Рис. 3.4 Ідентичність як домінанта критичного аналізу. Інтегральна ідентичність.

Розглянемо, як можна долучити різні вияви інтегральної ідентичності до критичного аналізу:

3.3.1. Трансформація ознак соціальної ідентичності

а) трансформація ознак гендерної ідентичності

Поняття «гендер», що початково позначало граматичну категорію роду в англійській мові, повернулося в лінгвістику та перекладознавство зі сфери соціальних наук із новим тлумаченням, а саме виразним акцентом на соціокультурних, а не природних відмінностях між статями. Це соціокультурна категорія, створена та відтворена в «соціально-психологічному просторі дискурсу лінгвокультурної спільноти в процесі інституалізованої й ритуалізованої міжсуб'єктної мовленнєвої взаємодії, регульованої соціокультурними нормами, що відбивають аксіологічні орієнтири категоризації соціальної дійсності в концептуальній картині світу лінгвокультури» [65].

Підходи до визначення поняття «гендер» різноманітні, отож його роль у живому мовленні та драматургії контроверсійна та неоднозначна. Дотримуємося позиції, що гендер формується під впливом соціокультурних та психологічних явищ, які взаємодіють зі статтю індивіда, а гендерно-зумовлена комунікативна

поведінка дійових осіб у п'єсі залежить від сформованих стереотипів суспільства, що прагне зобразити драматург.

Сучасні гендерні дослідження прагнуть відмовитися від простих бінарних опозицій та виявлення універсальних закономірностей в комунікативній поведінці чоловіків та жінок. Гендер вважають не основним чинником комунікації, оскільки відмінності в моделях комунікації чоловіків і жінок залежать від різноманітних соціокультурних та професійних чинників. Одночасно, важко відкидати існування певних стереотипних особливостей, характерних для чоловіків та жінок у конкретних ситуаціях спілкування, тому дослідники пропонують розглядати маскулінний та фемінінний стилі комунікативної поведінки, які не обов'язково збігаються зі статевими ролями комунікантів. [121].

У центрі уваги гендерних студій – зафіксовані в мові стереотипи фемінінності та маскулінності, що відображають андроцентричність мовної картини світу, а також особливості комунікативної поведінки чоловіків та жінок, тобто «гендерлекти» [340] (*на рівні вербального модусу комунікації*), тобто різні лінгвістичні преференції чоловіків та жінок.

На *лексичному рівні* особливості фемінінної мовленнєвої поведінки охоплюють такі аспекти: а) значна доля престижних форм та незначна стигматизованих форм; б) пестливі суфікси; в) евфемізми; г) «пусті» прикметники; д) прикметники з позитивною семантикою; е) прислівники, що підсилюють семантику прикметників; ж) порівняльні засоби. Маскулінна поведінка виявляє менше емоційності та позначена: а) значною кількістю стилістично-знижених форм лексики; б) частим використанням стигматизованих та табуйованих форм; в) засобами вербальної агресії; г) абстрактними формами; д) інтенсифікаторами (експлетивними атрибутивами) [243].

На *рівні комунікативної компетенції* для фемінінної поведінки загалом характерні: а) непрямі мовленнєві акти; б) переважання форм позитивної ввічливості; в) пом'якшення, наприклад, твердження у формі запитань, ілокуції

невпевненості за відсутності впевненості; г) відсутність домінантності у веденні діалогів; д) висока частотність розчленованих питань; е) низька частотність імперативів; ж) риторичні запитання. Маскулінній комунікації притаманні: а) експліцитно виражена у мові модальність впевненості; б) переважання форм негативної ввічливості; в) висока частотність імперативів та директивів; г) негативні форми; д) еліптичні речення; е) короткі, однозначні речення.

Невербальна комунікація дійових осіб драматургії теж побудована на гендерних комунікативних стереотипах. Такі реакції, як жіноча істерика (сльози, топання ногою, обличчя, закриті руками) або чоловіча агресія (удар кулаком по столу) можна визначити як соціостатеві ролі, тобто моделі поведінки, яких очікують від індивідів відповідно до уявлень про «жіноче» та «чоловіче», створених у соціумі.

Гендерно-специфічною може виступати *кінесика*, зокрема її підсистема *пантоміміка*, що охоплює: а) *комунікативні рухи*, тобто такі, що замінюють вербальні знаки і можуть нести самостійне комунікативне повідомлення (наприклад, привітання і прощання; заперечення; ствердження); б) *емфатичні рухи*, що супроводжують вербальні знаки і підкреслюють контекст; в) *некомунікативні* або *модальні рухи*, які виражають емоції та ставлення до ситуації (жести здивування, відрази, страждання).

Найвиразніше про гендерну належність мовця повідомляють емфатичні та некомунікативні рухи. «*Некомунікативні рухи*» подають сигнал про внутрішній стан мовця і є «жестами сумніву», адже повідомляють про стан непевненості та пошуку рішення і несуть емоційне, а не значеннєве навантаження. Ці дії можуть бути: 1) *скеровані на мовця* (наприклад, гризти нігті, кусати губи); 2) *спрямовані на предмет* (крутити перстень на пальці, сигарету в руках). І. Баженова зауважує, що у художній літературі відбувається стереотипізація некомунікативних рухів і традиційно героїні заспокоюють себе контактом з елементами свого одягу, а герої-чоловіки ламають сірники, маніпулюють предметами навколо себе тощо.

Проксеміка, що окреслює особистий простір, також може мати гендерний вимір. Особистий простір охоплює 4 зони: інтимну, особистісну, соціальну та

публічну. Ці зони структурують особисті контакти індивіда та формують межі взаємодії з іншими членами соціуму. Більшість європейських соціокультур та північноамериканську соціокультуру традиційно розглядають як середньоконтактні, однак гендерні відмінності існують. Дослідження вказують, що мінімальну відстань можна спостерігати між двома жінками – учасницями комунікації, середню – у змішаній парі, а максимальну – між двома чоловіками [334]. Дистанціювання часто має прояви і на вербальному рівні, адже жінки частіше використовують мовні засоби, що сприяють зближенню (наприклад, пестливі суфікси).

Інший прояв *кінесики*, а саме *фізіогноміка*, теж відіграє важливу роль у драматургії, особливо в поєднанні з *просодикою*. Драматурги описують такі фізіогномічні та просодичні особливості героїв, які можуть доповнити їх образ, або навіть стати основою його інтерпретації глядачами.

Елементи *артефактики* відіграють надважливу роль у створенні жіночих та чоловічих образів. Знання соціокультурних кодів допомагає глядачам інтерпретувати знаки артефактів. Якщо на сцені з'являється жінка з короною на голові, глядачі погоджуються прийняти, що перед ними королева, або інша соціально значуща особа, яка виконує таку функцію.

У постнекласичному театрі, який побудований на усвідомленні умовностей, сукупність невербальних елементів часто використовують для створення жіночих образів акторами-чоловіками. Наприклад, у виставі «Раптом минулого літа» за п'єсою американського драматурга Т. Вільямса (переклад українською К. Міхаліцина) у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса, поставленій американським режисером Н. Флекменом у 2016 році, більшість жіночих ролей виконували чоловіки: Місіс Венебл – Василь Колісник, Міс Фоксгіл, Сестра Фелісіті – Олег Онещак, Місіс Голлі – Ярослав Федорчук (Див. Додаток 1, Рис. 1). Н. Флексан наголошував на тому, що Т. Вільямс був одним із перших драматургів США, який експериментував зі статтю і ставив від сумнів стереотипні уявлення про людину залежності від її статі [67], тому в його постановці цієї класичної п'єси режисер продовжив експерименти самого автора.

Жіночності образу досягали не через знаки артефактики, а через елементи просодики, проксеміки, такесики та кінесики, що притаманна жінкам. Поодинокі стереотипно жіночі артефакти (наприклад, віяло) тільки підкреслювали інші елементи невербальної комунікації. Цілісний образ персонажів-жінок вибудовували без залучення візуальної складової сприйняття, що є надзвичайно складним завданням, адже саме візуальний ряд домінує у сприйнятті реальності.

Розглянемо приклади представлення маскулінної та фемінінної комунікативної поведінки вербальними та невербальними засобами у перекладах п'єс Дж. Озборна «Озирнись у гніві» та Е. Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф». В обраних п'єсах подолано хиткість меж між маскулінним та фемінінним типом комунікативної поведінки. Натомість гендерні стереотипи соціокультурної репрезентації чоловіка та жінки виражені максимально виразно.

За задумом автора, герой п'єси *Дж. Озборна «Озирнись у гніві»* [363] (український переклад та сценічну постановку виконано театром-студією «Міст», м. Київ) Джиммі є втіленням стереотипного уявлення про комунікативну поведінку чоловіка робітничого класу середини минулого століття в Англії, представника «сердитих молодих людей». Він лютує через несправедливість соціального устрою світу, а свої негативні почуття виражає у притаманній чоловікам манері комунікативної поведінки. Ознаки його мовлення зумовлені належністю до нижчого соціального класу. Ввічливий, налаштований на співпрацю стиль, характерний не тільки для жіночого спілкування, але й для спілкування осіб з високим соціальним статусом. Оскільки жінкам у його оточенні не притаманна аналогічна комунікативна поведінка, ці ознаки можна розглядати, як вияви суто маскулінної поведінки в межах соціального класу.

П'єса починається детальним описом невербальної поведінки дійових осіб, який задає тон вистави в цілому. Два чоловіки, Джиммі і Кліфф, сидять за столом з газетами в руках, за якими їх не видно, оточені димом від люльок, які вони палять. Жінка, Еліс, стоїть біля прасувальної дошки з праскою в руках та ретельно прасує одяг, тоді як біля неї лежить величезна купа одягу, яка чекає своєї черги. Ця «німа» сцена, створена тільки невербальними знаками, несе чітке

і однозначне комунікативне повідомлення глядачам про соціальний статус чоловіка і жінки Великобританії 1950-х років (п'єса вийшла у 1956 році). В українській версії п'єси опис сцени був зведений до опису розташування акторів на сцені, що значно спрощує її значення у п'єсі. Вже у першій сцені ми дізнаємося, що Еліс – освічена, розумна жінка вищого середнього класу, а Джиммі – робітник без освіти. Навіть при такому очевидному дисбалансі соціально-класових статусів, гендерний статус має більшу вагомість у розподілі ролей у їхній родині.

У вербальному вимірі, аналіз гендерлекту Джиммі в українському перекладі п'єси здійснюємо через такі лінгвістичні складові, що формують його маскулінну гендерну ідентичність: а) *на рівні вокабуляру*: стилістично-знижені лексеми з негативною семантикою; стигматизовані та табуйовані лексеми; стигматизовані інтенсифікатори (експлетивні атрибутиви); б) *на рівні комунікативної компетенції*: імперативи; менасиви; непрямі реквестиви.

На рівні вокабуляру:

Таблиця 3.1

а) Використання стилістично-знижених лексем з негативною семантикою.

Mummy may look over-fed and a bit flabby on the outside, but don't let that well-bred guzzler fool you. Underneath all that, she's armour-plated...	З вигляду матуся дещо розгодована і неповоротка, але не дай боже помилитися щодо неї. Під своєю жировою оболонкою вона закута в броню...
Why don't we brawl ? It's the only thing left I'm any good at.	А чому б і не посваритися , якщо це єдине, на що я здатний?
That old bastard nearly ran me down in his car!	Цей старий покидьок на своїй машині трохи не роздавив мене.
You rough bastard!	Хам, тварюка!
You're a savage, a hooligan!	Ти дикун, бандюган .
You're such a scruffy little beast - I'll bet some respectable little madam from Pinner or Guildford gobbles you up in six months.	Ти дуже ручний звір . Закладаюся, тямуща пані обробить тебе за півроку.
He's a sloppy, irritating bastard , but he's got a big heart.	Цей слинявий покидьок дратує , але у нього велике серце.

Do you remember that first night I saw you at that <i>grisly</i> party?	Ти пам'ятаєш той день, коли ми познайомилися на тій <i>вульгарній</i> вечірці?
---	--

Мовлення Джиммі насичене стилістично-зниженими лексемами із негативною семантикою, що свідчить і про його низький соціальний статус, і про невдоволеність своїм становищем. У мові перекладу його розпачливий стан виражено неповно, оскільки деякі сленгові лексеми замінено стилістично-нейтральними відповідниками. У цілому, негативну тональність у перекладі збережено.

Таблиця 3.2

б) Використання стигматизованих та табуйованих лексем.

And have my enjoyment ruined by the Sunday night yobs in the front row?	Щоб якась наволоч зіпсувала мені вечір?
Girl here wants to know whether her boy friend will lose all respect for her if she gives him what he asks for. <i>Stupid bitch.</i>	Тут одна дівчина цікавиться, чи залицяльник перестане її поважати, якщо вона дасть йому те, що він у неї просить. <i>Дурена!</i>
<i>That bitch.</i>	<i>Лайно!</i>

Виокремлені лексеми виражають межу незадоволення життям та своїм оточенням, у мові перекладу прирівняно до стилістично-знижених лексем.

Таблиця 3.3

в) Використання стигматизованих інтенсифікаторів (експлетивних атрибутивів).

Who buys this <i>damned thing</i> ?	І кому тільки потрібна ця <i>маячня</i> ?
Did you read Priestley's piece this week? <i>Why on earth</i> I ask, I don't know. I know <i>damned well</i> you haven't. Why do I spend ninepence on that <i>damned paper</i> every week?	Ти читав останню статтю Прістлі? <i>Втім, чого я питаю.</i> Звичайно, не читав. <i>Навіщо я щотижня витрачаю купу грошей на цю кляту газету?</i>
You heard every <i>damned thing</i> those bastards did, all day and night.	Було чути <i>абсолютно все.</i>
You <i>know damn well</i> where I've been.	Ти <i>добре знаєш</i> , де я був.
Oh, hell! Now the <i>bloody</i> bells have started!	Чорт! Тепер ще ці <i>кляті</i> дзвони!

Anyway, she's probably in church, swinging on those bloody bells!	А потім, вона зараз, напевно, в церкві. Дзвонить в ці кляті дзвони!
She's taken you with her and you're so bloody feeble you've let her do it.	Вона тягне тебе за собою, а ти безвільна до такої паскудності , що дозволяєш їй це робити.

У розмовному мовленні інтенсифікатори притаманні як англійській, так і українській мові для підсилення емоційності. Англійська мова має значно ширший спектр інтенсифікаторів та експлетивних атрибутівів [33, с. 129]. Текст засвідчує одночасне використання кількох інтенсифікаторів, що не характерно для української мови. У тексті п'єси стигматизовані інтенсифікатори *damn* та *bloody*, притаманні мовленню Джиммі, формують його образ грубого та розлюченого чоловіка. У мові перекладу ця лінгвістична ознака збережена непослідовно: замінена функціональним відповідником (*кляту/кляті*); повністю нейтралізована (*добре знаєш, абсолютно все*); компенсована іншими лексичними засобами з негативною семантикою (*безвільна до такої паскудності*). У перекладі не спостерігаємо використання інших засобів інтенсифікації, які є характерними для української мови: додавання до раціонально-оцінних одиниць плеонастичних слів, гіперболізація, вживання прислівників-інтенсифікаторів із суфіксами, що вказують на виразне збільшення ознаки [58]. Тому мова перекладу не відображає ідентичності брутального чоловіка, створеного автором оригіналу.

На рівні комунікативної компетенції:

Таблиця 3.4

а) *Імперативи.*

Now get to hell out of here!	Збирайся до дідька!
You can make me some more tea.	Можеш підігріти чаю.
Now shut up while I read.	Тепер заткни пельку , я буду читати.
Put the kettle on.	Постав чайник.

Наказовий спосіб (імператив) є способом вираження спонукання до дії. Його вирізняє модальність значення, експресивність, емоційна насиченість,

своєрідність формоутворення [27]. Відповідно до засобів вираження прескриптивні мовленнєві акти охоплюють дві групи речень: імперативні (речення зі синтетичним та аналітичним імперативом) та неімперативні (речення з модальними дієсловами, бездієслівні речення, речення з дієсловом в інфінітиві). У другій групі, бездієслівні речення характерні для англійської мови, а речення з дієсловами у формі інфінітива – для української [84].

Таблиця 3.5

б) Непрямі реквестиви.

I'm getting hungry.	Я зголоднів.
---------------------	--------------

Непрямі реквестиви характерні для чоловіків, які, порушуючи принципи позитивної ввічливості, свої прохання виражають у формі тверджень. Оскільки структурно непрямі реквестиви можуть збігатися в зіставлюваних мовах, вони не становлять проблеми для перекладачів.

Ілокутивний акт менасиву займає проміжне становище між наказом і обіцянкою та завжди поєднаний із негативними емоціями [141, с. 112]. Менасив є статусно-маркованим мовленнєвим актом, який спрямований на управління діяльності співрозмовника. З погляду теорії ввічливості [182] акт менасиву обмежує волю адресата та визначає його дії в майбутньому. Адресант застосовує погрозу не з метою виконання обіцяних дій, а з метою маніпулювання емоціями співрозмовника. Залякування наслідками агресивних дій є «спробою вербального насилля» та тиском заради «досягнення інтересів мовця-агресора» [19]

Таблиця 3.6

в) Менасиви.

Do that again, you Welsh ruffian , and <i>I'll pull your ears off</i> .	Зроби це ще раз, і я <i>тобі всі вуха обірву</i> .
If you don't let go, <i>I'll cut off your nasty, great, slimy tail!</i>	<i>Не відпустиш – відіреу до дідька твій потворний довгий хвіст.</i>
<i>I'll kill you first.</i>	<i>Спочатку я тебе вб'ю.</i>

Використання менасиву в діалозі вказує на бажання Джиммі (за допомогою негативних емоцій) вплинути на інших дійових осіб п'єси. Він погрожує завдати фізичної шкоди або позбавити життя, але ніколи не вдається до реальних дій.

В англійській мові погрози можуть бути реалізовані комплексом лексичних та граматичних засобів: дієслова з деструктивною семантикою; модальні дієслова зі семантикою можливості та необхідності; маркери віднесення дії до майбутнього; об'єктні займенники, що експлікують скерованість дій на адресата; присвійні займенники, що маркують належність об'єкта погрози адресату. В українській мові засобами вираження менасиву є «емоційні прості/складні (підрядні) розповідні речення з дієсловами доконаного виду майбутнього часу, інвективною, образливою лексикою, а також словами на позначення фізичної розправи, насилля над співрозмовником» [19, с. 27–28].

На структурному рівні мовленнєві акти менасиву в українському перекладі п'єси тяжіють до кількох тенденцій. У випадках, коли способи вираження погрози українською та англійською мовами збігаються, структуру речень у перекладі залишено без змін. Адаптації спостерігаємо у реченнях із особовими та присвійними займенниками (пропуски, заміни), що можна пояснити різними граматичними правилами зіставлених мов. Найбільше трансформацій спостерігаємо на рівні лексики: наявні зміни у семантиці слів на позначення насилля або регістру слів із негативною семантикою (нейтралізація стилістичної зниженості).

В авторських ремарках Дж. Озборн дає багато підказок щодо *невербальної поведінки* Джиммі, яка допоможе вибудувати його цілісний образ, особливо в аспекті *кінесики* (Див. Додаток 1, Рис. 2).

Таблиця 3.7

Елементи невербальної поведінки

<i>He bangs his breast theatrically.</i>	<i>Театральним жестом б'є себе в груди.</i>
<i>Nudges Cliff with his foot</i>	-----
<i>He gives Cliff a kick, and shouts at him</i>	-----

<i>But he soon gathers himself for a new assault. He walks behind Cliff and stands, looking down at his head.</i>	-----
<i>Snatches it away</i>	<i>Вириває газету</i>
<i>Jimmy watches Alison, his foot beginning to twitch dangerously</i>	<i>Джиммі спостерігає за Елісон, його нога починає загрозово тремтіти.</i>
<i>Jimmy makes a frantic, deliberate effort, and manages to push Cliff on to the ironing board, and into Alison.</i>	<i>Джиммі робить відчайдушне зусилля і навмисне штовхає Кліффа на прасувальну дошку.</i>
<i>Kicks cistern.</i>	-----
<i>Jimmy pushes him back savagely.</i>	-----
<i>Slapping his forehead.</i>	-----
<i>He hurls a cushion at her, which hits the ironing board.</i>	-----

Як видно з кількох наведених ремарок, невербальна поведінка Джиммі така ж агресивна, як і вербальна. Його рухи різкі, спрямовані на заподіяння шкоди іншим учасникам комунікації (комунікативні рухи), але часом виявляють гнів без певної комунікативної мети, супроводжуючи вербальну агресію. В українському сценарії, який зазнав скорочень для постановки на сцені, опис невербальної складової поведінки Джиммі часто відсутній. Більшість рухів, що виявляють злість, агресію, відчай, можна віднести до невербальних культурних універсалій, або щонайменше до спільних знаків української та англо-американської культур.

Гендерна ідентичність є важливим джерелом самоідентифікації особистості, а «відтворювані у суспільстві гендерні кліше сприяють подальшій гендерній типізації» [116, с. 22]. Через *руйнування стереотипів щодо комунікативної поведінки*, драматург може створити в п'єсі ефективний засіб психологічної напруги та конфлікту. Цей підхід ліг в основу п'єси **Е. Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф»**. У творі виокремлено два протилежні жіночі образи - Гані та Марта. Гані втілює найтипівіші уявлення про жіночий стиль поведінки,

водночас як Марта, прагне наслідувати маскулінний стиль, намагаючись компенсувати відсутність сильних чоловічих якостей у свого чоловіка. Домінування чоловічо-орієнтованих парадигм життя змушують жінок переоцінювати себе з позиції чоловічих цінностей [116, с. 27] та з метою створення позитивного образу приєднуватися до чоловіків, індивідів з високим соціальним статусом, через різні, в тому числі лінгвістичні, соціальні інструменти.

Своєю природою, Марта представляє жінку з виразними емоціями, яка відчуває відсутність сильної підтримки чоловіка в своєму житті. Змальовано контрастний портрет: на перший погляд, вона виглядає агресивною та чоловікоподібною, але глибоко у душі вона є беззахисною жінкою, що шукає захисту. Її мовлення віддзеркалює цей дуалізм: лайка переплітається з ніжністю, лаконічність з динамічністю, віддаленість зі зближенням.

Притаманні Марті маскулінні риси виражено: а) на рівні вокабуляру: стилістично-знижені лексеми з негативною семантикою; стигматизовані інтенсифікатори (експлетивні атрибутиви); б) на рівні комунікативної компетенції: імперативи.

На рівні вокабуляру:

Таблиця 3.8

а) *Стилістично-знижені лексеми з негативною семантикою.*

You make me <i>puke!</i>	Від тебе <i>блювати</i> хочеться!
<i>Screw you!</i>	<i>Іди ти!</i>
Look, <i>muckmouth</i> ... you <i>cut</i> that <i>out!</i>	Ти, <i>засранцю</i> , <i>ану мовчок!</i>
I thought I'd <i>bust a gut</i> ; I really did ...I really thought I'd <i>bust a gut</i> laughing.	Я думала, що <i>лусну зо сміху</i> . Слово честі ... Я справді думала, що <i>лусну</i> .
You ... <i>prick!</i>	Ти... <i>скотина!</i>
Where'd you get that, you <i>bastard?</i>	Де ти доп'яв цю штуку, ти, <i>вилупку?</i>
And Daddy said... Look here, kid, you don't think for a second I'm going to let you publish this <i>crap</i> , do you? Not on your life, baby ... not while you're teaching here... You publish that <i>goddam</i> book and you're out ... on your <i>ass!</i>	І тато сказав ...Послухай, хлопче, невже ти бодай на мить можеш припустити, що я дозволю тобі друкувати цю <i>муру?</i> Та ніколи в житті, голубе .. принаймні поки ти тут працюєш ... Тільки-но надрукуй цю

	<i>гидомирну</i> писанину, і вилетиш звідси ... як від <i>копняка в зад!</i>
The <i>hell</i> I won't. Keep away from me, you <i>bastard</i> .	<i>Дзуськи</i> я не скажу. Забери свої руки, ти, <i>вилупку!</i>

Стилістична зниженість та негативна семантика збережені в мові перекладу, що формує образ Марти як грубої, нежіночної особи. Ідеологія українського суспільства, зокрема мовна, дозволяє прийняти такий нетиповий жіночий образ, хоча і пом'якшує його, коли йдеться про стигматизовані елементи.

Таблиця 3.9

б) *Стигматизовані інтенсифікатори.*

<i>Dumbbell!</i> It's some <i>goddamn</i> Bette Davis picture....some <i>goddamn</i> Warner Brothers epic...	<i>Бовдур!</i> Це з якомось там, <i>хай йому чорт</i> , фільму з Бетті Девіс... щось <i>із біса</i> епічне від братів Уорнерів ...
You <i>laughed your goddamn head off</i> .	Ти ледь не помер зо сміху.
I'll talk about any <i>goddam</i> thing I want to, George!	Про що захочу, <i>чорт забирай</i> , про те й говоритиму, Джордже!

На рівні комунікативної компетенції:

Таблиця 3.10

а) *Імперативи.*

<i>Make</i> me a drink.	<i>Дай</i> мені випити.
<i>You lay off</i> my father!	<i>Дай спокій</i> моєму батькові.
<i>Get me a drink.</i>	<i>Налий мені...</i>
<i>Cut out</i> , George!	<i>Вимкни</i> , Джордже!
Hey ... <i>hand</i> me a cigarette...	<i>Дайте-но</i> мені сигарету ...
<i>Make</i> my <i>hubby a drink</i> .	<i>Налийте</i> моєму <i>чоловіченькові випити</i> .

Імперативи притаманні маскулінному типу комунікації, а від жінок очікують позитивних форм ввічливості, що виражені через реквестиви. Відзначимо, що на рівні комунікативної компетенції трансформацій ідентичності відбувається значно менше, ніж на лексичному рівні.

Контрастність образу Марти створена через ситуативні прояви її жіночності. Зокрема, на *рівні словотвору* її мовлення характеризують пестливі суфікси, особливо в розмовах про її батька. Пестливі форми виявляють її друге «я» маленької дівчинки, яка прагне захисту сильного та впевненого у своїх силах батька.

Таблиця 3.11

б) Пестливі суфікси.

Because <i>Daddy</i> said we should be nice to them, that's why.	Бо <i>тато</i> сказав, щоб ми їх пригріли, ось навіщо.
<i>Poor Georgie-Porgie</i> , put-upon pie!	Біднесенький мій <i>Джорджіку</i> , дам я тобі коржика!
Screw, <i>sweetie</i> !	Коли ти злигався зі мною, любий!
But <i>Daddy</i> took a look at <i>Georgie's</i> novel	Мій <i>тато</i> взяв у <i>Джорджа</i> його роман ...

Невідтворені пестливі суфікси у мові перекладу не пов'язані ані із асиметріями у словотвірних структурах зіставлюваних мов, ані з ідеологічними нормами. Такою є індивідуальна інтерпретація перекладача, яка порушує контраст між маскулініними та фемінініними гранями ідентичності Марти.

На противагу до Марти, другий жіночий образ Гані побудовано за канонами жіночої комунікативної поведінки, в якому переважають позитивні оцінки, ввічливість, лексеми із позитивною семантикою тощо.

Таблиця 3.12

Oh, <i>isn't this lovely</i> !	<i>Як</i> у вас <i>гарно</i> !
<i>I wonder if you could show me</i> where the .	<i>Чи не могли б ви мені показати</i> , де тут у вас...
Oh, that's <i>the most attractive</i> .	О, вам дуже <i>личить</i> .
<i>A little bit, dear ... I'd better sit down</i> , though.	<i>Трохи краще, любий ...</i> Але мені, <i>мабуть</i> , треба сісти.
<i>Could I have a little</i> brandy? <i>I think I'd like a little</i> brandy.	<i>Можна мені трішечки</i> бренді? <i>Я хотіла б трішечки</i> бренді.

Жіночність образу Гані, яку створено завдяки перебільшеній ввічливості, постійним перепитуванням, непевності, вигукам та звертанням до чоловіка у пошуках підтримки, увійшла в цільову полісистему майже незміненою. Образ Марти дещо змінено через нейтралізацію її вокабуляру: вона груба, але не вульгарна; бентежить, але не шокує; порівняно з Гані Марта вочевидь не така жіночна та витончена, але у мовній площині відбувається зближення образів. Передусім спостерігаємо заміну стигматизованих лексем/ідіом/фразових дієслів стилістично-зниженими або нейтральними лексемами з негативною семантикою. Пояснити таку трансформацію ідентичностей можна не тільки пуризмом, притаманним українському суспільству, але й українським образом світу як «сімейно-родинного затишку, малої соціальної групи», що є «інтравертно-фемінним за своєю природою» [116, с. 15].

У п'єсі «Хто боїться Вірджинії Вульф», Е. Олбі так описав своїх героїв (укр. переклад Я. Стельмах [364]):

Таблиця 3.13

MARTHA, <i>a large, boisterous woman</i> , 52, looking somewhat younger. <i>Ample</i> , but not fleshy.	МАРТА, <i>міцна гучногolosа жінка</i> 52 років, на свій вік не показує. <i>Тілиста</i> , але не гладка.
GEORGE, her husband, 46. <i>Thin</i> ; hair going gray.	ДЖОРДЖ, її чоловіка, 46 років. <i>Худорлявий</i> , з першими ознаками сивини.
HONEY, 26, <i>a petite blond girl</i> , rather plain.	ГАНІ, 26 років, <i>тендітна блондинка</i> , нічим не примітна.
NICK, 30, her husband. <i>Blond, well put-together, good-looking</i> .	НІК, 30 років, її чоловік. <i>Статурний, гарний на вроду блондин</i> .

Опис статури та голосу дійових осіб корелює з їх образами, створеними іншими засобами: Марта є втіленням маскулінності, а Гані – жіночності. У фільмі «Хто боїться Вірджинії Вульф» (1966) режисера М. Ніколса роль Марти зіграла Е. Тейлор, яка дуже органічно поєднала в собі риси, які запропонував для неї автор (Див. Додаток 1. Рис. 3).

В Україні вистава під назвою «Хто боїться сірого вовка» у постановці А. Жолдака з'явилася у 1995 році на сцені Київського Академічного Молодого Театру. Роль Марти виконала А. Роговцева, а роль Джорджа – Б. Ступка. Ні

статура, ні зовнішній вигляд не відповідали тим образам, які були оригінально закладені у п'єсі. Відповідно, попри висококласну акторську та режисерську майстерність, образність п'єсі значно б змінилася. Головна героїня з дещо кремезної та голосної жінки з сильним характером перетворилася б на зовні вразливу жінку з непростим внутрішнім світом і чоловічим характером (Див. Додаток 1. Рис. 4).

Режисер А. Жолдак подолав таку невідповідність театральними засобами. У першій сцені роль Марти виконує А. Роговцева, а Джорджа – Б. Ступка, а у наступних сценах вони на очах у глядачів переодягаються у відповідно чоловіче та жіноче вбрання та міняються ролями: Б. Ступка стає Мартою, а А. Роговцева – Джорджем (Див. Додаток 1. Рис. 5 та Рис. 6).

Перетворення стає можливим завдяки знакам *артефактики*, що виразно відображають гендерні стереотипи та можуть багато розповісти про дійових осіб. Очевидно, що у кожній культурі існує набір артефактів (елементів одягу, прикрас тощо), які соціальними нормами дозволено носити чоловікам та жінкам. У постановці А. Жолдака спостерігаємо розшарування на два світи: зовнішній, тобто Марта у виконанні А. Роговцевої, яка виходить у світ у вечірній сукні із декоративною парасолькою, і внутрішній, тобто Марта у виконанні Б. Ступки, яка дозволяє собі вдягати вульгарний одяг та проявляти свою сутність не тільки на вербальному, але й на невербальному рівні. В останній частині постановки А. Роговцева та Б. Ступка повертаються до звичних ролей, тобто герої знову вдягають свої маски, включно зі знаками артефактики, тобто одягом (Див. Додаток 1. Рис. 7).

б) Трансформація ознак соціально-класової ідентичності

Соціально-класова ідентичність може формуватися тільки за умови «жорсткої соціальної стратифікації» суспільства [24, с. 65]. Соціальна стратифікація – це ієрархічно організоване «структурування нерівності між різними соціальними верствами», що є сукупністю «розташованих у вертикальному порядку соціальних верств» [11]. У лінгвістичній площині, цей

бік ідентичності виражено через соціолект (соціально-класовий діалект), визначений Л. Ставицькою як «різновид мови, вживаний як засіб спілкування між людьми, пов'язаними тісною соціальною або професійною спільністю» [115, с. 20]. Оскільки розшарування мов – «всеохопне явище, яке торкається самих основ економічного ладу, культури, побуту, навіть історії» [52, с. 306], кожна лінгвосоціокультура має власні способи позначення стратифікації у мові. Усталеність класового поділу суспільства є типовою для багатьох західних країн, тому лінгвістичні особливості мовлення різних класів вивчено глибоко [172]. Щодо класової стратифікації українського суспільства, одностайності бачення немає: констатують відсутність його поділу на класи [114, с. 98], так і розуміння класу як важливого елемента вивчення сучасного суспільства [57]. Відомо, що у Радянському Союзі було прийнято визнавати лише два рівноправні класи – робітничий клас (з підкласом трудової інтелігенції) та клас колгоспного селянства. На офіційному рівні соціальна стратифікація мала горизонтальну природу, на противагу до вертикального розподілу класів у англо-саксонській моделі суспільства.

У соціально-класовій структурі сучасної України відбуваються процеси диференціації та поляризації, що в майбутньому призведе до становлення нового типу структури. Емпіричні дослідження доводять, що доросле населення України ідентифікує своє місце в соціально-класовій структурі суспільства та використовує номінації, традиційні для західних країн [14]. Висновки уможливають порівняльні дослідження, метою яких є встановлення збігів і розбіжностей у комунікативній поведінці зіставляваних класів різних соціокультур.

Соціолекти: 1) відображають демографічну, географічну, соціологічну та релігійну належність людини; 2) формують ідентичність; 3) створюють солідарність з іншими представниками групи; 4) виражають ставлення до влади та престижу [336, р. 43]. Враховуючи ці параметри, можна стверджувати, що повноцінне становлення соціолектів в Україні ще не відбулося, адже мовна диференціація проходить не стільки за класовим параметром, скільки за

освітнім: чим краща освіта мовця, ти більше його мова стандартизована. Л. Масенко вказує на соціальну неповноту функціонування української мови, оскільки вона ще не стала для всіх територій України мовою міста і масової культури: «тут не зміг утворитися наддіалектний міський варіант усного розмовного мовлення, так зване міське койне, що займає проміжну позицію між діалектом і літературною мовою та має здатність легко адаптуватися до розмаїтих і змінних форм економічного й культурного життя нового часу» [66].

Соціально-класова ідентичність яскраво проявлена в англійській постмодерній драматургії. Соціальна стратифікація англійської мови є досить виразною, що допомогло вивести на перший план маргіналізовані ідентичності за допомогою мовленнєвих засобів. Натомість соціальна стратифікація української мови демонструє недорозвиненість низки комунікативних страт: бракує елементів жаргону, сленгу, просторіччя та інших одиниць нерегламентованого, нелітературного мовлення. Пояснює присутність неповних соціально-обмежених підсистем тісний зв'язок із російською мовою, а також тривалий процес інтерференції [115], що призвів до становлення у комунікативному просторі особливого гібридного утворення, званого як «суржик» [66]. Цю субмову креолоїдного типу характеризує регулярне порушення норм української мови на всіх рівнях [83, с. 42]. Суржик не є визначальним знаком соціальної приналежності, і його важко віднести до конкретних територіальних діалектів, оскільки його поширення охоплює великий ареал. Соціальні та територіальні діалекти часто можна систематично описати, виділивши основні риси, що притаманні носіям таких ідентичностей. На відміну від цього, суржик є досить індивідуалізованим явищем, що ускладнює його логічну систематизацію. У наукових дослідженнях ставлення до суржику не однозначно негативне. Існує точка зору, що елементи української мови, які збереглися у суржику, врятували українську мову від повного зникнення і лише підтверджують її здатність існувати [134, с. 69]. Прив'язаність до національних архетипів відіграла позитивну роль у збереженні українського елементу у суржику [117, с. 83].

На прикладі українських перекладів двох знакових англомовних п'єс Г. Пінтера «Повернення додому» (переклад М. Якуб'яка) та Т. Вільямса «Трамвай Жадання» (переклад Б. Бойчука [360]) розглянемо можливості вираження класово-соціальної належності. Обидва переклади є нетиповими для української перекладної полісистеми, чим і викликають зацікавлення. Нетривіальні перекладацькі рішення виокремлюють їх на загальному фоні традиційних для України перекладів. Переклад п'єси Г. Пінтера, який зробив М. Якуб'як, відхилив Львівський театр «Воскресіння» через невідповідність формату театру та занадто нелітературну манеру спілкування головних героїв. Натомість театр замовив інший варіант перекладу, який би не шокував публіку вульгарним мовленням. П'єса у перекладі А. Галас йде на сцені театру з 2005 року.

Переклад Б. Бойчука, можливо, саме завдяки своїй лінгвістичній ексцентричності представлення соціально-класової ідентичності, був використаний у постановці 2011 року у Закарпатському обласному українському музично-драматичному театрі імені братів Шерегіїв у м. Ужгороді режисером С. Архипчуком. Режисер зробив постановку виразно українською, або навіть ужгородською, через використання пісень Ніни Матвієнко і Верки Сердючки та створення образу ужгородської панночки – спадкоємиці аристократичного роду. На таку інтерпретацію міг надихнути переклад Б. Бойчука, сповнений діалектизмів.

Герої Г. Пінтера – представники лондонського робочого класу, що мешкають у районі Іст-Енд. Їхнє мовлення відображає сформовану автором ідентичність. Якщо вищий статус мовця звужує варіативність його мовлення та встановлює межі дозволеного, то нижчі соціальні класи почувають себе значно вільнішими у виборі мовленнєвих засобів. Стандартна британська англійська, яка сформувалася на основі лондонського варіанта мови [205], є соціолектом вищого класу британського суспільства, а такі субваріанти, як кокні, наприклад, традиційно вважають маркерами нижчих соціальних прошарків.

Соціолектам притаманні такі лінгвістичні маркери, як: 1) субстандартна або стигматизована лексика, 2) нестандартне фонетичне оформлення, 3) порушення синтаксису. Прикладом соціолекту лондонського робітничого

класу є мовлення голови родини Макса, сімдесятилітнього чоловіка, який не соромиться вільно висловлювати свої думки. Його мовлення вирізняють насамперед *лексичні одиниці* нерегламентованого, часто маргіналізованого та стигматизованого мовлення:

Таблиця 3.14

Субстандартна та стигматизована лексика

Don't you talk to me like that, I am warning you. There is an advertisement in that paper about flannel vests. Cut price, navy surplus. I could do with the few of them. (Pause). I think I'll <i>have a fag, give me a fag</i> . I've just asked you to give me a cigarette. Look what I am <i>lumbered with</i> Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her <i>rotten stinking face</i> , she wasn't such a <i>bad bitch</i> . I gave her the best <i>bleeding years</i> of my life, anyway.	Ти, <i>смаркачу</i> , що собі дозволяєш? Як <i>вліплю!</i> Я <i>надибав</i> у газеті анонс про фланельові камізельки. У розпродажу. Списані на флоті. Мені для повного щастя більшого не треба. (Пауза) Знаєш, я би закурив. Подай <i>люльку</i> . (Пауза) Я сказав – подай <i>люльку</i> , подай <i>папіроску</i> . Можна подумати я від тебе <i>чорт і що</i> вимагаю! ...Ти не думай – вона була <i>кобіта нівроку</i> . Навіть зі своїм <i>перекривленим ниском</i> виглядала на симпатичну. Що б хто не казав, а я з нею прожив найкращі свої літа. То були літа, коли я міг <i>поскакати в гречку досхочу</i> .
I'll <i>chop your spine off</i> , you talk to me like that! You understand? Talking to your <i>lousy filthy</i> father like that!	Якщо не перестанеш <i>пащекувати, розвалю тобі макітру!</i> <i>Донерло!</i> Так собі дозволити з батьком!
I said <i>shove off out of it</i> , that's what I said.	А то – <i>пендзлюй звідси. Бляха муха!</i>
I'm getting old, my word of honor.	<i>Бігме! Я звихнувся.</i>
Always.	<i>І при кожній okazії.</i>
If you don't like it, <i>get out</i> .	Якщо тобі не лізе, <i>іди на фік</i> .

У перекладі М. Якуб'яка головний герой Макс говорить сумішню суржика, галицького діалекту та стилістично-зниженої, часом стигматизованої лексики. Необхідність змішання регіональних та соціальних діалектів зумовлена, очевидно, бажаннями перекладача уникнути стандартизації мови перекладу, яка панує в перекладацькому просторі.

Ідеологія мовного пуризму, що панує у сучасній лінгвосоціокультурі України, поширилася на формування норм перекладу. Запропонувати природні

аналоги для лексичних елементів різних соціолектів є складним завданням, оскільки в щоденному спілкуванні вони виражені не українськими, а суржиковими словами. Існують різні точки зору щодо використання у перекладі елементів суржику. Основним аргументом на користь його використання є активне використання його авторами оригінальної української драматургії. Зокрема, суржик часто застосовують для створення певного постколоніального простору, де експресія базується на російськомовному компоненті для визначення поля «свій–чужий», що є засобом деколонізації.

Два провідні фестивалі сучасної української драми, а саме «Драма.иа» у Львові та «Тиждень актуальної п'єси» в Києві приймають до розгляду авторські, неопубліковані та раніше не представлені драматичні твори, написані українською мовою або суржиком. Суржик визначено як окрему літературну субмову, яка має право на самостійне функціонування в умовах української реальності. З іншого боку, прихильники суржику часто не до кінця розуміють його природу і розглядають його як лише один із соціальних діалектів, що характеризує певні верстви населення. Наприклад, у рецензії на мюзикл «Моя чарівна леді» за п'єсою Б. Шоу у Волинському академічному обласному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка, театральний критик Т.Гуменюк відзначила, що головна героїня використовувала «жахливий лондонський суржик і вуличний жаргон» [26]. Очевидно, лондонський кокні та український суржик є різними явищами, оскільки кокні не є змішанням мов, а суржик не має вузькотериторіальних або соціальних обмежень. Автор перекладу повністю відмовився від використання суржику в перекладі п'єси [86], і цю позицію підтримує більшість перекладачів та дослідників. Є кілька причин, чому перекладачі утримуються від використання суржику в перекладах: 1) суржик є гібридним утворенням, яке виникає внаслідок білінгвізму і не відповідає визначенню соціального діалекту; 2) український суржик в оригіналі використовують для створення протиставлення «свій – чужий» із залученням російськомовного елемента для подолання постколоніального синдрому, чого не

може бути в перекладі через інший контекст; 3) використання суржику в перекладі може несвідомо сприяти його поширенню.

Зокрема, М. Якуб'яку вдалося функціонально розмежувати мовлення Макса та його сина Тедді, якому випала нагода вирватися із лондонських нетрів та досягти успіху в науковій кар'єрі. В класовій ієрархії, яка змальована у п'єсі, люди є соціально мобільними та мають можливість переходу до вищих класів. Одним із ефективних інструментів «підвищення» є мова, яку змінюють задля відповідності нормам нового класу. Тедді є прикладом переходу на вищий соціальний щабель, і це перекладач зумів показати через мовлення героя. З такої позиції, контраст між вищими та нижчими соціальними прошарками у перекладі відтворено. З іншого боку, стратегія перекладача вступає в конфлікт із мовною ідеологією сучасного українського суспільства, яке не толерує застосування суржику та діалектних форм у перекладі, а тим більше їх змішання. Отже, перекладач виступив не лише як відтворювач значення оригінального тексту, а й виявив свою суб'єктність через створення перекладу [154, с.85.], що відображає його власне бачення норм перекладу, яке суперечить загальноприйнятим нормам.

У *невербальній площині*, а саме в аспекті *акустики, пауза або мовчання* може виступати соціальним знаком [21]. Дослідники наголошують, що «відсутність невербальних реакцій має такий самий знаковий характер, як і їх наявність, навіть ще більш виразний» [312, р. 4]. Зокрема, акт мовчання – це не просто знак, а комунікативна одиниця, здатна виступати маркером соціального статусу суб'єкта. Отже, мовчання як соціальний невербальний знак може вказувати на статус суб'єкта мовчання, наприклад, мовчання представника нижчої соціальної групи. З іншого боку, мовчання у відповідь на запитання або привітання є виявом неповаги до іншого учасника комунікації.

Переклад п'єси Т. Вільямса «Трамвай Бажання» Б. Бойчука, відомого поета української діаспори США, ілюструє нетипове розв'язання проблеми відображення особливостей мовлення різних соціальних класів у перекладі. У п'єсі американського драматурга змальовані представники двох типових різних

соціальних класів: робітничого та вищого. Представників робітничого класу у п'єсі характеризує 1) нестандартна вимова, 2) порушення стандартів синтаксису, 3) стилістично-знижена та сленгова лексика, 4) прості речення.

Таблиця 3.15

You <i>don't</i> have to look <i>no further</i> .	Тобі <i>не тре</i> далі дивитися.
She's got the downstairs here and I got the up.	Вона має долину, а я маю гору.
I'm all right. Tell Steve to get <i>him</i> a poor boy's sandwich 'cause <i>nothing's</i> left here.	Добре. Скажи Стіву, <i>най си купить</i> бідну канапку, бо <i>ту ніц не лишилося</i> .
It's sort of <i>messed up</i> right now but when it's clean it's <i>real</i> sweet.	Воно трохи в <i>балагані</i> , але <i>коли його почистити, то виглядає цацко</i> .
I think she said you <i>taught school</i> .	Думаю, <i>казала, жити вчила</i> в школі.
A place like that must be <i>awful hard</i> to keep up.	Таке місце мусить бути дуже <i>тяжко втримати</i> .
I'll <i>drop by</i> the bowling alley <i>an' hustle her up</i> .	Я <i>вступлю</i> до алеї й <i>вигнучу</i> її.

Фонетичні, синтаксичні та лексичні особливості західноукраїнських регіональних діалектів використав Б. Бойчук для відтворення соціально-зниженого мовлення. Він замінив соціальний діалект на регіональний на усіх рівнях мовлення, але зробив це послідовно, без «домішок» інших елементів, наприклад, суржикових, що було зроблено в перекладі М. Якубця.

Більшу частину життя Б. Бойчук провів у США, його українська мова збереглася в тому варіанті, у якому він вивчив її дитиною в Західній Україні. Хоча використання регіонального діалекту у перекладі з метою виокремлення соціального класу не є типовим для української полісистеми, спроба Б. Бойчука, який перекладав п'єсу поза впливом внутрішньої ідеології українського суспільства, є доказом того, що така стратегія має право на існування за умови недостатньо розвинених соціолектів.

Перекладач маркує клас в особі Бланш Дюбуа (Див. Додаток 1. Рис. 8 та Рис. 9): 1) різними формами ввічливості та непрямих мовленнєвих актів; 2) образністю та метафоричністю мовлення; 3) формальною лексикою, 4) складними синтаксичними конструкціями (наприклад, інверсивними реченнями).

I <i>didn't mean to be rude</i> , but	Я не думала <i>ображати</i> , але...
I <i>won't be looked at</i> in this <i>merciless glare</i> !	<i>Не хочу, щоб ти дивилася на мене</i> в цім <i>безжальнім світлі</i> .
Daylight never exposed <i>so total a ruin</i> !	Денне світло ніколи не виявляло <i>такої руйни</i> !
Well, Stella--you're going to <i>reproach</i> me, I know that you're <i>bound to reproach</i> me--but before you do--take into consideration--you left! I stayed and struggled! You came to New Orleans and looked out for yourself. I stayed at Belle Reve and tried to hold it together! <i>I'm not meaning this in any reproachful way</i> , but all the <i>burden descended on my shoulders</i> .	Так, Стелло, – ти будеш <i>дорікати</i> мені, я знаю, що ти <i>будеш схильна дорікати мені</i> – але перед тим – візьми до уваги, що ти залишила нас. А я осталася й боролася! Ти поїхала до Нью-Орлінса і дбала за себе. Я залишилася в Belle Reve і пробувала втримати його вкупі. <i>Я не кажу цього, щоб докоряти тобі</i> , але <i>весь тягар упав на мої плечі</i> .

Для перекладу престижних форм мовлення українська мова пропонує більшу палітру лексичних засобів, ніж для відтворення стигматизованих елементів. У перекладі мовлення представників вищих соціальних класів може бути так само поетичним, метафоричним та стилістично-збалансованим як і в оригіналі. У цьому випадку притаманна українському суспільству ідеологія мовного пуризму працює в унісон із майстерністю перекладача.

3.3.2. Трансформації ознак національно-культурної ідентичності.

Вияви національно-культурної ідентичності у площині театрального дискурсу відображають нашарування різних історичних епох, вірувань, традицій та переконань, які заклали підвалини функціонування певної національної або регіональної спільноти. Національно-культурні грані ідентичності, які віддзеркалені у мовленні, є чутливими до трансформацій у процесі перекладу через асиметрії історичного досвіду різних спільнот. Під впливом закономірних чинників у процесі міграції дискурсів ці елементи або зазнають змін, щоб підлаштуватися під панівні імперіалістичні доктрини, або зберігають свою

унікальність через запозичення в соціокультурах, які відкриті до чужого досвіду. Саме ідеологія цільової соціокультури визначає, наскільки асиметричною щодо оригінального дискурсу буде відображення національно-культурної ідентичності в перекладному дискурсі.

Національно-культурна ідентичність є поняттям багатшаровим, а її сутність виразно відчутна у протиставленні «чужому». Протиставлення «свій–чужий» відбувається завдяки виокремленню регіональних ідентичностей через різні семіотичні засоби, задіяні у театральному дискурсі. *Діалектизація мовлення* дійових осіб є одним із найпоширеніших засобів вираження національної ідентичності. К. Карвер визначає діалект як «різновид мови, що відрізняється від інших певними граматичними, фонетичними та лексичними рисами», якщо «ці риси поширені на географічно обмеженій території – це регіональний діалект» [188, с. 1]. У драматургічних творах діалектне мовлення можуть застосовувати на кількох рівнях: 1) діалектне мовлення є основним засобом спілкування усіх дійових осіб, тобто вони усі є носіями регіональної ідентичності; 2) мовленнєві відхилення від стандартних, престижних норм загальнонаціональної мови є ознакою ідентичності окремих дійових осіб, що зумовлює їх протиставлення до «інших», які послуговуються нормативним мовленням; 3) ненормативні елементи вжито як окремі вкраплення не з метою визначення регіональної ідентичності дійових осіб, а для створення ситуативного національного або регіонального колориту.

Британська вчена М. Пертегела розглядає різні підходи до перекладу регіональних діалектів, представляючи такі можливі варіанти як компіляцію, переклад псеводіалектом, переклад паралельним діалектом, локалізацію та стандартизацію [302]. У випадку компіляції діалектів переклад здійснюють шляхом використання суміші кількох діалектів або мовних варіантів цільової мови; при цьому місце дії та оточення залишають незмінними. При перекладі псеводіалектом метою є створення вигаданого діалекту з використанням нестандартного вокабуляру та ідіоматичних виразів різних діалектів цільової мови, при цьому власні імена та культурні алюзії залишають без змін. Переклад

паралельним діалектом передбачає використання відповідного соціального діалекту цільової мови, який має аналогічне конотативне навантаження та виконує подібну функцію в лінгвістичній системі цільової мови; власні імена залишають без змін, так само як і місце подій, жарти та інші культурно-марковані елементи. Стандартизація діалекту дозволяє замінити діалектні елементи стандартними. У цьому випадку, мова може містити випадкові розмовні одиниці, але конотації вихідної культури повністю втрачаються.

Спостерігаємо дві кардинально протилежні тенденції до перекладу діалектного мовлення. Перша пропонує широкий вибір інструментів перекладу, друга значно обмежує їх. Поділяємо думку А. Де Мартіно Капуччіо [197, р. 48], що стратегію перекладу визначають театральні та соціокультурні норми цільової системи, що у багатьох випадках прагнуть нейтралізувати «іншість» іноземного тексту та наблизити його до очікувань цільової аудиторії. Отже, перекладач часто обирає стратегії, що визначені стереотипами та нормами соціокультурної системи.

Регіональний діалект може слугувати лінгвістичним засобом вираження *гібридної національно-культурної ідентичності*. За своєю суттю гібридна ідентичність є завжди ідеологічно-чутливою, оскільки формується на межі двох різних соціокультурних систем, а отже, ідеологій. Гібридне мовлення є ідеологічним викликом імперіалістичній доктрині та спробою довести свою «іншість».

У процесі міжкультурної міграції ознаки гібридної ідентичності часто стираються, оскільки цільова соціокультурна система не має відповідних виражальних засобів, щоб повноцінно представити певну гібридну національну ідентичність, яка часто може бути глибоко вкорінена в історичний контекст соціокультури, в межах якої була створена. Використання діалекту як засобу вираження гібридної національної ідентичності ми детально розглянемо в четвертій частині цього дисертаційного дослідження.

Гібридна національна ідентичність може бути виражена у текстовій площині п'єси не лише через діалектизацію мовлення, але й через

протиставлення «свій»–«чужий» у діалогах персонажів. Наприклад, дії трагікомедії Трейсі Леттса «Серпень: Графство Осейдж», що 2007 року отримала Пулітцерівську премію як найкраща п'єса, розгортаються серед рівнин штату Оклахома (США), які стають виразним культурним тлом, на фоні якого відбуваються трагічні події родини Уестон. В українському перекладі О. Дроздовського вистава представлена у двох українських театрах: «Молодому Театрі» у Києві (прем'єра – лютий 2017 року, режисер – С. Жирков) та театрі «Воскресіння» у Львові (прем'єра – вересень 2019 року, режисер – А. Федоришина).

Хоча основна сюжетна лінія універсальна, оскільки найперше апелює до почуттів, паралельною лінією йде розповідь про трагічну долю індіанців американського континенту. Уособленням цієї сторінки історії є помічниця у домі Уестонів Джонна Моневата, молода представниця корінних народів США, а саме народу Шеєнів. У тексті п'єси є багато важливих діалогів, що розкривають історичний контекст і подальші проблеми співіснування корінних народів і нових поселенців, які досі остаточно не розв'язані. В одній із перших сцен Барбара та Біл ведуть різкий діалог про заселення рівнин німецькими, голландськими та ірландськими колоністами, який заради заволодіння цими пустинними землями винищили більшу частину населення корінних американських народів (Див. Додаток 1. Рис. 10).

Маркерами національної ідентичності часто виступають ономастичні одиниці художніх творів, зокрема й *антропоніми* у драматургії. Літературні антропоніми становлять вторинну семіотичну систему, що моделює первинну; базова функція ономастичних одиниць у соціумі – означальна, тоді як для антропонімів у театральному дискурсі на перший план виходять стилістична та диференційна функції.

У сучасній драматургії існує широкий спектр антропонімічних кодів. Театр реалізму використовує випадкові імена, що відображають певні соціокультурні шари, епоху та місце, що становлять фон для драми. Ці імена є складовою частиною реальних імен, не несуть особливого семантичного або

інтертекстуального змісту і служать виключно для створення типового образу. Такі імена часто транскрибують (Charlie – Чарлі, Barbara – Барбара) або замінюють загальноприйнятими в мові еквівалентами для цих імен (Martha – Марта). Деякі автори експериментальної драматургії обирають не надавати імен героям своїх творів: наприклад, у п'єсі Е. Олбі «Три високі жінки» героїні не мають конкретних імен і позначаються автором як А, В та С; у п'єсі С. Кейн «Жага» персонажі ідентифікуються літерами С, М, В, А.

Авторські антропоніми, можна умовно розділити на дві групи: реальні оніми та фіктоніми. Оскільки реальні антропоніми стають частиною художнього простору, в якому автор вкладає в них власні, унікальні риси, вони отримують нові якості. Драматурги часто використовують промовисті, які збагачують образи дійових осіб. Ці антропоніми можуть включати в себе назви тварин, предмети, явища, професії, риси характеру і т.д. Не всі способи є однаково ефективними. Наприклад, використання промовистих імен на основі професій не завжди є ефективним, оскільки вони можуть бути занадто загальними і часто зустрічаються в реальному житті. У дослідженнях [17] виділяють кілька груп виразних імен з точки зору перекладу. Перша група включає імена, які не потрібно перекладати, оскільки їхня номінативна функція має більшу вагу, ніж комунікативна. Друга група охоплює імена, які слід перекладати залежно від контексту, тоді як до третьої групи входять антропоніми, які мають одночасно номінативне і семантичне значення (наприклад, утворюють частину каламбуру). Існує різноманіття стратегій для перекладу цих антропонімних одиниць, таких як конкретизація (зі звуженням семантики вихідного елемента), компенсація (заміна елемента вихідної культури елементом культури перекладу) зі збереженням позитивної або негативної оцінки персонажа, формальна транскрипція або транслітерація із додаванням інформації про онім у коментарях, компенсація з розширенням значення вихідного імені або заміна імені апелятивом.

Згідно з деякими дослідниками, у літературному творі не існує непомовистих імен. Важливо лише визначити, що саме ці імена виражають, і

від цього залежить їхня роль у художньому творі [44, с. 9]. У критичному аналізі перекладу функціональний підхід, а саме фокус на основних функціях антропонімів у тексті, сприяє ефективності. Саме функціональний підхід до аналізу перекладу передбачає розгляд оригіналу як системи, як цілісної єдності, а не сукупності розрізнених елементів. Відповідно, основною задачею стає не просто відтворення цих елементів, а розуміння їхніх функцій та введення в переклад мовних елементів з еквівалентною функціональністю. Загальний підхід до визначення функціональності антропонімів у літературному тексті допомагає визначити такі функції, як *номінативна, текстотвірна, характеристична, компресійна, іронічна, експресивна, оцінна, емотивна* і інші.

Зокрема, у п'єсі «Серпень. Графство Осейдж» Беверлі та Джонна обговорюють прізвище Джонни – Моневата. Беверлі згадує, що знав батька дівчини, але його прізвище у той час було «Youngbird», і дивується, чому у батька і дочки різні прізвища. Джонна пояснює, що прізвища у них не різні, просто вона повернулася до оригінального звучання «Monevata», що в перекладі англійською означає «young bird». В оригінальному діалозі задіяно дві мови, тоді як у перекладі підключається третій код, що ускладнює розуміння взаємозв'язків між іменами та їх перекладами. З цієї причини, можливо, епізод, у якому Беверлі та Джонна обговорюють причини зміни її прізвища, не було внесено у виставу театру «Воскресіння».

Ідентичність представниці корінних народів Джонни представлено також через низку *невербальних кодів*. Засобам невербальних кодів властиві універсальні та національно-специфічні ознаки: у різних соціокультурах один засіб може виконувати різні, іноді протилежні функції. Невербальні знаки можуть відігравати важливу роль як у сюжетній лінії п'єси, так і у характеристиці суспільства або його частини. Зокрема, велику роль відіграли елементи *артефактики*, а саме традиційний амулет народу Шеєнів, в якому зберігають пуповину дитини як захист від злих духів. Цей оберіг, який носить Джонна, є предметом обговорення та навіть певного міжкультурного непорозуміння між Джонною та представницею нового покоління родини Уестон. У діалозі Джін

демонструє певну зневагу до традиції племені, з якого походить Джонна (Див. Додаток 1 Рис. 11).

Частини тексту, а також проблематика, яку вони виразно озвучують, у виставі не представлені, як і елементи підсистем кінесики та артефактики, які надають додаткову інформацію про національну належність дійової особи. Гібридність ідентичності Джонни, яка розмовляє англійською мовою та веде типовий для американців спосіб життя, виявлено передовсім через невербальні коди, які виявляють її зв'язок з рідною для неї культурою корінного індіанського народу. У цільовій соціокультурі декодуванню елементів підсистеми артефактики сприяє вербальна експлікація їх символізму у діалогах. Елементи системи кінесики, зокрема фізіогноміка, у сучасному театрі відіграють другорядну роль, зокрема завдяки розумінню умовності театральних знаків.

Критичний аналіз вистави у театрі «Воскресіння» виявив, що другорядну сюжетну лінію, яка розкривала соціокультурні особливості регіону, режисерка А. Федоришина оминула, зосередившись винятково на універсально зрозумілій сімейній драмі.

Загалом, вибір стратегії перекладу у багатьох випадках може бути політично або ідеологічно зумовленим. Наприклад, для перекладу п'єси канадського драматурга М. Тремблея перекладачі М. Бауман та Б. Фіндлей вирішили обрати не літературну англійську, а англо-шотландську мову (Scots). Метою перекладу було утвердити шотландську як окрему мову, а також кинути виклик культурному колоніалізму англійської мови, що було своєрідним актом боротьби за мовну свободу шотландців на театральній сцені.

3.3.3. Трансформації засобів вираження індивідуальної ідентичності у перекладі.

Палітра засобів вираження індивідуальності дійових осіб у п'єсі є надзвичайно різноманітною, адже в арсеналі драматурга наявна низка стилістичних засобів, які можна використати у створенні яскравих образів. Стилїстика мовлення дійових осіб часто є вираженням авторського стилю, але у багатьох

випадках можна відстежити певні закономірності, наприклад, часте використання одного стилістичного засобу у репліках однієї дійової особи. В таких випадках можна говорити про створення певного образу та формування унікальної ідентичності героя, яка виражена через різноманітні стилістичні засоби (метафори, порівняння, ідіоми, гру слів тощо). Важливим аспектом також є вибір імен дійових осіб, адже ім'я є потужним інструментом формування певної ідентичності через прозору семантику імені або низку соціокультурних асоціацій з іменем.

Розглянемо можливі трансформації ознак ідентичності у перекладі на прикладі *ідіоматичності мовлення*. *Ідіому* традиційно розглядають як один із видів фразеологізмів, а саме як фразеологічне зрощення, а *ідіоматичність* – як критерій визначення фразеологізму, тобто як цілісність значення [105]. В англо-американських дослідженнях [328] *ідіоми* визначають як одиниці із вираженими стилістичними ознаками та стійкі неекспресивні сполучення. Підходи до тлумачення та визначення ідіом різняться від вузького уявлення – як фразеологічних оборотів, до ширшого підходу, який охоплює не лише стилістично-марковані вислови, але й кліше, стійкі словосполучення, фразові дієслова та ін. В рамках дослідження ми зосередимось на власне ідіомах, включно із структурно-залежними видами, такі як традиційні порівняння та парні ідіоматичні вислови, а також прислів'я та приказки.

Розглядаємо ідіоматичні вислови в контексті ідентичності, тобто як характерну особливість мовлення конкретної особи. У цьому контексті вивчаємо стратегії перекладу ідіоматичних (фразеологічних) виразів як прояв трансформації ознак ідентичності під впливом соціокультурних чинників, які виникають у зв'язку з міграцією дискурсів. Основні методи перекладу включають в себе відтворення за допомогою фразеологічних засобів, фразеологічне калькування та описове відтворення фразеології [39]. Повні та часткові еквіваленти стають основними методами перекладу, коли метою перекладача є збереження ідентичності дійової особи. Вибір між різноструктурними, різноступеневими, різностильовими та різноекспресивними

частковими еквівалентами залежить від низки чинників, які визначають вибір перекладача.

На сучасному етапі досліджень у галузі перекладу драматургії набуває важливості прагматика вислову, тобто не тільки лексичне значення словосполучень, але й їхнє призначення чи мета в контексті використання. Таким чином, головним завданням перекладача стає передача сенсу та образності ідіоматичного вислову, а також збереження його прагматичного потенціалу. При перекладі драматичних текстів перекладачі враховують та відтворюють функції ідіоматичних виразів [167, р. 24]. Оскільки п'єса спрямована на активну взаємодію з глядачем/читачем та передбачає швидку реакцію на репліку актора під час театральної вистави, перекладач виключає моделі перекладу, які передбачають тривалу оцінку або додаткові пояснення. Наприклад, використання комбінації калькування та описового перекладу при безеквівалентних ідіомах може змінювати мовленнєвий стиль героя, який ніби намагається пояснити свої слова, що знижує прагматичний потенціал репліки.

У діалогах та монологіях ідіоми використовують з метою формування індивідуальної ідентичності. У спілкуванні між персонажами ідіоми виконують різноманітні функції, такі як: вираження оцінки (вираження певного ставлення до подій; оцінка); емоційно-експресивна функція (вираження почуттів; характеристика психічного стану мовця); створення гумору та сатири; передача внутрішніх якостей персонажа; відтворення внутрішнього стану; зображення зовнішнього вигляду людини; мовна характеристика; синонімічне увиразнення експресії; сюжетна основа; заголовна роль; завершальний акорд; лаконізація мовлення та інші [130, с. 250].

Фокус на ключових функціях може сприяти вибору ефективної стратегії перекладу. Деякі дослідники також висувають вимоги до відповідності частоти вживання ідіом у мовах оригіналу та перекладу [290, р.8], тобто в процесі перекладу рекомендують обирати ідіому, яка за частотністю вживання у цільовій мові є еквівалентом ідіоми в мові-джерелі. Відсутність інформації щодо частоти вживання ідіом може ставити під сумнів адекватність цього критерію.

Ідіоми у мовлення персонажів задіяні на двох рівнях. З одного боку, автор характеризує дійову особу, і читачі/глядачі розшифровують інформацію щодо характеру, походження та інших аспектів, що формують образ конкретного героя. З іншого боку, відбувається комунікація між персонажами, і їхні репліки містять повідомлення один для одного. У контексті перекладу це означає, що ідіома або її контекстуальний еквівалент повинні бути зрозумілими аудиторії і відповідати вимогам контексту репліки-стимулу або репліки-реакції.

Розглянемо вживання ідіом у перекладах п'єси Т. Вільямса «Скляний звіринець» Ю. Мисака (далі - переклад 1) та М. Стріхи (далі - переклад 2). Мовлення героїв твору відзначається високим рівнем ідіоматичності. Автор створює нерівномірний розподіл ідіоматичних висловів між ключовими персонажами, оскільки найбільшу кількість ідіом спостерігаємо у мовленні Аманди. Крім кількісних аспектів, ідіоматичність її висловлень вирізняється і за якісними характеристиками. Ідіоми, які вона використовує у спілкуванні з дітьми, характеризує евфемістичність та алюзивність. Оскільки її мовлення в цілому контрастує зі стилем комунікації молодшого покоління, іноді ідіоми свідчать про архаїчність її мислення та сприйняття світу, але й про широкий кругозір та освіченість. Наприклад, у перших сценах Аманда згадує своїх прихильників:

Таблиця 3.17

<p>That Fitzhugh boy went North and made a fortune – came to be known as the Wolf of Wall Street! He <i>had the Midas touch</i>, whatever he touched turned to gold!</p>	<p>(Переклад 1) Фіцкю переїхав на Північ. Знаєш, до чого б він не торкнувся – <i>все перетворювалося на золото!</i></p> <p>(Переклад 2) Той хлопець Фітцк'ю подався на Північ і розбагатів – його називають Вовком Волл Стріт! <i>Він неначе той давній Мідас</i>, перетворював на золото все, до чого доторкався!</p>
--	--

Ідіома міфологічного походження “*to have the Midas touch*” (“*to have the ability to be successful, especially ability to make money easily (From the name of a legendary king whose touch turned everything to gold)*”) [378, p. 987] широко

функціонує в англійській мові, особливо серед людей з високим рівнем освіти. В українській мові, попри спільність культурної спадщини, що пов'язана з давньогрецькою міфологією, ідіоми про дотик Мідаса немає. У перекладі (1), ім'я Мідаса пропущене, так само як і згадка про Уол Стріт. Образ магната із Уол Стріт, якому легко вдається заробляння грошей, перетворився на образ чарівника, який може перетворити на золото усе, до чого торкається. Окрім втрати алюзивності та зрозумілості репліки, втрачено зображення Аманди як жінки, що добре знається на культурі та історії. У перекладі (2) ідіому відтворено за допомогою неідіоматичного порівняння з алюзією на античну міфологію, тому образ освіченою жінки вдалося зберегти.

Аманда часто вдається до ідіом для вираження свого ставлення до інших персонажів або їхніх дій чи думок. Фрази, які вона використовує, відображають приховані риси та особливості персонажів. Драматург обирає спосіб характеристики окремих героїв, висловлюючи свою оцінку через слова інших персонажів. Наприклад, Лаура, дочка Аманди, здається тихою дівчиною, що живе у своєму внутрішньому світі і не помічає навколишнього. Тільки образні коментарі матері розкривають завісу таємниці її особистості. Наприклад:

Таблиця 3.18

<p>You know how Laura is. So quite but – <i>still water runs deep!</i> She notices things and I think she – broods about them.</p>	<p>(Переклад 1) Ти знаєш, яка вона. Тиха, спокійна, але ... <i>тиха вода</i>... Вона усе помічає, і напевно багато про що думає. (Переклад 2) Ти ж знаєш Лауру. Вона <i>така тиха, але в тихій ковбані</i>... Вона все помічає і, мені здається, про все думає.</p>
--	---

Англійське прислів'я “*still water runs deep*” характеризує людей, які мало говорять, але при ближчому знайомстві виявляються цікавими та складними особистостями. Таке розуміння підтверджують подальші слова Аманди. Прислів'я виконує позитивну оцінну функцію, оскільки мати помічає риси дочки, приховані від інших людей. В українських перекладах ідіома не повна, але можна припустити, що йдеться про прислів'я: «*Тиха вода греблю (береги) рве*»; «*Тиха вода людей топить*» або «*Тиха вода береги рве (ломить)*». Подібно

до інших аналогів в українській мові: «*Від тиха всі лиха*», «*Зверху гарно та тихо, а всередині ворушиться лихо*», «*У тихому болоті чорти (біси) водяться (плодяться)*» негативне забарвлення стає зрозумілим з аналізу лексичного рівня. Такий негативний контекст, можливо, змусив перекладачів залишити тільки першу частину прислів'я.

Мовлення Аманди цікаве тим, що вона адаптує ідіоми, надаючи їм новий сенс і звучання.

Таблиця 3.19

<p><i>Sticks and stones can break our bones</i>, but the expression on Mr. Garfinkel's face won't harm us! Tell your brother his coffee is getting cold.</p>	<p>(Переклад 1) Подумаєш гримасу. Масло від цього гіршим не стане. І скажи своєму братові, що кава вже холодна.</p> <p>(Переклад 2) Шляхи непрості ламають кості, але вираз обличчя містера Гарфінкеля нас не обходить! Скажи йому, що його кава холоне.</p>
--	---

Аманда висловлює емоційну реакцію на скаргу Лаури, яка просила в магазині містера Гарфінкеля записати масло на рахунок сім'ї, а той «корчить таку незадоволену гримасу» (Переклад 1), та вдало переформулює другу частину прислів'я. («*something that you say which means that people cannot hurt you with bad things they say or write about you*» [378, p. 1556]), у якого є кілька закінчень: «*Sticks and stones may break my bones, but hard words cannot hurt me*»; «*Sticks and stones can break my bones, but words can never hurt me*»; «*Sticks and stones will break my bones, but lies will never hurt me*». В українському перекладі (1) прислів'я не взято до уваги, і характеристики мовлення Аманди не відтворено. Оскільки прислів'я в англійській мові має фольклорне походження, пошук повного еквівалента в цільовій мові стає неможливим. Проте, у перекладі (2) запропоновано псевдоприслів'я з римуванням, що аналогічно оригіналу.

Стиль мовлення Аманди загалом є досить офіційним і виразно ввічливим, особливо у взаємодії з незнайомими людьми. Вона завжди прагне обирати слова та рідко вдається до використання неформальних лексичних елементів. Однак таке стає можливим у випадках, коли вона втрачає контроль через емоційність чи стикається з неординарною ситуацією.

Таблиця 3.20

<p>He never married! Gracious, you talk as though all of my old admirers <i>had turned up their toes to the daisies!</i></p>	<p>(Переклад 1) Ні, він не одружився! Боже мій, ти так говориш, ніби всі мої прихильники <i>відправилися до праотців</i>.</p> <p>(Переклад 2) Він так і не одружився! Красно дякую, ти говориш так, наче всі мої колишні залицяльники <i>вже поклали руки в домовинах!</i></p>
--	--

Формальний характер репліки (такі як «*gracious*», «*as though*», «*admirers*») контрастує із стилістичною неформальністю ідіоми «*to turn up one's toes to the daisies*». Помітна не лише евфемічність, адекватно відображена в українських перекладах, але й очевидний низький стиль фрази. Відсутність контрасту між стилістично різними елементами для глядача перекладної вистави призвести до втрат у розумінні неоднозначності образу Аманди.

Хоча у творі більшість ідіом припадає на репліки Аманди, через вуста інших героїв автор додає кілька «ідіоматичних» акцентів до портрета Аманди. Син Аманди, Том, описує свою матір так:

Таблиця 3.21

<p>Late that winter and in the early spring – realizing that extra money would be needed to properly <i>feather the nest</i> and plume the bird – she conducted a vigorous campaign on the telephone...</p>	<p>(Переклад 1) Наприкінці зими та на початку весни вона зрозуміла, що їй знадобляться додаткові кошти, аби <i>опірити гніздо та прикрасити пташку</i>, та розпочала телефонну кампанію.</p> <p>(Переклад 2) Наприкінці зими і на початку весни – зрозумівши, що на те, аби <i>причепурити гніздо і вбрати в пір'я пташку</i>, потрібні будуть гроші, – вона повела шалену телефонну кампанію.</p>
---	--

Автор встановлює аналогію між Амандою та птахою, що турбується про своє гніздо. Ідіома «*to feather the nest*» означає «прикрашати та обладнувати свій дім задля комфорту» та виникла внаслідок спостережень за птахами, які підбивають гніздо пір'ям, щоб зробити його затишним та теплим. Попри чималу

кількість ідіом в українській мові, які включають основний елемент «гніздо», наприклад «звити гніздо», «насиджене гніздо» і т. д., жодна з них не відображає контексту, який актуалізовано в оригіналі. Описовий переклад в цьому випадку не є бажаним, оскільки образ гнізда та жінки-пташки в ньому є ключовим мотивом п'єси, і його підкріплено роздумами самої Аманди, яка пояснює, що для неї означають дім та родина:

Таблиця 3.22

<p>(Переклад 1) Я добре знаю, що відбувається із незаміжною жінкою, котра не готова до роботи. На Півдні я бачила такі жалісні випадки – старі дівки, яких ледве терплять, живуть з милості зятя чи невістки! – загнані у маленьку кімнатку, як у мишоловку – їх завжди заохочують відвідати інших родичів – маленькі <i>жінки-птахи без гнізда</i> – усе своє життя вони поїдають скоринки приниження.</p> <p>(Переклад 2) Я надивилася на такі жалюгідні речі на Півдні, коли нещасних старих дів, що живуть з ласки сестриноного чоловіка чи братової дружини, насилу терплять, – виділивши їм якусь мишоловку замість кімнати; – маленькі <i>схожі на пташок жінки без власного гнізда</i> – вони все життя споживають черству скорину приниження!</p>	<p>I've seen such pitiful cases in the South – barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife! – stuck away in some little mousetrap of a room – encouraged by one in-law to visit another – little <i>birdlike women without any nest</i> – eating the crust of humility all their life!</p>
--	--

Аманда переробляє ідіоматичне порівняння «like a bird without a nest» та підсилює його за допомогою інших метафоричних засобів. Хоча обидва переклади використовують калькування через відсутність контекстуально-відповідних аналогів, зрозуміла семантика виразів та спільність фонових знань дозволяють не тільки зберегти один із ключових мотивів п'єси, але й передати багатозаровий прагматичний потенціал реплік.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У розділі визначено основні рівні, етапи та домінуючі аналізу. Процес критичного аналізу поділено на два етапи: *аналітичний*, який передбачає вивчення об'єктів критики, визначення домінуючої, ознайомлення зі задіяними дискурсами, спосіб міграції до цільової соціокультури, її регулятивні механізми тощо; *етап синтезу*, що підсумовує результати аналітичних дій. Робота з об'єктом аналізу охоплює виокремлення рівнів, а саме *мікро-(текст)*, *макро-(дискурс)* та *мегарівня (соціокультура)*. Фокусуючись на зв'язку статичного тексту з рухливими елементами вищого рівня, за основу взято модель *театрального тексту* П. Паві, а саме *автотекст*, *інтертекст*, *ідеотекст*. Автотекст становлять знакові елементи, що виконують інформаційну, комунікативну та естетичну функцію. Інтертекст, що виконує культурологічну функцію, виявляє свідомі зв'язки з іншими текстами. Ідеотекст представляє ідеологію, втілену в текстовій площині. Категорію ідеології тлумачимо як складову *мовної політики*, що функціонує в сукупності з поняттями мовна практика і мовне планування. Ідеологеми, що панують у соціумі, чинять значний вплив на формування *норм перекладу*, які змінюються в часових і культурних межах. Лінгвістичну внормованість та варіативність мови перекладу можна представити в поняттях *престиж* та *стигма*, що закріплені за лінгвістичними формами, які застосовують соціальні групи з вищим і нижчим соціальним статусом відповідно. Отже, саме ідеологія визначає, якою буде панівна доктрина регулювання взаємодії оригінальних та перекладних дискурсів. Нерівноправна взаємодія дискурсів позначається мовою перекладу: цільова мова із високим ступенем ідеологічного впливу формує систему мови перекладу та контролює межі її функціонування. Низький рівень ідеологічного впливу цільової мови дозволяє мові перекладу виходити за межі зони її функціонування та позначатися на процесі розвитку системи цільової мови.

Оскільки в процесі критичного аналізу критик змушений обмежувати об'єм аналізованого матеріалу, ми запропонували виокремити *домінуючі критичного аналізу*, яка закономірно редукує його до вивчення найсуттєвіших

елементів задіяних текстів, дискурсів та соціокультур, що відповідає синергетичному принципу голографічності або фрактальності. Домінанта критичного аналізу охоплює ключові системотворчі елементи драматургічного дискурсу, що визначають його специфіку, виявляються у макроструктурі та залучені до формування семантичного, прагматичного та іншого потенціалу тексту. Аналіз сучасного драматургічного дискурсу допоміг виокремити *категорію ідентичності* як домінанту соціокультурної моделі критики театрального перекладу. Ідентичність розуміємо як соціокультурний феномен, який виникає та циркулює у контексті локальних дискурсів взаємодії та оперує одночасно на кількох рівнях: особистий, соціальний та національно-культурний. Результатом взаємодії двох різних ідентичностей може стати гібридна ідентичність, яка виразно постає у постмодерному художньому дискурсі.

Задля з'ясування правомірності редукування критичного аналізу до домінанти, а саме категорії ідентичності, було проведено верифікацію через аналіз ознак ідентичності та їх трансформацій у перекладах сучасних англійських п'єс українською мовою. Виявлено, що ідентичності у перекладі найповніше зберігають ознаки індивідуального рівня, який помітно нечутливий до ідеологічних норм. Складові соціального та національно-культурного рівня ідентичності зазнають нерівномірних трансформацій у перекладі, що відображено у мові перекладу. В аспекті соціальної ідентичності без значних змін перенесені моделі комунікативної поведінки, виражені через різні типи мовленнєвих актів. Найбільших змін зазнають лексичні елементи соціолекту, які у шкалі «стигма–стандарт» тяжіють до наближення стигматизованих форм до рівня стандарту або субстандарту. В аспекті національно-культурної ідентичності трансформації відбуваються на усіх рівнях мови перекладу. Їх причинами є міжкультурні та міжмовні асиметрії, що не дозволяють адекватно передати лексичні або граматичні реалії у мові перекладу; індивідуальне бачення перекладача; ідеологія цільової соціокультури, що диктує норми перекладу. Нормою у сучасному перекладі є нейтралізація діалектів, заміна діалектних елементів стилістично-зниженими елементами мовлення, поодинокі вкраплення

діалектної лексики. Діалектні особливості на рівні фонетики, граматики, словотвору засобами «одомашнення» не перекладають.

РОЗДІЛ 4. СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КРИТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: РЕЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАРТИНА МАКДОНИ В УКРАЇНСЬКІЙ СОЦІОКУЛЬТУРІ

У четвертому розділі застосовуємо розроблену соціокультурну модель критики театрального перекладу з метою аналізу рецепції драматургічної творчості знакового сучасного британсько-ірландського драматурга Мартіна МакДони в системі української соціокультури. Відповідно до розробленої моделі критичний аналіз рецепції творчості Мартіна МакДони відбувався у два етапи. Перший *аналітичний етап* передбачав вивчення підсистем соціокультури-джерела і цільової соціокультури, обставин створення об'єкта-джерела з урахуванням основних тенденцій системи сучасної драматургії та шлях його міграції до української соціокультури на основі діючих регулятивних механізмів, власне критичний аналіз на основі виокремлених рівнів (автотекст, інтертекст, ідеотекст) та ідентичності як домінанти критичного аналізу, спираючись на принцип фрактальності. Другий *етап синтезу* дав змогу підсумувати результати аналітичних дій та оформити їх відповідно до жанру *перекладознавчої рецензії*.

Вибір творчості саме Мартіна МакДони не є випадковим. По-перше, МакДона належить до плеяди сучасних англомовних драматургів, п'єси яких представлені на провідних сценах світу. По-друге, майже всі ключові п'єси МакДони перекладено, поставлено на сцені і частково видано українською мовою. По-третє, аналіз репертуарів українських театрів промовисто свідчить про той факт, що саме Мартін МакДона є найбільш затребуваним іноземним драматургом в сучасній українській театральній системі.

Підсистеми соціокультури-джерела, обрані для аналізу, охоплюють систему сучасної драматургії, яка визначила структуру та тематику п'єс Мартіна МакДони, а також систему національної, а саме ірландської драматургії, що мала вплив на формування тематики та стилістики аналізованих п'єс. Вивчення

системи цільової соціокультури, а саме системи театрального перекладу, допомагає з'ясувати механізми регулювання, які мають найбільший вплив на рецепцію творчості Мартіна МакДони в українській соціокультурі.

4.1. Аналітичний етап аналізу рецепції творчості Мартіна МакДони в українській соціокультурі

4.1.1. Перекладний театральний дискурс у системі соціокультури України

Соціокультура як мегарівень критичного аналізу формує параметри управління для макрорівня, тобто перекладного театрального дискурсу і мікрорівня, а саме для текстуальної поверхні вираження дискурсу (переклади текстів М. МакДони та їх сценічне втілення). Параметри управління охоплюють низку різновекторних інструментів, таких як мовна політика, ідеологія, норми перекладу, що діють у цільовій соціокультурі та інші аспекти.

Підсистема перекладного театрального дискурсу почала формуватися як частина системи української соціокультури з появою перших професійних театрів, хоча спорадичні спроби (флуктуації) з'являлися і раніше (наприклад, мораліте на релігійну тематику). За часів гетьманства Кирила Розумовського (від 1750 року), у столичному Глухові було надане окреме приміщення для театральних вистав, до яких були залучені як чужоземні (італійські і російські), так і місцеві митці. У театрі ставили вистави за п'єсами Есхіла, а також твори західноєвропейських авторів різних епох [108]. Становлення перших стаціонарних театрів (1795 року у Львові (польська і німецька трупи), 1806 року у Києві, 1809 року в Одесі, 1810 року у Полтаві) значно розширило діапазон представлених творів, хоча постановки переважно відбувалися не українською мовою. Перший український професійний театр «Театр Руської Бесіди» (1864–1924), що діяв у Львові, разом із оригінальною українською драматургією, як галицькою (Р. Мох, І. Гушалевиц, І. Наумович, В. Ільницький), так і творами центральних земель (п'єси Г. Квітки-Основ'яненка), знайомив глядачів із шедеврами західноєвропейської драматургії (Е. Скріб, Ж. Оне, Й.-Ф. Шиллер, К. Гольдоні) та оперети (Ж. Р. Планкет, Ш. Лекок, К. Міллекер, Й. Штраус та

ін.). Найбільший успіх мали німецькі (Г. Лессінг, Ф. Геббель, Ф. Грільпарцер, Г. Гауптман, М. Гальбе), скандинавські (Г. Ібсен, Б. Б'єрнсон, А. Стріндберг), французькі (Р. Едмон, П. Бомарше, Ж. Б. Мольєр) й англійські (О. Вайлд, Б. Шоу, В. Шекспір) драматурги. Водночас переклади класики світової драматургії почали виходити друком, зокрема Шекспірові твори у перекладі П. Куліша з передмовами і коментарями авторства І. Франка.

Новий період в історії українського театру розпочався з появою у 1918 році у Києві Державного драматичного театру та «Молодого театру» (з 1922 року – театр «Березіль») Леся Курбаса та Гната Юри. У той час, як Державний драматичний театр підтримував традиції реалістичного напрямку, «Молодий театр» став своєрідним експериментальним майданчиком і розвивав ідеї авангардизму, що визначало репертуарну політику театру і напрям взаємодії зі світовою драматургією. Нову інтерпретацію на українській сцені побачили твори В. Шекспіра, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Ф. Шиллера, Ж. Б. Мольєра та ін. Експресіоністські пошуки Леся Курбаса обірвалися через його арешт і подальшу страту.

Ідеологія радянської доби змусила усіх учасників театрального процесу переосмислити базові естетичні цінності, на яких тримався театр. Оскільки ідеологія «принципово неспроможна перемогти доти, доки вона не занурить свої ідеологеми, слогани, гасла в шари культури» [50, с. 17], театр став стратегічно важливим об'єктом нового смислотворення. З витворами «буржуазної культури», яким, за словами ідеологів, були властиві «шовінізм, національна обмеженість та антинародність світоглядних позицій» закликали «боротися рішуче й послідовно» [145, с. 9]. В. Тихонович [126] розглядав необхідність використання планового підходу до організації системи культури: головним критерієм оцінювання успішності функціонування театрів була відповідність репертуару радянським ідеологічним настановам.

Репресивні заходи та цензура сформували інквізиторський за своєю суттю культурний простір. Постанова ЦК ВКП(б) від 26 серпня 1946 року «Про репертуар драматичних театрів і заходи з його покращення» засуджувала засилля

класичного репертуару у театрах країни та спонукала до постановки п'єс, присвячених боротьбі за комунізм. Окремо йшлося про неприпустимість введення до репертуару п'єс буржуазних західних драматургів, що відкрито сповідують буржуазні погляди та мораль. Відповідно, переклади творів сучасних драматургів мали мінімальні шанси проникнути на сцени. Навіть ті п'єси, яким вдавалося прорватися через цензуру, дозволяли ставити на сцені винятково в ідеологічно правильній інтерпретації. Відповідно, українською мовою перекладали переважно класиків.

Тоталітаризм позначився не тільки на обмеженні рецептивності соціокультурної системи, а й на її лінгвістичних вимірах. У тоталітарному суспільстві ритуалізована мовленнєва сфера, яка в інших типах суспільства має досить вузькі межі застосування, захопила загалом не схильні до ритуалів сфери буття. Ритуалізованим ставало мовлення дійових осіб як оригінальної, так і перекладної драматургії. Мова, що звучала у театрі, була внормована державною ідеологією через інститут офіційної цензури. Радянська соціокультура сформувала стабільну систему норм та правил, за якими повинно було відбуватися засвоєння іншомовної драматургії, а мовна політика обґрунтовувала лінгвістичні риси радянського народу як нової спільноти.

По-перше, посередником між культурами виступала російська мова, а мови інших національностей СРСР були обмежені у праві засвоєння чужих культур рідною мовою. Хоча стверджували, що обидві мови (українська і російська в УРСР) перебували на високому рівні розвитку, на практиці існувала значна асиметрія використання мов. У художній літературі українською мовою боролися з діалектизмами, розмовною лексикою та намагалися уніфікувати синоніми, що призводило до формування «української дубль-мови», яка повинна була максимально збігатися з російською [36, с. 193]. Міфологему про непридатність живої української мови до перекладу сучасних творів вкорінювали та нав'язували, допоки її не почали сприймати як норму.

По-друге, державний інститут цензури виробив чіткі правила фільтрації неприйнятних для офіційної ідеології лінгвістичних засобів, що призводило до

досить вільного поводження з текстами п'єс у процесі перекладу та вилученню «ворожих» елементів.

По-третє, в радянській системі рецепції іноземної драматургії та норм перекладу офіційна ідеологія чітко визначала правила в системі перекладу. Реінтерпретація іноземних творів та зрушення в інституційних правилах відбулися тільки наприкінці 1980-х з початком політики перебудови. Відсутність цензурних обмежень вивело на сцени театрів західні п'єси, які раніше були під забороною.

Відповідно, у радянський період міграція дискурсів між соціокультурою-джерелом і цільовою соціокультурою відбувалася на основі імперіалістичної доктрини, що чітко регулювала правила, за якими повинна була відбуватися рецепція іншомовної драматургії.

Ієрархічність, що була сформована в Радянській Україні (фаза стабільності системи), зазнала значних змін, коли Україна увійшла у період незалежності (у фазу перетворення та оновлення системи). Нав'язана зовні система цінностей перестала функціонувати, а в кризових моментах відбувається зміна напряму розвитку (точки біфуркації). Як зазначає С. Васильєв [15, с. 50], кінець радянської епохи збігся з нетривалим розквітом українського театру, адже на початку 90-х років минулого століття у самому лише Києві виникло близько 100 нових театральних осередків. Саме вони ініціювали зрушення (флуктуації) у системі українського театру, коди почали ставити п'єси сучасних зарубіжних драматургів, які були під забороною у радянські часи. Отже, на сценах з'явилася драма абсурду, яка через алегорію відображала стан розгубленості у суспільстві, а також модерністські п'єси, які були стигматизовані радянськими ідеологами як буржуазно шкідливі. Відбулося також оновлення функцій усіх складових вистави, адже у кожного учасника дійства (сценографи, актори і т. д.) з'явилася можливість утілювати основну концепцію вистави через власні виражальні засоби [55, с. 6].

В результаті, у сучасному українському театрі, співіснують три типи організації драматургічного дискурсу [12]: а) класичний (чітка жанрова

структура; «чисті» жанри; канонічність і нормативність жанрово змісту; виразні характери дійових осіб; фіксованість часопростору; універсальність і т. д.); б) некласичний (порушення лінійних схем будь-якого рівня структури; символізація хронотопу; розмивання компонентів структури, а саме відкриті фінали, подвійна проблематика, міфологічні опозиції; психоаналітизм; вивільнення від диктату будови мови; відмова від традиції і т. д.); в) постнекласичний (поліваріативність жанрів; недетермінованість дії; розмивання сюжету; переосмислення класичних складових драматургічної структури; інтелектуалізм; декларована семантична неповнота вербальних засобів і т. д.). Якщо на початку незалежності особлива увага була до драматургії першого типу, то за тридцять років незалежності українські театри сформували багатопланове середовище, в якому є простір для різних жанрів і структур. Важливо зауважити, що класичні п'єси можуть зазнати значних змін у процесі міжкультурної міграції та інтерпретації режисера і постати на сцені у постнекласичній організації драматургічного дискурсу.

Системні зрушення у бік індивідуалізації та зменшення значення колективної ідентичності після здобуття Україною незалежності призвели до формування соціокультури, яку характеризує нестабільність та протиріччя, але водночас пошук нових форм. У *театральному перекладі* проявом нестабільності стали хаотичність рецепції іноземних творів, непрофесійність перекладачів, відсутність уніфікованих стратегій перекладу та норм мови перекладу. У перші роки незалежності театри активно почали експортувати усі драматургічні тексти ХХ століття, які встигли стати світовою класикою, але були забороненими або невідомими у Радянському Союзі, або відомими винятково у російському перекладі. З'явилися українські переклади творів Т. Стоппарда, С. Беккета, Г. Пінтера, Е. Олбі та інших. Поступово, театральна система пройшла фазу перетворення та оновлення й вийшла на нову фазу стабільності, в якій перекладний драматургічний дискурс займає домінуючу позицію в ієрархії драматургічних творів, представлених у театрі. Аналіз репертуару театрів вказує на те, що більшість вистав як державних, так і недержавних театрів, оснований на

перекладах класичних та сучасних творів зарубіжних драматургів, частково на українській класичній драматургії, а в останню чергу на сучасній українській драматургії.

Соціокультурна система незалежної України почала свій розвиток у умовах неврівноваженої *мовної ситуації*. Співіснування української та російської мов у суспільстві складно визначити як рівноправний білінгвізм або як взаємодію доміантної та міноритарної мови. Епоха колоніалізму сформувала складний механізм міжмовних контактів та відносин, що призвело до конфліктів і протистоянь. Протягом років незалежності українська мова поступово відновлювала втрачені позиції у багатьох сферах використання, зокрема в культурі. Проте процес дерусифікації рухався повільно через недостатньо розроблену мовну політику держави. Наприклад, у перші роки незалежності переклади драматургічних творів на українську мову часто виконували опосередковано через російські переклади. Хоча ця тенденція поступово спадала, на тридцятому році незалежності України випадки перекладу з російського продовжували існувати, про що свідчили театральні афіші. Частково цю ситуацію можна пояснити хаотичністю системи регулювання правових відносин між авторами, перекладачами та театрами.

За роки незалежності *мовна політика* в Україні була явищем спорадичним та непослідовним, що залежало від передвиборчих програм й політичних амбіцій. Мовна політика в країні довгий час була відсутня як явище, адже жоден орган централізовано не відповідав за розвиток державної мови та розв'язання мовних конфліктів, що виникали через багатомовність населення. Як зазначає Г. Мацюк, «розбіжність між задекларованим статусом української мови як державної, правовими механізмами реалізації цього статусу і фактичним виконанням» робила державну мовну політику малоефективною [68]. Відповідно, мова була інструментом маніпуляцій, а не фактором консолідації нації. Варто зазначити, однак, що мовна політика поступово формує нові правила функціонування культурних установ. З 16 липня 2021 року набрали чинності норми Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як

державної» у сфері культури. Основним положенням цього закону є те, що публічний показ театральних вистав іншою мовою, ніж державна, в державному чи комунальному театрі має обов'язково супроводжуватися перекладом державною мовою за допомогою субтитрів, звукового перекладу чи в інший спосіб. Цей закон змушує театри, у яких вистави представлені глядачам російською мовою, вийти зі зони стабільності та переосмислити свою репертуарну політику. Театри, які випускають свої вистави не українською мовою неоднорідно відреагували на цей закон та інтерпретують його по-різному. Зокрема, завідувач літературно-драматичної частини Театру російської драми імені Лесі Українки Б. Куріцин зауважив, що театр не має ані технічних, ані фінансових можливостей субтитрувати свої вистави українською мовою [127] та наголосив, що театри забезпечують право громадян України дивитися вистави державною мовою за допомогою друкованих брошур, у яких представлений стислий зміст п'єси. Брошури глядачі можуть безкоштовно отримати перед виставою. Натомість у Закарпатському обласному угорському драматичному театрі у м. Берегово, в якому вистави йдуть угорською мовою, драму Ж. Помра «Це дитя» у постановці О. Мельничука показали із субтитрами українською мовою ще у травні 2021 року до набуття чинності закону про мову [В угорському театрі в Берегові]. Ці два приклади демонструють дві протилежні тенденції у підсистемі театральної системи України, що не послуговується українською мовою у творчому процесі.

На розвиток мови перекладної драматургії значний вплив має *ідеологія українського суспільства як складова мовної політики*. Ідеологічні настанови різних верств населення та різних регіонів свідчать про нестабільність та хаотичність, хоча після початку військової агресії РФ у 2014 році як мовна політика держави, так і суспільна ідеологія як її складова вийшли на новий рівень стабільності. Деякі діячі культури заявляли про доцільність білінгвізму у формуванні культурного простору країни. Під час круглого столу на тему «Театр як механізм формування цінностей і норм суспільства» (відбувся у серпні 2013 року) у Білоцерківській Центральній бібліотеці художній керівник Київського

академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. Саксаганського В. Усков підкреслив, що п'єси іноземних авторів краще сприймають російською, оскільки «зарубіжних драматургів важко *переводити*» [13] українською мовою. Міфологема щодо непридатності української мови для перекладу сучасної драматургії була нав'язана суспільству за колоніальної доби. Апологети цього твердження стверджували, що в українській мові недостатньо мовних ресурсів, передусім лексичних, щоб відобразити розмаїття мовних кодів, які становлять основу сучасної драматургії, що написана розвиненими європейськими мовами, які мають у своєму арсеналі широкий спектр мовних засобів – від літературного стандарту до розвинених регіональних та соціальних діалектів.

Новий закон про мову номінально змінив ситуацію у мовній політиці, однак загроза з боку РФ як колишнього колонізатора та сьогочасного агресора все ще створює напругу в українському соціокультурному середовищі, яка має значний вплив на розвиток культурних інституцій, зокрема на формування тих норм, що регулюють міграцію дискурсів до цільової соціокультури. Згідно з класифікацією слов'янських мов польського дослідника В. Любаса [272], українська мова віднесена до категорії так званих нових державних мов. У порівнянні зі старими державними мовами, такими як російська, вона має власну систему та ієрархію функцій, серед яких особливо виділяється символічна функція. Ця функція стає актуальною в умовах націоналізації комунікативного простору, де мова стає основою для збереження культурно-історичної ідентичності нації та виступає як маркер єдності етнокультурної спільноти. З часом, коли система доходить до рівня політичної, мовної та національної стабільності, символічна функція поступово втрачає свою актуальність та поступається місцем функціонально-комунікативній. Відповідно, у системі української соціокультури сформувалися норми створення та функціонування перекладного дискурсу як складної нелінійної системи організації. Ця система досягла стану певної рівноваги і має випрацювані системи саморегуляції, тобто у багатьох аспектах вона досягла фази стабільності системи, яку характеризують

гомеостатичність та ієрархічність, у яких символічна функція мови стоїть на найвищому щаблі.

Особливості української соціокультурної системи в цілому, і театральної підсистеми зокрема, які характеризують відкритість до «іншого» й особливі вимоги до мови перекладу, стали тим підґрунтям, на основі якого відбулися міграція творів Мартіна МакДони до української соціокультури.

4.1.2. Творчість Мартіна МакДони в системі сучасної драматургії

Драматургію Мартіна МакДони розглядаємо як підсистему в системі сучасної драматургії, що є соціокультурним феноменом зі складною, відкритою, нелінійною системою організації. Відповідно, п'єси МакДони були створені у синергії з тими принципами, що домінували у театральній системі у момент створення цих творів. Сучасна драматургія увібрала у себе розмаїття театральних жанрів та підходів від античності до сьогодення та демонструє ознаки фази перетворення й оновлення системи, що знаходить вираження у її нестійкості, відкритості та динамічній ієрархічності. *Принцип розмаїття* виявляється в тому, що з'являються нові жанри та принципи роботи з драматургічним та театральним текстом (документальний театр, вербатім); *принцип Ле-Шател'є* можна відстежити у тому, що традиційні форми та сюжети продовжують співіснувати із новими течіями, намагаючись повернути систему в стан рівноваги; *закон системної додатковості* впливає на розвиток або послаблення взаємозалежних підсистем системи соціокультури і т. д. Театр з усіма його складовими як підсистема соціокультури перебуває у постійній взаємодії з іншими її підсистемами. З одного боку, театральна підсистема підпорядковується законам соціокультури, а, з іншого боку, змінює її за допомогою доступних їй інструментів впливу. Змінюється також алгоритм цього впливу і взаємодії.

Система сучасного театру кидає виклик традиціям, що стали основою драматургічного дійства, але не відкидає їх (принцип Ле-Шател'є), а робить частиною нової театральної системи (закон системної додатковості) або ж її

підсистемою (закон переходу системи в підсистему). Відповідно, драматургія Мартіна МакДони з'явилася в межах сформованої тисячолітнім досвідом театральної системи (європейського зразка), однак була скерована на нові атрактори, які порушували стабільність дисипативної структури театральної системи.

Закон системної додатковості найповніше виявляє себе у *метатекстуальності* та *архітекстуальності* сучасної драматургії. Структура театральної системи бере початок з античної Греції. Сучасна драматургія руйнує гомеостатичність та ієрархічність класичної драматургії через нові прочитання та переосмислення (наприклад, вистава «Філоктет. Античний рейв» за п'єсами Софокла і Гайнера Мюллера у Театрі імені Лесі Українки у Львові).

У своїх інтерпретаціях та переробках сучасні драматурги повертаються також до сюжетів Ренесансу, надаючи текстам звучання іншими мовами або за нових умов. Найбільшого переосмислення зазнають п'єси Шекспіра. Мюзикли «Вестсайдська історія» (сценарій А. Лорентса) за мотивами п'єси «Ромео та Джульєтта» та «Цілуй мене, Кет» (створений К. Портером) на основі п'єси «Приборкання норовливої», трагікомедія «Розенкранц та Гільденстерн мертві», «15-ти хвилинний Гамлет» та «Гамлет Догга, Макбет Кагута» Т. Стоппарда, «Макбет» Е. Іонеско та інші увійшли у скарбницю світової драматургії ХХ століття [441]. Сам Шекспір часто стає героєм сучасної драматургії: «Химерний джентльмен» Г. Рубінштейна; «Бути Шекспіром» Д. Бейта, «Грати Шекспіра» Д. ДеВіти, «Я, Малволіо» Т. Крауча, «Гамлет, Принц скорботи» А. Хашемі та багато інших.

Оновлення системи драматургії відбувається також за принципом *емерджентності*, тобто театр набуває нових якостей або функцій, які раніше були на периферії. Зокрема, «звернення до прози повсякденного життя як джерела драматичного переосмислення природи» [90, с. 6] втілювалося у новітній драмі, основним завданням якої було відійти від традиційних канонів театру від античності до реалізму та створити якісно новий простір художнього буття. Введення у дію пересічних громадян та люмпенізованих елементів суспільства у

поєднанні з переосмисленням структури драматичного твору стали новими точками біфуркації у театральній системі, які створили нові макроструктури у театральному середовищі через випадкові внутрішні відхилення (флуктуації). Отже, поступово зникли чіткі жанрові розділення; другорядними стали зовнішні інтриги, поступаючись ідейним конфліктам. Дійові особи набули суперечливих рис та послуговуються прозовим мовленням із натуралістичними елементами: побутовою лексикою, жаргонними та діалектними словами, або ж навпаки використовують невластивий для повсякдення стиль спілкування (ритмічний текст, реп тощо). Театр більше не є «високим» мистецтвом та впритул наблизився до повсякдення.

У такій оновленій театральній системі народилися п'єси Мартіна МакДони, дія яких переважно відбувається у віддалених ірландських селах. Дійові особи на перший погляд непримітні особи, в житті яких не відбувається жодних важливих подій. Однак за допомогою чорного гумору та неприхованої демонстрації жорстокості автору вдалося розкрити таємний, закулісний світ цих маленьких людей. П'єса «Королева краси» стала першою п'єсою у так званій «Лінанській трилогії», куди також входять п'єси «Череп із Коннемари» та «Одинокий захід», які вийшли у 1997 році. «Королева краси» вперше з'явилася на сцені в ірландському місті Галвей, в театрі «Druid Theatre Company». Після успішної прем'єри виставу активно ставили у Лондонському Вест-Енді, на Бродвеї та поза ним. Вона була номінована на нагороду Лоуренса Олів'є як найкраща п'єса за лондонську постановку, а вистава на Бродвеї 1998 року була номінована на нагороди «Тоні» та виграла чотири з них. П'єса написана в традиціях реалізму, як сучасний відгомін тенденцій, закладених Ібсеном, Чеховим, Стрінбергом та іншими драматургами-реалістами. Дія розгортається у будинку, де проживають герої; автор детально описує інтер'єр та створює домашню атмосферу. Читачі/глядачі спостерігають за життям дійових осіб у їхньому природному оточенні.

У 1996 році автор розпочав роботу над новою трилогією, дії якої розгортаються на Аранських Островах. Першою у 1996 році вийшла п'єса

«Каліка з Інішману», а згодом «Лейтенант з Інішмору» (2001), яка викликала ажіотаж у пресі через виразну жорстокість. Останню п'єсу з трилогії «Привід з Інішеру» ніколи не ставили на сценах театрів. Після успіху ірландського циклу п'єс, М. МакДона відійшов від цієї теми і в 2003 році у Лондонському національному театрі вийшла вистава за його п'єсою «Людина-подушка», дії якої відбуваються у неназваній країні Східної Європи. Центральною темою знову стала жорстокість, але вже на іншому рівні: автор полемізує на теми політичної бруталності, свободи слова, поліцейського свавілля.

Характерною ознакою більшості п'єс МакДони є безпрецедентна жорстокість. Її можна відстежити як у мовленні персонажів, так і в дії. Наприклад, у п'єсі «Королева краси» головна героїня Морін знущається зі своєї матері і ця жорстокість гіпертрофовано виражена через її холоднокровність та відстороненість. Хоча жорстокість у театрі не є новим явищем, сцени жорстокості традиційно приховували за лаштунками, дозволяючи глядачам переживати з акторами наслідки цих травм. У сучасному театрі, який критики визначають як «театр вам в обличчя» (“in-yer-face theatre”) [331], жорстокість не приховують від глядача, а, навпаки, максимально відверто розігрують її перед аудиторією. Хоча п'єси МакДони не настільки відверто провокативні як класичні п'єси цього жанру, створені С. Кейн, деякі з них (наприклад, катування матері Морін розпеченою олією) увійшли до класичних сцен цього жанру. А. Сієрз наголошує, що М. МакДона використовує гумор, щоб відволікти глядачів, поки він готує чергову порцію жорстокості [331, р. 224]. Ще більше ця жорстокість бентежить тим, що її інструментами є звичні щоденні предмети, а дія відбувається у вітальні власного будинку, який мав би бути прихистком від усього злого та жорстокого у цілому світі.

Зокрема, О. Михед [71] окреслив три основні характеристики, що притаманні творам М. МакДони, які він образно визначив як «стигмати». Перша особливість – це промовистий простір, який має значне символічне навантаження. У всіх своїх п'єсах та сценаріях автор чітко визначив місце дії. Навіть, якщо це місце не існує на географічній карті світу, воно завжди глибоко

вкорінене у певний стереотипний простір. Друга особливість – ідентичність. Хоча Ірландія, зображена М. МакДонаю дещо гіперболізована та театралізована, у діалогах героїв його п'єс завжди стоїть питання самовизначення. Третя характеристика – знущання з дитини. У багатьох п'єсах і сценаріях мотив дитячих страждань є одним із домінантних. Автор порушує негласне табу у світі мистецтва, що діти мають залишатися неушкодженими, а також працює з темою впливу дитячих травм на доросле життя людей.

4.1.3. Мартін МакДона як представник ірландської драматургічної традиції

Хоча Мартін МакДона народився і проживає у Великобританії, його творчість традиційно відносять до ірландської драматургічної традиції, поперше, через його ірландське походження (його батьки народилися в Ірландії), а по друге, через виразний зв'язок його драматургічних творів як з Ірландією в цілому, так і з драматургічними традиціями цієї країни.

Ірландія подарувала світові таких видатних драматургів, як О. Вайлд та Б. Шоу, однак зазвичай за межами Ірландії їх сприймають як англійських авторів, оскільки писали вони англійською та не апелювали у своїй творчості до національних питань. Хоча більшість драматургів Ірландії і надалі послуговуються англійською мовою у своїй творчості, ірландській драматургії вдалося оформитися як унікальне явище у світовому театрі та літературі й через переклади і постановки на іноземних сценах увійти у соціокультурний простір інших країн, зокрема й України.

Початок формування національного ірландського театру можна пов'язати із періодом, відомим як Гельське Відродження, яке призвело до деангліфікації Ірландії у ХХ столітті та відобразилося у творчості ірландських драматургів, що виступали як прихильники національного руху. Цей етап історії ірландського театру можна охарактеризувати як «націоналістичний проект» [202, с. 102]. Митці розуміли, що досягнення державної незалежності неможливе без визнання культурної унікальності народу. Якщо власна історія та мова стають невідомими

для значної частини громадян, країна залишається культурно залежною від колишньої метрополії [136].

Багатьом представникам Гельського Відродження не вдалося повноцінно опанувати ірландську мову, що призвело до виникнення асиметричної або гібридної соціокультурної ідентичності, яка стала основою більшості ірландських п'єс. Парадокс полягає в тому, що пропаганда культурного повернення до гельських коренів ірландців відбувалася за допомогою англійської мови, отримавши назву «культурної трансляції». Попри непослідовність у представленні національної ідентичності, літературним діячам вдалося підірвати англійську культурну гегемонію, створивши унікальний соціокультурний простір, який набув національних рис, навіть при відсутності можливості відновлення власної мови.

Хоча театральна традиція Ірландії корінням сягає дванадцятого століття, ранні форми драматургії та театру традиційно пов'язували з колоніальним англійським впливом. В. Б. Єйтс, разом із Леді Грегорі, Е. Мартіном та Д. Сінгом, відіграв важливу роль у початку національного відродження на сцені, засновавши у Дубліні Театр Абатства у 1904 році з метою представлення ірландських (гельських) п'єс. Однак твори В. Б. Єйтса критикували за їхній виразний націоналізм, оскільки вони закликали до відмови від особистих благ на користь добробуту Ірландії. Драматургія Д. Сінга, який був протестантом англо-ірландського походження [118, с. 132], повністю присвячена життю простого ірландського селянина, його труднощам та радощам. У 1896 році, В. Єйтс запропонував йому поїхати на Аранські острови та пожити там серед місцевого населення, щоб зрозуміти їхню природу. В результаті, автор написав кілька п'єс, дія яких відбувається у Західній Ірландії, зокрема «Гультай із західного світу» (1907). Його стиль був пронизаний реалізмом представлення мовних особливостей регіону. П'єса не відразу завоювала прихильність глядачів та критиків, оскільки її вважали нападом на ірландську ідентичність. Реалістичне зображення ірландських селян сприйняли агресивно і відверто вороже. На українській сцені рання ірландська драматургія з'являється нечасто. Зокрема,

п'єсу Д. Сінга «Джерело святих» у Львівському театрі «Воскресіння» ставив узбецький режисер О. Хожагули.

Ірландський театр початку століття розглядав нетрадиційну для європейської сцени тему маргіналізованих особистостей, яку подальше розвинув Ш. О'Кейсі, фокусуючись переважно на житті ірландських робітників. Питання пошуку особистої ідентичності, вивчення місця «маленької» людини у різнорідному суспільстві та обговорення національного відродження стали ключовими темами для ірландських драматургів протягом усього ХХ століття. Б. Фріл, П. Шерідан, С. Беккет, Д. Мерфі, М. МакДона та інші ірландські автори прославили ірландський театр на світових сценах. Зокрема, С. Беккет, який отримав Нобелівську премію, став відомий як творець театру абсурду. Його творчість не була прямо пов'язана з ірландською національною традицією, оскільки він виступав скоріше як універсальний та космополітичний драматург.

Мартіна МакДону часто називають спадкоємцем «національного голосу Ірландії» Б. Фріла. Б. Фріл, якого визнають найвидатнішим ірландським драматургом минулого століття, у своїх п'єсах ретельно досліджує питання ірландської ідентичності і для цього у багатьох випадках використовує сільську місцевість як місце дії. Його твори мають значно виразніше політичне забарвлення, ніж твори М. МакДони, а комедійна складова натомість відсутня повністю. Його цікавлять питання ірландської мови, еміграції, а також конкретні історичні події, які позначилися на долі ірландського народу. М. МакДона не є настільки виразним захисником ірландської ідентичності, але певна латентність вираження проірландської позиції компенсована точковими елементами в різних семіотичних площинах – декораціях, вбранні, характерних елементах мовлення дійових осіб.

Творчість Б. Фріла, що був визнаним одним з найвидатніших драматургом світу, довго залишалася маловідомою в Україні. Однак її важливість в контексті історичного досвіду України робить її суттєвою для української аудиторії. Драматургія Б. Фріла знайшла відгук в українському просторі лише раз – у журналі «Всесвіт» (№ 5, 1978 року), завдяки перекладу Р. Доценка його п'єси

«Почесні громадяни». Зокрема, п'єса Б. Фріла «Переклади» заслуговує на переклад та постановку на сцені українського театру. Вистава, представлена у 1980 році, стала художнім відображенням історичних змін в ідентичності Ірландії — від гельської нації до англійської впливу. Твір пропонує глибокий погляд на трансформації, з якими стикається культурна спадщина в умовах імперської домінації. П'єса змальовує спочатку співіснування англійської та ірландської культур, а згодом їх гібридизацію [236]. У 1833 році в містечку Беллібег відбуваються події, пов'язані із прибуттям місій Відділу картографії та Національної освітньої системи. Місія має за завдання замінити ірландські назви англійськими та впровадити національну шкільну систему із використанням англійської мови для навчання. П'єса підкреслює, що імперіалізму не вдалося повністю придушити національне самовираження ірландців. Англійці вважали, що нова система змусить місцевих мешканців забути ірландські назви, але вони не врахували силу усної традиції. Маргіналізація дозволила ірландцям частково зберегти свою мову та культуру від повної асиміляції. Навіть при тому, що Ірландія стала переважно англосмовною, ірландці та англійці залишалися роз'єднаними спільною мовою. [254, р. 333].

Текст написано англійською, але швидко глядач усвідомлює, що англійці та ірландці говорять різними мовами та не розуміють один одного. Без змішання мов та переключення мовних кодів, автор створює картину непорозуміння між двома сторонами конфлікту. П'єса є ілюстрацією явища, яке Г. Баба характеризував як «колоніальну імітацію»: аудиторія свідомо сприймає той факт, що під схожістю ховається відмінність [173, р. 86]. «Переклади» не можна сприймати як п'єсу, що декларує зникнення ірландської мови, оскільки вона показує, що ірландська говірка втілюється в англійській мові та перероджує англійську зсередини. Використання англійської – це імітація, що є одночасно схожістю та відмінністю.

Сучасна ірландська драматургія стала відомою українському глядачеві завдяки постановкам в українських театрах п'єс найвідомішого сучасного ірландського драматурга М. МакДони, який підхопив естафету Б. Фріла і став

творцем нової національної драматургії Ірландії. Хоча сам М. МакДона стверджує, що на нього мало вплинули драматургічні твори ірландських авторів, дослідники вбачають у його п'єсах тяглість ірландської театральної традиції. По-перше, це стосується місця дії творів – сільська Західна Ірландія, яку традиційно змальовували драматурги з початку ХХ століття. М. МакДону також порівнюють з Д. Сінгом, з п'єсою якого «Гультьяй із західного світу» проводять паралелі. Спільними у п'єсах є манера зображення сільського життя, мова, жанрові ознаки чорної комедії, а також несподівана жорстокість.

Еміграція – ще одна важлива тема, яка наскрізно проходить через усі п'єси ірландського циклу М. МакДони. Великий голод 1845 року став рушійною силою, що «витискала» людей з рідної країни у пошуках засобів виживання. Ірландці протягом століття масово залишали свою батьківщину у пошуках кращого майбутнього. Новою домівкою для них ставали Великобританія, Сполучені Штати Америки та Австралія. Цей масовий «вихід» у своїх п'єсах переживають майже всі ірландські драматурги (наприклад, Б. Фріль у творах «Переклади» та «Я йду до тебе, Філадельфія»). М. МакДона теж не стоїть осторонь цієї проблеми. Сюжет «Королеви краси» побудований навколо від'їзду Пато спочатку до Англії, а потім до Америки. «Каліка з Інішману» розповідає про досвід головного героя у Голлівуді. Він розмірковує про те, за чим би міг сумувати у рідній Ірландії і не знаходить нічого такого, що б його могла втримати у цій країні.

Щодо п'єси М. МакДони точаться постійні дебати серед науковців та митців, які не можуть остаточно вирішити, чи варто визнавати драматурга «ірландським». Сумніви виникають через неоднозначність сприйняття його чорного гумору: він сміється з ірландцями (як О'Кейсі, Фріл та ін.) чи над ними, як багато інших англійських драматургів ще з часів Шекспіра [270, р. xvii]. Наприклад, М. Лакхерст [273, р. 34–41] вважає МакДону представником тих впливових кіл Британії, які намагаються створити упереджений образ ірландців як «тупоголових клоунів». Саме з цією метою, на її думку, автор «підробив» мовлення дійових осіб, а не для того, щоб відобразити їх автентичність. Подібні

враження висловлювали також ірландські глядачі, особливо щодо п'єси «Лейтенант з Інішмору». У способі представлення ірландців вони вбачали образу та спотвореність реальності. Як зазначає дослідник творчості МакДони П. Лоунрген [270, р. xvii], така ворожість певної частини британців та ірландців зумовлена в першу чергу не самим текстом, а його інтерпретаціями глядачами та критиками. Аналізуючи п'єси, науковець доводить, що в текстовій площині наявний тільки гумор та самоіронія, яка також характерна для інтерв'ю драматурга. Сам М. МакДона часто робить стосовно себе іронічні, або ж навіть в'їдливі коментарі, що відповідає його літературному стилю в цілому. Твори для театру та кіно, які він створив поза «ірландським» циклом, підтверджують це твердження, адже іронічність наявна й у п'єсі «Людина-подушка», що відбувається у невизначеній державі, й у фільмі за сценарієм М. МакДони «Три білборди за межами Еббінга, Міссурі», дії якого розгортаються в провінційній Америці.

В Ірландії п'єси ірландського циклу були представлені не тільки англійською мовою. У 2000 році на сцені «Town Hall Theatre» вийшла постановка «Banrion Alainn an Lionain» у перекладі гельської (ірландської) мовою під час фестивалю «Feile 2000». Організатори фестивалю наголошували, що діалоги Мег та Морін будуть перекладені тими культурними та мовними кодами, які слугували джерелом для їх створення, та будуть максимально наближені до культури регіону Коннемара. Однак цей переклад був не першою спробою перекласти твори, написані ірландською англійською, гельською. Зокрема, переклади п'єс попередника М. МакДони Дж. Сінга допомогли йому відбити атаки критиків, які звинувачували його в карикатурному зображенні людей ірландського західного регіону. Спільноти саме цього регіону протягом століття вважали місцем збереження традицій та чистої мови. З цієї причини деякі критики розглядали М. МакДону як лондонського хлопця ірландського походження, що повертався «додому» на канікули до Коннемари у пошуках екзотики і нових вражень.

Мову п'єс М. МакДони не можна розглядати як документальне відтворення говірки західних регіонів. Відображення діалектів у літературних творах рідко буває повністю достовірним, адже автор не є мовознавцем чи соціологом. Створюючи компромісний варіант на межі мистецтва та лінгвістики, автор самостійно приймає рішення щодо наповненості діалогів діалектними елементами [321, р. 304]. Сінг, який використовував схожу тактику побудови діалогу, намагався показати народ регіону в тому образі, який він побачив на початку минулого століття. Люди хоч і використовували англійські слова, але речення будували на основі гельського синтаксису. Для Сінга ця діалектна особливість звучала як поезія, адже порушуючи закони синтаксису англійської мови, вона реалізовувала її прихований, забутий потенціал. Отже, імперська мова, «втомлена» від надлишку канцеляризмів, оживала завдяки контакту з гельськими кодами [253]. Саме Сінг вперше помітив і вперше використав у своїх п'єсах особливість ірландської англійської, яка полягає в перенесенні ключового слова на початок речення, наприклад, – «Is it you that's going to town tomorrow?», «Is it tomorrow that you're going to town?», «Is it to town that you're going tomorrow?». Переклади його творів гельською були легкими і невимушеними, і не містили елементів так званих «béarlachas», тобто запозичень з англійської в гельській мові, що свідчило про його майстерність у передачі особливостей мовлення спільності регіону. У цьому аспекті твори М. МакДони дещо відрізняються. По-перше, зміни в ірландській англійській відбувалися настільки інтенсивно, що різниця між часом написання п'єс у 80–90-х роках виявилася критичною для мовних змін. По-друге, М. МакДона ніколи не стверджував, що є таким знавцем ірландської мови, як його попередник, адже виріс він в англійському середовищі в Лондоні, хоч і був частим гостем на батьківщині своїх батьків. Загалом, переклад гельською мовою «Королеви краси» відкрив нові виміри для п'єси та довів, що вона не є спробою критики ірландського суспільства з позиції імперського дискурсу англійської культури.

Дослідник ірландської драматургії Дж. Ватерс стверджував, що зрозуміти п'єси М. МакДони можуть тільки ті читачі, які добре обізнані з історичним та

культурним контекстом, у якому вони були створені [358, р. 38–39]. Поза цим контекстом п'єси та вистави, створені на їх основі, втрачають свої визначальні риси та можуть перетворитися на побутові драми. Ш. Річардс пішов ще далі у своїх оцінках і заявив, що тільки глядачі, які усвідомлюють тяглість ірландської театральної традиції від Сінга, О'Кейсі, Фріла до МакДони можуть повноцінно сприйняти п'єси наймолодшого представника цієї плеяди видатних драматургів Ірландії [311]. П. Лоунрген [270, р. xvii], однак, вважає, що драматургію М. МакДони не варто розглядати як локальну або національну, оскільки вона функціонує відповідно до глобалізованої культурної моделі. У цій моделі вона чимось схожа на глобалізацію кіноіндустрії, в якій фільми К. Тарантіно з легкістю долають міжнародні кордони, попри те, що містять елементи регіонального мовлення та специфічну локацію. З цим твердженням частково можна погодитися, адже у багатьох країнах, у яких театральні постановки за п'єсами М. МакДони стали успішними, глядачі мало обізнані з історичним контекстом, на основі яких створювалися п'єси. Натомість їх більше захоплює той, часом жорстокий, реалізм, у якому живуть та страждають прості люди.

4.1.4. Переклади п'єс Мартіна МакДони в системі української соціокультури

Мартін МакДона є найбільш затребуваним сучасним драматургом у системі світового (його п'єси перекладено понад сорока мовами) та українського театру. Перші переклади з'явилися за підтримки Британської Ради в Україні в межах проекту «Сучасна британська драма українською». Було перекладено основні п'єси М. МакДони, а саме «Королева краси» (переклад О. Негребецького), «Самотній захід» (переклад О. Негребецького), «Каліка з Інішмаану» (переклад В. Морозова), «Людина-Подушка» (переклад О. Негребецького), «Усікновення руки в Спокані» (переклад О. Негребецького) та «Лейтенант з Острова Інішмор» (переклад І. Пелюка).

У серпні 2020 року у Видавництві Анетти Антоненко вийшла збірка перекладів п'єс М. МакДони авторства О. Негребецького. Збірка входить до серії

#особливі прикмети: десять бесід про ідентичність проекту «Книжка на сцені» (куратор проекту Л. Андрієвська), до якої також увійшли переклади творів інших сучасних драматургів Європи. До збірки входять такі твори, як «Королева краси з Лінана», «Людина-подушка» та «Усікновення руки в Спокані». Важливо, що в короткій інформації на звороті лейтмотивом п'єс М. МакДони визначена ідентичність периферійної, ізольованої людини, що перегукується з назвою серії (*#особливі прикмети: десять бесід про ідентичність*). Усі п'єси, видані в серії, як основну тему обговорюють саме ідентичність.

Окрім книги, що видана за підтримки *Creative Europe Programme of the European Union*, проект охоплює сценічні читання обраних перекладів драматургічних творів на сценах київських та львівських театрів за підтримки Українського культурного фонду. Зокрема, сценічне читання перекладу п'єси «Людина-подушка» (режисерка – О. Апчел), відбулося 2020 року у «Малому Театрі» (Київ). Цей проект міжсекторальної співпраці призвів до кардинальних змін якості соціокультурної системи, адже створив нові атрактори, які порушують дисипативну структуру, яка залишалася незмінною протягом тривалого часу. Залучення перекладачів, видавців та безпосередньо театрів до спільної діяльності має на меті вироблення таких алгоритмів та моделей, що допоможуть вийти на інший рівень взаємодії підсистем соціокультури (переклад, видавнича справа, театр).

На сценах українських театрів найчастіше ставлять п'єсу «Каліка з острова Інішмаан» (також «Каліка з Інішмаану»). Вистава йде на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру (прем'єра – 2011 рік; режисер – В. Петрів), Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка (прем'єра – 2013 рік; режисер – А. Бакіров), Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки (м. Київ) (російською мовою, прем'єра – 2020 рік; режисер – К. Кашліков). У жовтні 2016 році п'єсу презентували на сцені Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша (режисер – С. Павлюк). Особливістю цієї постановки було те, що у виставі дебютував

молодий актор з інвалідністю В. Пронько. Під назвою «Каліка з Ірландії. Історія однієї мрії» вистава йде у театрі “GODO” (м. Київ), а також як «Каліка from Ireland» у м. Умані. У листопаді 2020 року прем'єра вистави «Каліка з Інішмаану» відбулася у Театрі імені Марії Заньковецької у Львові (режисер – О. Огородник).

П'єса «Королева краси» представлена на сцені Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка (прем'єра – 2012 рік; режисер – С. Пасічник), Київського театру «Золоті ворота» під назвою «Королева краси, або Перед смертю не надихаєшся» (прем'єра – 2015 рік; режисер – М. Голенко), аматорського театру «БУ» у м. Вінниця (прем'єра – 2018 рік; режисер – Г. Сиротюк), Театру ім. Л. Курбаса (м. Львів, прем'єра – 2018 рік; режисер – І. Задніпряний), Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С.Щепкіна (прем'єра – 2021 рік; режисер – Д. Демков), Муніципального театру Сатири (м. Кропивницький) (прем'єра – 2023 р., режисер Р.Бутовський.)

Виходять також вистави за іншими творами М. МакДони. У Київському національному академічному Молодому театрі вийшла вистава «Однорукий» (за п'єсою «Усікновення руки в Спокані»; прем'єра – 2015 рік; режисер – А. Білоус); у «Дикому Театрі» (м. Київ) – вистава «Кицюня» (за п'єсою «Лейтенант з Острова Інішмор», прем'єра – 2017 рік; режисер – М. Голенко). П'єсу «Людина-подушка» поставили у Центрі сучасного мистецтва «ДАХ» (м. Київ, прем'єра – 2008 рік; режисер – В. Троїцький), а згодом у Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» (м. Київ, прем'єра – 2014 рік; режисер – Т. Бенюк). П'єса «Сиротливий захід» під назвою «Останній день людства» (російською мовою, прем'єра – 2019 рік, режисер Д. Курілов) була представлена у Театральній Майстерні Миколи Рушковського (м. Київ).

Як видно з переліку видань та постановок, п'єси М. МакДони є найбільше затребуваними драматургічними творами у системі перекладного театального дискурсу, а також у системі театального дискурсу загалом, адже жоден твір сучасних українських драматургів не ставлять на сцені так само часто.

Популярність М. МакДони завдячує кільком чинникам. По-перше, М. МакДона як драматург відомий у світі, що є атрактором для української театральної системи. За законом системної додатковості, система світового театру забезпечує передумови для розвитку українського театру, що є її підсистемою. По-друге, відповідно до принципу емерджентності перші переклади та постановки стали поштовхом до нової якості театру, в якому тематика п'єс М. МакДони стала органічною. По-третє, відбулася переорганізація внутрішньої системи українського театру, в якому добре відомі елементи (п'єси М. МакДони) набувають ще більшої популярності вже не завдяки якості, а завдяки відомості.

Переклади п'єс М. МакДони іншими мовами свідчать про те, що стратегії перекладу та театрального втілення багато в чому залежали від історичного досвіду, який мала конкретна соціокультурна спільнота. Наприклад, нідерландська постановка перетворила п'єсу «Королева краси» на драматичну історію села, яке страждає через високий рівень безробіття, що змушує людей покидати його. Усі культурні та національні елементи були виключені з тексту та постановки [351]. Досвід постановки в Естонії, навпаки, свідчить про спробу відобразити культурний та історичний досвід ірландців через збереження елементів різних семіотичних рівнів. Успіх п'єс М. МакДони в Естонії пояснюють першочергово близьким і зрозумілим естонцям досвідом колоніального минулого та спробами відродити власну національну ідентичність [305].

4.1.5. Національна ідентичність як домінанта п'єс Мартіна МакДони

Національна ідентичність відіграє ключову роль у драматургічному дискурсі, створеному М. МакДоною. Його часто звинувачували в тому, що він зображував ірландців як недолугих, неотесаних селян. К. Мюррей [287], однак, стверджує, що ірландську театральну традицію не варто розглядати як реалістичну, особливо в питаннях національної ідентичності. Він зауважує, що театр – це не дзеркальне відображення реальності, а спроба ритуалізувати та осмислити національну ідентичність, часом перебільшення проблемних питань.

Зануреність багатьох п'єс у ірландське сільське життя створює виразний національний колорит попри те, що дійові особи послуговуються англійською мовою в процесі спілкування. В гібридних соціокультурах тексти можуть бути написані мовою колонізатора, а маркування мовлення відбувається завдяки особливим синтаксичним конструкціям, застосуванням питомих для рідної культури слів та концепцій, креолізованих елементів та інших структур, що сигналізують про «іншість». У театральному дискурсі інструментарій, що має здатність виразити індивідуальність через гібридні форми значно збільшується за рахунок невербальних семіотичних підсистем, що задіяні у творенні вистави.

Кельтська мовна та культурна спадщина ірландців відчула суттєвий удар внаслідок англо-саксонського панування. Протягом усього періоду існування нації ірландська мова слугувала засобом комунікації, але в ХІХ столітті мовна ситуація зазнала значних змін через вплив англійської влади, голод та імміграцію. Під кінець британської колонізації лише 15% населення зберігало ірландську мову. Незважаючи на те, що мовна політика постколоніальної Ірландії спрямована на відновлення ролі ірландської мови в державі, результати залишаються невтішними: на 2011 рік лише близько 10% громадян використовували ірландську мову у повсякденному житті, переважно в сільських районах.

Розглянемо засоби вираження національної ідентичності у п'єсі М. МакДони «Каліка з Інішмаану» у перекладі В. Морозова (рукопис) та постановці Обласного академічного музично-драматичного театру ім. Миколи Куліша у м. Херсоні.

Дії п'єси розгортаються на невеликому острові, що входить до Архіпелагу Аранських островів. Вони відрізані від великої землі, і усе їхнє життя обертається тільки навколо незначних подій, які рідко трапляються у цьому ізольованому суспільстві, і миттєво спричиняють плітки. Побутові труднощі зробили цих людей злими та нещасними. Серед них лише Каліка Біллі, хлопець з інвалідністю, вирізняється відкритістю і чесністю. Єдиною його розвагою у житті є спостереження за коровами, які, на відміну від людей, не знущаються з

його каліцтва. Одного разу на острові опиняється знімальна група з Голлівуду, і Біллі отримує шанс поїхати з острова та змінити своє життя. П'єса основана на реальних подіях: на початку 1930-х років (саме тоді відбуваються дії п'єси) на західному узбережжі Ірландії відомий режисер Роберт Флаерті почав знімати документальний фільм про місцевих рибалок «Людина з Арану». Цей фільм став своєрідною одою, що присвячена людям, які кожного дня змушені боротися за своє існування, але при цьому не втрачають свого «людського» обличчя. М. МакДона подивився на цю ситуацію з іншого боку і з притаманним йому гумором описав зворотний бік історії.

Таблиця 4.1

Етнографізми (реалії)

Are you getting your <i>curragh</i> ready so?	Бачу, Малий Бобі, що ти готуєш свого <i>човна</i> .
---	---

Етнографізм *curragh*, що позначає типовий для Ірландії човен для транспортування товарів, у перекладі відтворено через гіперонімічне перейменування без збереження елемента «іншості», що вирізняє власне ірландський побут. Куррах відрізняється від традиційних англійських човнів, оскільки має дерев'яний каркас, обтягнений шкірою тварин (Див. Додаток 1. Рис.12 та Рис. 13). Традиційно їх використовували і для рибальства, і для перевезення вантажів та пасажирів, як у п'єсі М. МакДони. Введення в англійську мову лінгвістичних реалій Ірландії є спробою підкреслити специфіку ірландської культури та її нетотожність англійському способу життя. Заміна етнографізмів загальноживаними відповідниками є типовою для драматургічного перекладу українською мовою. Такі способи, як транскрипція, калькування, комбінована реномінація [38] не використовують через неможливість введення у текст перекладацьких коментарів, тоді як метод уподібнення або синонімічної заміни відповідними реаліями цільової соціокультури не застосовують радше через невідповідність цих методів нормам сучасного перекладу, які не вітають одомашнення. Підходи до перекладу реалій у драматургічних творах перегукуються із стратегіями перекладу художніх

творів для дітей та юнацтва, які аналізує О. Ребрій. Дослідник підкреслює, що «асимілятивні стратегії часто змушують перекладача вдаватися до переосмислення сутності реалії», що призводить до заміни оригінального референта знайомим реципієнтам референтом, який вписується в ситуацію та не призводить до «вагоміших смислових зрушень у художній концепції твору» [93, с.178-179]. Полісеміотичність театральної системи дає змогу компенсувати подібні лексичні втрати засобами інших семіотичних підсистем, задіяних у виставі, але як видно з фотографії вистави, через візуальні коди компенсація не відбулася, адже декораціями на сцені слугував традиційний дерев'яний човен.

Таблиця 4.2

Лексичні діалектизми

Although I do prefer <i>poteen</i> .	Хоч я воліла б <i>самогоночку</i> .
--------------------------------------	-------------------------------------

Ірландська номінація традиційного віскі *poteen*, що походить від англійського слова «горщик», переросла своє лексичне значення та набула символізму, особливо для місцевого населення невеликих провінційних поселень як таких, що змальовані у п'єси. Домашнє виробництво віскі та культура його споживання стали для мешканців своєрідним ритуалом, який супроводжує буденні клопоти.

Перекладач застосував метод уподібнення, віднайшовши аналог ірландського віскі для української соціокультури, а пестливий суфікс допоміг виразити позитивне ставлення до напою. Спостерігаємо приклад одомашнення в мові перекладу, який, з одного боку, не порушує усталених норм перекладу в цільовій соціокультурі, а з іншого боку – зберігає колорит пасторального ірландського способу життя. Український відповідник не містить елементу гібридності, присутнього в оригіналі: англійське слово та ірландський суфікс.

Таблиця 4.3

Billy's a good <i>gosawer</i> , despiting the cows.	Біллі – добрий <i>хлопець</i> , попри ті його корови.
An Irishman I am, <i>begora!</i>	Бо я – ірландець, <i>Бога ради!</i>

Лексичні діалектизми *gosawer* (також *gasur, gassir, gossure*) – хлопець, та *begora* (також *begorra, begorrah*) – Бога ради!, зберегли у перекладі своє семантичне значення, але втратили діалектні ознаки, що дозволяли підкреслити національну ідентичність (я – ірландець). В оригіналі декларативність мовленнєвого акту знаходить підтримку на рівні діалектної лексики, яка підсилює намір мовця визнати себе ірландцем.

Таблиця 4.4

She's only forgiven cos she's gone <i>half doolally</i> because of ya.	Та й вона вибачила тільки тому, що стала через тебе <i>напівідіоткою</i> .
I suppose that's why it was so easy <i>to cod</i> you with the TB letter, but that's why I was so sorry for <i>codding</i> you at the time and why I'm just as sorry now.	Мабуть, саме тому мені було так легко <i>намахати</i> тебе з тим туберкульозним листом, і тому мені й тоді було дуже прикро, що я тебе <i>намахаю</i> , і тепер також.

Значний прошарок діалектних лексем у п'єсі належить до стилістично-зниженої діалектної лексики, що свідчить про розвиненість усіх страт ірландського діалекту англійської мови. У перекладі сленгові діалектні лексеми *half doolally* та *to cod / codding* – *напівідіоткою* та *намахати/намахаю* зберігають ознаку належності до стилістично-зниженої лексики, але втрачають елемент регіональної маркованості.

Таблиця 4.5

Six is nearer the mark. I ruptured a <i>curate</i> at six.	З шести, якщо точніше. Я дала <i>священнику</i> по яйцях у шість років.
--	---

Лексема *curate*, що в англійській мові позначає священника нижчого рангу, помічника вікарія, в контексті ірландського варіанта англійської мови може набувати нового звучання і виконувати роль семантичного діалектизму. Ірландське сленгове слово «*curate*» позначає бармена [376, р. 279], що ускладнює можливість його адекватної інтерпретації українською мовою. Оскільки контекстуально значення слова незрозуміле, питання про його можливий переклад є відкритим, хоча деякі інтерпретатори тексту схиляються до другого варіанта значення лексеми.

Фонетичні діалектизми

I banged <i>me</i> arm on a can of peas worrying about Cripple Billy.	А я так розхвилювалася, шо лупнула себе по руці банкою з горохом.
No, it was <i>me</i> other arm.	Ні, по тій іншій.
You have interrupted <i>me</i> pieces of news now, Mrs. Osbourne.	Ви мене перебили, місіс Осборн, коли я вже хотів повідомляти новини.
Do ye have any more interruptions?	Ще будете перебивати?
<i>Me</i> first piece of news, a <i>fella o'er</i> in Lettermore stole a book out of another <i>fella's</i> house and pegged it in the sea then.	Перша новина така – один хлоп з Леттермору поцупив у іншого хлопа з хати книгу, а тоді жбурнув її в море.
If ye don't want to hear <i>me</i> news I'll take it and go!! Talking about cows with a <i>fecking eej!</i>	Якщо не хочете почути мою новину, то я забираюся звідси! Патякайте собі про корів з тим довбаним дебілом!
If it's a question you have to ask me, Johnnypateen, go ahead and ask me the question and don't be beating around the bush like some fool of an <i>eejit</i> schoolchild.	Якщо ти хочеш запитати щось, Джонніпатін, то питай напругу, а не кружляй довкола, наче ідіот -школяр.

Фонетичні діалектизми ірландського варіанта англійської мови послідовно зафіксовано автором у тексті п'єси, що вказує на особливість вимови, якої повинні дотримуватися актори. Наведені приклади ілюструють відсутність послідовності відтворення фонетичних особливостей у мові перекладу. У багатьох випадках фонетичні особливості компенсовано введенням розмовних та стилістично-знижених лексичних елементів. Спроби відтворення фонетичних характеристик спорадичні та не виявляють тенденційності: *А шо тоді ви маєте мені до чаю? / Шо за людина. / Маємо, Бартлі Маккормік, тільки те, шо бачиш. / І шо, ніколи не перестаси? / Так то воно й так, але тепер ми не дізнаємося, що буде далі. / Маємо те, що бачиш. / Що, знову читаєш якийсь старе барахло? і т. д.* З іншого боку, усі зазначені спроби перекладача застосувати компенсаторні механізми задля відтворення національного колориту, створеного фонетичними засобами, не виходять за межі фонетики української мови. У виставі Херсонського театру натомість деякі герої, наприклад, Малюк Боббі,

поряд із «шоканням» вдаються до фонетичного наближення українських слів до російської вимови (наприклад, «хатів», «пацілувати» і т. д.). Отже, очевидно, автори вистави намагалися наблизити героїв до глядачів регіону і дещо компенсувати літературність перекладу. З одного боку, фонетична девіантність характеризує героїв як представників відмінної від літературної форми мовлення, а з іншої створює інший гібридний простір на межі української та російської соціокультур.

Таблиця 4.7

Грамматичні діалектизми

A waste of time <i>him coming</i> , so.	Марна витрата часу – дивитися на корів.
I was just looking <i>at them cows</i> .	Та я просто дивився на корівок.
Do you <i>never</i> throw <i>nothing</i> at <i>them cows</i> ?	А ти не пробував щось кинути у тих корів?
You're too kind-hearted <i>is</i> your trouble, Cripple Billy.	Твоя біда, Каліка Біллі, що в тебе зам'яке серце.
I get bored <i>awful easy</i> .	Я дуже швидко знуюся.

У мові перекладу граматичні діалектизми, представлені в оригіналі різними типами конструкцій, що є відхиленнями від нормативного вжитку, замінено граматично правильними конструкціями української мови. У граматичній площині перекладач не намагався відтворити регіональні особливості мовлення героїв, тому граматики мови перекладу не працює на створення відчуття гібридності ідентичності героїв.

Антропоніми з національно-культурною семантикою або способом творення

Антропонімний простір п'єси відображає ставлення ірландської соціокультури до власних назв людей. Оскільки тривалий час Ірландії була притаманна кланова система суспільства та сільський спосіб життя, люди в селищах знали один одного не одне покоління. Кожен мешканець був відомий іншим або за іменами батьків, або за прізвиськом, яке відображало характерні риси особи. Щоб розрізнити людей з однаковими іменами, до першого імені

додавали ім'я батька або матері, часом діда або баби. Традиція нашарування імен відображена в імені одного з центральних героїв п'єси – *Джонніпатінмайка (Johnnypateenmike)*, до якого звертаються різними варіантами його імені (Джонні, Джонніпатін, Джонніпанмайт). Злиття імен не є характерним для української соціокультури, тому транслітерація імені не несе глядачам інформації про родину Джонні, яка залишила слід у його імені.

До головного героя п'єси, неповносправного хлопця, звертаються Каліка Біллі, тобто вказівка на його каліцтво стала частиною його імені. Хоча зазвичай антропоніми транслітерують, у перекладі п'єси спостерігаємо тенденцію перекладати промовисті імена або їх семантично-навантажені складові: *Каліка Біллі – Cripple Billy*, *Ларрі Самогон – Poteen-Larry*, *Малий Боббі (у виставі Малу Боббі) – Babbybobby*, *Холера Хелен – Slippery Helen*.

Таблиця 4.8

Національно-культурні алюзії, міфологеми та символи

Can I not hear the wail of the <i>banshees</i> for me, as far as I am from me barren island home.	Хіба я не чую, як виють <i>духи</i> , що <i>передвіщують смерть</i> , хоч я й далеко від свого дому, від свого бідного острова.
---	---

В ірландському фольклорі *banshees* – це духи, що набувають форми жінки, аби через голосіння сповістити родину про близьку смерть. Перекладач обрав метод дескриптивної перефрази, що дозволяє пов'язати появу духів із передвіщенням смерті.

Таблиця 4.9

Словотворчі діалектизми

I hope Patty and Jack do put it behind them and make up. Didn't they used walk hand-in-hand to school as <i>ladeens</i> ?	Вони ж навіть до школи ходили, тримаючись за руки.
A nice boat for a <i>tripeen</i> .	Готове до <i>подорожі чи що там</i> .
A <i>plankeen of wood</i> you could've used on the cat, and saved shelling out for the axe at all.	Ти ж могла його лупнути <i>якоюсь дерев'яною дошкою</i> і заощадити собі на сокирі.
You're not usually at all interested in Johnnypats <i>biteens</i> of news, Billy.	Раніше, Біллі, тебе так не цікавили новини від Джонніпата.

Для ірландського варіанта англійської мови характерним є пестливий суфікс *-een*, який додають до звичних англійських слів з метою їх пом'якшення або применшення їх якості. Як правило, словотворчі діалектизми в перекладі відтворити неможливо, але в наведених прикладах ця словотвірна особливість введена як засіб визначення належності до ірландської спільноти та підкреслення іншості. Гібридність у мові перекладу наявна ситуативно, переважно на фонетичному рівні.

У процесі постановки автори вистави, очевидно, намагалися компенсувати втрати на рівні комунікативних кодів за допомогою інших театральних кодів з метою створення «ірландської» атмосфери на сцені. Зокрема, у цьому була активно задіяна сценографія, а саме елементи *артефактики*. Оскільки у паратексті п'єси не було вказівок щодо вбрання дійових осіб, вибір відбувався відповідно до задуму режисера та сценографа. Більшість дійових осіб вбрані в одяг без виразних національних ознак, який через універсальні коди повідомляє глядачам про стать або соціальне становище героїв. Винятком, однак, стали Бартлі та Хелен МакКармік, які обоє вбрані в одяг, що нагадує традиційні кілти. Через ці візуально-естетичні коди творці вистави намагалися виразити національну ідентичність мешканців селища. Свою символічну функцію, безумовно, вбрання виконало, і через декодування візуального ряду глядачам, очевидно, вдалося ідентифікувати героїв як ірландців. Глибший аналіз цих семіотичних знаків дає змогу побачити певні трансформації, що відбулися з використаними знаками в процесі міжкультурної інтерпретації.

Кілт як національне вбрання в українській культурі передовсім асоціюється з Шотландією, хоча він є спільною національною ознакою двох споріднених кельтських народів (ірландців та шотландців). Попри схожість, шотландські та ірландські кілт значно відрізняються й візерунком (тартаном) і своєю соціальною функцією. У Шотландії тартан є ознакою певного клану (родини), тобто інші клани не можуть без дозволу використовувати чужі візерунки. В Ірландії тартани відрізняються залежно від регіону, але загалом не

мають такої широкої палітри розмаїття, як тартани Шотландії. Об'єднавчою ознакою тартанів Ірландії є перевага зелених кольорів (національний колір Ірландії), вкраплення жовтого і відсутність червоного. Крім того, до середини ХХ століття жінки не носили кілти, а тільки довгі спідниці з тартаном регіону. Як бачимо, кілт як елемент артефактики, використаний у зазначеній виставі, виконує лише символічну функцію, але не враховує соціокультурні субкоди, які створюють національний простір вистави (Див. Додаток 1. Рис. 14).

Розглянемо засоби вираження національної ідентичності в п'єсі «Королева краси з Лінана», її перекладі українською мовою О. Негребецького та виставі «Королева краси» у Театрі ім. Л. Курбаса.

Тема національного самовираження виразно проходить крізь сюжетну лінію п'єси. Наприклад, коли мати прагне принизити свою дочку Морін перед її залицяльником, вона оголошує, що та лікувалася у психіатричній лікарні в Англії і надає документи на підтвердження цього «ганебного» факту її біографії. Причиною нервового зриву, за словами Морін, було презирливе ставлення до неї, як до ірландки. Її друг Пато, з одного боку, поділяє її нелюбов до англійців, а з іншого, стверджує, що роботу в рідній Ірландії він знайти не може, тому змушений повертатися до Англії. П'єсу М. МакДона писав наприкінці дев'яностих, коли Ірландія активно розвивалася як незалежна від Великобританії країна та стала відомою як «Кельтський тигр» завдяки швидкому економічному зростанню. У п'єсі змальований попередній період історії Ірландії, коли вона хоч і була незалежною від Британії де-юре, але багато в чому залежною де-факто. Як бачимо, дійові особи намагаються визначитися зі своєю ідентичністю через протиставлення себе англійцям, але водночас прагнуть знайти своє місце під сонцем у ворожому до них світі. Цей твір – своєрідна спроба пережити цей травматичний досвід, озвучити його та таким способом подолати. МакДона створює певну дихотомію і не висловлює чіткого ставлення до проблеми. Ірландська ідентичність постала й оформилася на противагу до домінування англійців, які придушували її різними способами.

У п'єсі також порушено питання *гендерної ідентичності ірландців*. Традиційно, через вплив церкви, жінок розглядали крізь призму дихотомії цнота (чистота) – гріховність. Традиційна культура розмежовувала ці два поняття і жінка повинна була вписуватися в один із цих канонів. Ірландію часто представляють як жінку. Один з відомих прикладів – це міф, обіграний у п'єсі Леді Грегорі та В. Єйтса «Кетлін, дочка Холіена» («Cathleen ni Houlihan», 1902). У п'єсі саме жінка, яка уособлює Ірландію, готова боротися за її незалежність від Британії. П'єса закликає до боротьби, а також показує Ірландію як слабку жінку, яка змушена протистояти чоловічій силі колонізатора.

У випадку з Морін спостерігаємо порушення канонічного розподілу ролей. Вона є втіленням цнотливості та гріховності одночасно, що виявляє себе й у її поведінці, втіленій акторками через невербальні засоби, і у її мовленні. Обидві жінки зображені як сильні та вольові за характером, але водночас обмеженими своїми соціальними ролями, які не дозволяли жінками того часу конкурувати з чоловіками на ринку праці. Автор наділяє чоловічою брутальністю обидвох жінок, що ускладнює однозначне визначення головної героїні. В інших п'єсах ірландського циклу головними героями є чоловіки, яким також притаманна брутальність і нестриманість.

Невербальні національно-марковані одиниці, закладені через візуальні, музичні коди:

П'єса починається з детального опису місця дії: вітальня та кухня сільської хати на західному узбережжі Ірландії, а саме у селі Лінан, що розташоване у регіоні Коннемара. У виставі театру ім. Л. Курбаса, назву села не зазначено (в тексті перекладу назва відтворена), що дещо деперсоніфікує місце дії. Оскільки в інших театрах вистава поставлена під тією ж назвою, бачимо, що вже на першому етапі входження тексту в українській соціокультурний простір, п'єса втрачає свої національні ознаки (Див. Додаток 2. Рис. 15).

У виставі театру ім. Л. Курбаса повністю відсутні декорації: стоять тільки 4 стільці та на початку дії на екран проєктують відеозображення моря. Місце не

має ніяких ознак місцевості, в якій відбувається дія. Автори вистави абстрагуються від візуального обрамлення дії, а глядачі можуть уявити особливості місця дії тільки на основі вербальних описів дійових осіб. Візуально національний колорит ірландського села ніяк не представлений.

У виставах інших театрів (наприклад, у Харківському театрі ім.Т.Шевченка), автори намагалися відтворити атмосферу ірландської глибинки через елементи артефактики (декорації та костюми). З фотографії видно, що візерунком, який домінує у візуальному просторі вистави, обрано типові для Ірландії чотирикутні візерунки у різних інтерпретаціях (Див. Додаток 1. Рис. 16).

В оригінальній п'єсі на стіні висить розп'яття, портрет Роберта Кеннеді та рушник із фразою «*May you be half an hour in Heaven afore the Devil knows you're dead*». Ця фраза є частиною традиційного ірландського тосту, який бажає благополуччя в житті:

May your glass be ever full.

May the roof over your head be always strong.

And may you be in Heaven half an hour afore the Devil knows you're dead.

В українському перекладі відтворено дослівно: «*Устигни в рай на півгодини раніше, ніж диявол збагне, що ти вмер*». Спільні християнські цінності української та ірландської культур, безумовно, дають змогу відтворити семантику вислову та зберегти його християнську суть, але національну складову у перекладі втрачено. У самій виставі ці елементи не використані.

У продовженні першої сцени жінки вмикають радіо, що спонукає їх до розмови про гельську мову та культуру. М. МакДона показав певну гібридність їхньої національної ідентичності і невизначеність ставлення до мовної ситуації. З одного боку, Мег сама наполягла на тому, щоб налаштувати радіо на станцію, яка виходить в ефір гельською мовою, з іншого боку, вона ж за хвилину обурюється, що диктор говорить щось незрозуміле. На заперечення дочки Мег відповідає, що хотіла послухати тільки передачу «*Ceilidh Time*», а все решта їй не цікавить. У перекладі і назва мови, і назва передачі позначені прикметником «ірландський». Очевидно, втрачено певні ознаки національної ідентичності

жінок, але чіткіше окреслено для цільової аудиторії протистояння між англійською та ірландською мовою і культурою. У виставі в театрі ім. Л. Курбаса жінки вмикають радіо, але музика по радіо звучить зовсім не ірландська (радіше класична), та без слів.

У перекладі з діалогу зрозуміло, що англійці позбавили ірландців мови і насадили свою. Натомість ірландці змушені шукати роботу в Англії та Америці, що неможливо без знання англійської мови. Цей діалог – неоднозначний, адже жодна з жінок не має чіткої позиції. Вони усвідомлюють, що у них відібрали мову, прагнуть долучитися до культури свого народу, слухаючи традиційну музику, але розуміють і те, що ірландська мова не допоможе їм знайти роботу в Англії або жебрати в Америці.

Ця сцена є своєрідним продовженням тематики п'єси Б. Фрілья «Переклади». Вона ніби змальовує наслідки тих подій, які змалював Б. Фріль: ірландці потрапили в пастку гібридності і більше не можуть відповісти на запитання: «хто я?». Хоча у перекладі сцена втратила деякі культурно-специфічні вербальні елементи, в цілому вона є близькою та зрозумілою українському читачеві і глядачеві через зіставний історичний досвід.

Загалом, радіо відіграє досить важливу роль у п'єсі. Воно допомагає створити атмосферу цього віддаленого села та є своєрідним порталом, який дає можливість зазирнути у світ героїв. Наприклад, у сцені першої зустрічі Морін і Пато, по радіо звучить пісня «The Spinning Wheel» у виконанні Делії Мерфі. Вони обговорюють цю пісню, а їхній діалог стає переплетенням відразу кількох важливих дискурсів.

Таблиця 4.10

Maureen: Me mother does love this <i>oul</i> song. <i>Oul</i> Delia Murphy.	Морін: Мати любить цю пісню. Це Делія Мерфі.
Pato: This is a creepy <i>oul</i> song.	Пато: Аж мороз по спині від цієї пісні.
Maureen: It is a creepy <i>oul</i> song.	Морін: Справді мороз по спині.
Pato: She does have a creepy <i>oul</i> voice. Always scared me this song did when I was a lad. She's like a ghou! singing. (Pause.) Does the	Пато: Це в неї голос так проймає. Мене ця пісня завжди лякала, як я ще був молодий.

grandmother die at the end, now, or is she just sleeping?	Співає, наче вовкулака. (Пауза) Там бабуся наприкінці вмирає, чи просто засинає?
Maureen: Just sleeping, I think she is.	Морін: Думаю, просто засинає.
Pato: Aye . . .	Пато: Ага...
Maureen: (pause) While the two go hand in hand through the fields.	Морін: (Пауза) А двоє йдуть полями, узявшись за руки.

Делія Мерфі була відомою ірландською співачкою 30–50-х років минулого століття, виконавицею традиційних ірландських балад, яка була відома як «Королева Коннемари» («The Queen of Connemara»), регіону, де відбуваються події п'єси. Її неофіційний титул перегукується з назвою п'єси, а також з уявленням Пато про Морін, який вважає її Королевою Краси Лінана. Пісня, яка звучить по радіо, теж не випадкова. Крім того, що вона створює певний національний колорит, вона вплетена у сюжетну лінію п'єси. У ній ідеться про молоду жінку, яка цілий день пряде і доглядає за своєю старою бабусяю. Ввечері приходять її коханий і кличе її гуляти під місячним сяйвом. Вона розривається між обов'язком і бажанням втекти з коханою людиною. Зрештою, вона здається і йде, коли бабуся засинає. Фінал пісні відкритий, адже до кінця невідомо чи повертається дівчина додому, чи бабуся засинає або вмирає. Сюжет пісні дуже подібний до сюжету п'єси: Морін доглядає хвору маму, але понад усе прагне втекти з цього Богом забутого місця разом із коханим. Як видно з діалогу, Пато і Морін по-різному інтерпретують фінал пісні. Чоловік вважає, що бабуся померла, а Морін вірить, що вона просто заснула. Її наївність виглядатиме іронічно у наступних сценах, коли її мати помре, а коханий поїде без неї. У перекладі відтворені усі вербальні елементи п'єси, але культурні нашарування різних дискурсів, безумовно, втрачено. У постановці цю частину п'єси не використали, тому вистава втратила важливий культурний пласт, який допомагає рухати сюжет та доповнює його.

Фонетичні діалектизми

I should've <i>fecking</i> written it down in the first <i>fecking</i> place, I <i>fecking</i> knew! And save all this <i>fecking</i> time!	Краще ото було з самого початку записати! Я так і знав! Купа часу пропало!
I only get them to torment <i>me</i> mother.	Купую його тільки, щоб матір помучити.
Ah <i>g'wan</i> , Ray. You're a good boy, God bless you.	Та ну, Рею. Ти хороший хлопець, хай тебе Господь благословить.

МакДона, фактично, розробив цілу систему запису фонетичних особливостей ірландської мови, яку послідовно використовував у своїх п'єсах ірландського циклу. Цей спосіб звукозапису є аналогічним тому, який він пізніше використовував у п'єсі «Каліка з острова Інішмаан». Приклади свідчать про те, що перекладачі не намагалися віднайти діалекті аналоги у фонетичному пласті української мови, а натомість або обирали нейтралізацію, або функціональну заміну переважно лексичними елементами розмовної мови.

Культурно-специфічні оніми

Для створення ірландського колориту, М. МакДона вводить у діалоги багато впізнаваних для ірландців онімів, таких як, наприклад, назви торгових марок *Kimberley* та *Mikado*. Ці види печива випускають в Ірландії і вони є своєрідними впізнаваними символами ірландської харчової промисловості. В одному з діалогів Морін пропонує Плато печиво Кімберлі до чаю, а він відмовляється і коментує, що не терпить його. В контексті п'єси ця відмова не є випадковою, оскільки Плато, як трудовий емігрант в Англії, намагається асимілюватися і підсвідомо викреслює зі свого життя і списку вподобань усе, що пов'язує його з Ірландією. Торгові марки у сукупності з іншими культурно-специфічними елементами створюють впізнавану реальність для ірландських глядачів. У перекладі їх транскрибовано, і, очевидно, національно-культурний контекст, що стоїть за ними, відтворити не вдалося.

У п'єсі важливу роль виконує торгова марка «Complan», яку можна класифікувати як епонім, оскільки назва вийшла за межі торгової марки. Її

застосовують до групи молочних вітамінізованих напоїв, що часто дають старшим людям для покращення імунітету. Наприклад, п'єса починається діалогом Морін та її матері Мег, котрій не вдалося зробити собі «Комлен» без грудок.

Таблиця 4.12

(quietly) Feck . . . (Irritated .) I'll get your Complan so if it's such a big job! From now and 'til doomsday! The one thing I ask you to do.	<i>(тихо) Гадство... (роздратовано) Я зроблю тобі «Комплен», якщо тобі самій це так важко! Робитиму хоч до другого прищестя! Тільки одне тебе спитаю.</i>
--	---

На противагу до інших торгових марок, які згадано у п'єсі, «Complan» є британською, а не ірландською маркою. У цьому розподілі теж є певний символізм, якщо тлумачити цей факт у ширшому контексті п'єси, оскільки в різних діалогах саме Мег виявляє нерозуміння важливості ірландської ідентичності. Вона споживає продукти британського виробництва як фізично, так і психологічно. З іншого боку, саме «Компен» є своєрідною зброєю, від якої боїться загинути Мег. У першому діалозі ми дізнаємося, що вона не може власноруч заколотити собі «Компен», оскільки переживає, що може ошпаритися і валятися на підлозі. Цей діалог стає особливо актуальним, коли п'єса наближається до розв'язки. Морін втілює найбільше жахіття своєї матері за допомогою цього ж «Компену». Очевидно, транскрибована назва у перекладі не може передати увесь цей прихований конфлікт як на особистісному, так і міжкультурному рівні.

Таблиця 4.13

Грамматичні діалектизми

I <i>do be scared</i> , Maureen. I <i>be scared</i> what if <i>me</i> hand shook and I was to pour it over <i>me</i> hand.	Я <i>чесно боюся</i> , Морін. <i>Боюся</i> , що рука затрясеться і я обіллюсь.
--	--

У мовленні дійових осіб п'єси спостерігаємо системні відхилення від літературного стандарту англійської мови. У цьому випадку порушення нормативності свідчать не про низький рівень грамотності героїв, як у випадку

зі соціальними діалектами, а про певні регіональні особливості, притаманні цілій спільноті. Цим зумовлений, очевидно, і вибір перекладача, який не намагався створити псеводіалект за рахунок введення граматичних елементів, що порушують літературні канони української мови.

Таблиця 4.14

Лексичні та семантичні діалектизми

Well, I'm not wading through all that <i>skitter</i> just to tell her.	Я не для того прителіпався по <i>болоті</i> аж сюди, щоб їй сказати, та й годі.
Em, apart from <i>wee</i> Ray Dooley who passed.	Е, хіба що Рей Дулі пробігав.
With no news. Sure, what news would a <i>gasur</i> have?	І нічого не сказав. А що таке молоде може сказати?
God knows how, the <i>eej</i> .	Бог його знає, як.

Лексичні діалектизми, що були використані автором у п'єсі, переважно належать до групи слів, які збігаються за значенням із літературними відповідниками, але представлені в іншій фонетичній формі, наприклад, *skitter* – *manure*, *gasur* – *young boy*, *eej* (*eejit*) – *idiot*. Як бачимо, діалектним словам оригінального твору у перекладі відповідають так звані «неповні еквіваленти», в яких втрачена соціолокальна інформація оригіналу, а передане тільки семантичне значення.

Історичні алюзії

Рей, брат Пато, розповідає, як під час затримання британською поліцією йому зламали пальці на ногах, але Морін жартівливо говорить, що він просто невдало відчинив двері. З одного боку, ця історія відображає принизливе ставлення поліціантів Великої Британії до ірландських чоловіків і жінок, яких безпідставно звинувачували у 1970-х роках під час активної фази дій Ірландської Республіканської Армії на території Сполученого Королівства. З іншого боку, жартівливий тон Морін можна інтерпретувати як образу ірландських націоналістів, які боролися за незалежність своєї країни. Згадка про «Бірмінгемську шістку» загалом є посяганням на святе ірландської національної історії.

Таблиця 4.15

Sure, you can't equate your toes with the Birmingham Six, now, Ray.	Ой, Рею, не рівняй свої пальці з «Бірмінгемською шісткою».
---	--

Бірмінгемська шістка – це шість чоловіків римо-католиків ірландського походження, яких хибно звинуватили та засудили у 1975 році після вибуху в пабі у Бірмінгемі, у якому звинувачували ІРА (роком раніше). У 1991 році усі звинувачення з них зняли і виплатили їм компенсацію, але цей випадок вважають ганьбою британської поліції, що викрила несправедливе ставлення та корупційну складову.

Оскільки історія у п'єсі представлена у досить комічному обрамленні, читачам оригінального твору та глядачам вистави важко чітко зчитати ставлення автора до цих подій. В українському перекладі дискурс, сформований протистоянням ІРА та владою Великобританії, буде зрозумілий тільки тим, хто добре знається на історії ірландсько-британських відносин.

Частиною ірландської ідентичності завжди була Католицька Церква, яка до 1990-х років мала значний суспільний і в багатьох питаннях (до прикладу право на розлучення) політичний вплив. Збереження католицизму було ще одним аспектом, який відрізняв ірландців від протестантів-англійців. Після того, як Католицька Церква Ірландії пережила кілька гучних скандалів із неправомірними діями священиків, її авторитет значно впав.

В одному з діалогів Мег і Рея, М. МакДона згадує один із таких випадків:

Таблиця 4.16

Mag: There was a priest the news Wednesday had a babby with a Yank! Ray: That's no news at all. That's everyday. It'd be hard to find a priest who hasn't had a babby with a Yank. If he'd punched that babby in the head, that'd be news. (p.12)	Мег: У середу по телевізору показували одного священика, то від нього одна американка народила дитину! Рей: І що тут нового? Тепер таке щодня. Важко знайти священика, від якого не народила дитину американка. От якби він ударив ту дитину по голові, ото була б новина.
--	---

Діалог посилається на історію з Єпископом Імоном Кейсі, який, як виявилось у 1992 році, став батьком дитини розлученої американки. Він був змушений залишити церкву та став місіонером закордоном. Цей випадок став першим у низці інших ситуацій, які призвели до занепаду Католицької Церкви в ірландському суспільстві. Використовуючи сатиричні засоби, автор розраховував на те, що публіка зрозуміє посилання на скандал із ірландським священиком. Українському глядачеві навряд чи відомо про конкретний випадок, але загальний контекст добре зрозумілий через схожі викриття у Католицькій Церкві у світі протягом останніх років. У виставі Мег і Рей починають обговорювати місцеві новини, але раптово їхній діалог переходить у невербальну площину. Кілька хвилин діалогу перетворені на своєрідне «німе кіно», в якому ми не чуємо, про що вони говорять, а спостерігаємо за підкреслено виразною жестикуляцією у супроводі ритмічної музики. Отже, у виставі проблемні питання Католицької Церкви не показано.

Синтаксичні (псевдо)діалектизми

Ірландська ідентичність підсилена синтаксичними особливостями мовлення дійових осіб. МакДона наголошував, що коли писав свої п'єси, згадував, як говорили його ірландські родичі, але намагався відтворити не конкретні синтаксичні конструкції, а мелодику мови, тональність, притаманну мешканцям тих територій. Відтак, його герої часто говорять ніби «задом наперед», хоча це не є діалектною ознакою ірландської англійської.

Таблиця 4.17

Me mug of tea you forgot!	Ти забула дати мені чаю!
A little spoon, do you have?	А ложечку даси?
Seventy you'll be at my wake, and then how many men'll there be round your waist with their aftershave?	На моєму похороні тобі буде сімдесят – скільки тоді мужиків буде в тебе на талії, га? Разом з їхніми лосьйонами?
Discussing me scoulded hand we was before you breezed in with no clothes!	Ми якраз говорили про мою обпечену руку перед тим, як ти ввірвалася без одягу!
Held it down on the range she did!	Притисла до розжареної плити!

Me scoulded hand this conversation was, and not wee at all!	Ми про обпечену руку говорили, а не про сцяки!
Trinidad she was from.	З Тринідаду.
Just waiting for the news I am.	Жду новин та й годі.
Or a mug of Complian do me, even.	Або заколоти «Комплєну».

Для англійської мови, яка має чітко встановлений порядок слів, така перестановка слів у реченні створює відчуття «іншості» і дає змогу розділити людей не за мовною ознакою як такою, а виявити протиставлення «свій» – «чужий» через манеру мовлення. Флективність української мови не дозволяє відтворити це звучання у перекладі, адже переставляння слів у реченні не створює виразного стилістичного ефекту.

Отже, з одного боку, на основі своїх спостережень автор намагається відтворити певну мелодику ірландської англійської, а з іншого, вільно втілює цей задум неавтентичними засобами. Він також використовує елементи так званої «Hiberno English» [294] (Hiberno – латинська назва Ірландії) – термін, що використовується на позначення ірландського варіанта англійської мови. Hiberno-англійська використовує «так» та «ні» не так часто, як інші варіанти англійської (у гельській мові немає слів «так» та «ні»), тому герої часто повторюють речення як спосіб підтвердити або спростувати його.

Таблиця 4.18

Ray: Well, I'm not wading through all that skitter just to tell her. I've done enough wading. Coming up that ould hill. Mag: It's a big ould hill. Ray: It is a big ould hill. Mag: Steep. Ray: Steep is right and if not steep then muddy. Mag: Muddy and rocky. Ray: Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?	Рей: Я не для того прителіпався по болоті аж сюди, щоб їй сказати і все. Я наскрізь промок, поки виліз на цю вашу гору. Мег: Гора висока. Рей: Дуже висока. Мег Крута. Рей: Точно, що крута. А де не крута, там болото. Мег: Болото й каміння. Рей: Болото й каміння, це точно. Ага. Як ви на неї кожен день вилазите?
---	--

Як і інші аспекти у п'єсі, особливості використання ірландської англійської у п'єсі гіпертрофоване. Такий підхід не просто у реалістичній манері відображає особливості мовлення, а гіперболізує цю манеру спілкування. У перекладі українською мовою, а відповідно й у виставі, що була створена на його основі, мовлення героїв не вирізняється жодними особливостями. Очевидно, перекладач вирішив не вдаватися до діалектизації мовлення, оскільки ця ознака притаманна не одному герою п'єси, а усім.

Небезпека відтворення діалектних елементів оригіналу діалектними відповідниками певного впізнаваного діалекту цільовою мовою полягає у тому, що утворений діалектний простір генеруватиме власні конотації та інтертекстуальні зв'язки зі соціокультурою цільової мови. Погоджуємося, що виходом зі ситуації може бути створення певного псеводіалекту, який звучатиме як діалектне мовлення, але насправді ним не буде [160, р. 58].

4.2. Етап синтезу. Перекладознавча рецензія «Рецепція творчості Мартіна МакДони в українській соціокультурі»

Мартіна МакДону критики небезпідставно називають «Гарантіно від театру» і «головним драматургом ХХІ століття». Через сміх та гумор він намагається осмислити біль та страждання життя. Жанр комедії він використовує, аби дослідити темні сторони людського досвіду та окреслити болісний соціальний та політичний досвід. Створений ним театральний досвід повністю відповідає розумінню театру як живого організму, що закликає глядачів до активної участі на усіх рівнях втілення п'єси, забезпечуючи таким чим їх повну інтеграцію у творчий процес. [281, р.2]

Саме завдяки успіху його п'єс українські глядачі чи не вперше так детально змогли познайомитися з ірландською театральною традицією. Хоча М. МакДона у своїх творах приділяє досить багато уваги національним питанням Ірландії, значний відсоток цього національного дискурсу втрачається через неможливість передати його у перекладі, а також через художнє бачення театрів, які воліють зосереджуватися на загальнолюдських аспектах буття. З іншого боку,

суголосність історичного досвіду дозволяє припустити, що, попри відмінності української та ірландської культур, українському глядачеві ірландська драматургія є цікавою і багато в чому зрозумілою, адже вони можуть емпатувати не тільки особистим переживанням героїв, але й їхнім національним почуттям.

Для критичного аналізу ми обрали дві п'єси з різних трилогій, які належать до «ірландського циклу» М. МакДона. П'єса «Королева краси» є частиною так званої «Лінанський трилогії», а «Каліка з Інішмаану» належить до другої трилогії циклу. Вибір був зумовлений кількома чинниками: 1) саме ці дві п'єси найчастіше ставлять в українських театрах; 2) п'єси перекладені двома різними перекладачами (В. Морозовим та О. Негребецьким), що дає змогу зробити висновки не лише про індивідуальний стиль перекладача, а й про тенденції, що зумовлені усталеними нормами перекладу соціокультурної системи; 3) вистави на основі цих п'єс представлено у різних регіонах України (західному і південному), що також дає можливість виявити можливі регіональні відмінності, якщо вони існують.

Дії п'єс «Каліка з Інішману» та «Королева краси» відбуваються в різних часових проміжках та у різних куточках Ірландії, однак, як видно з аналізу, герої обох п'єс об'єднані мовним чинником. Фактично, на основі дитячих спогадів про Ірландію, драматург створив свій варіант ірландської мови. Як зазначає П. Лоунрген [259, с.xvii], справжнє село Лінан дуже відрізняється від того утопічного місця, яке змалював М. МакДона. Хоча місцеві мешканці мають досить специфічний ірландський акцент, їхня англійська мало схожа на ту, яку створив автор: вони не використовують ірландські сленгові слова, не перекручують синтаксичні структури речень, і не використовують слово «fesk» так часто, як роблять герої п'єси. Відтак, мова п'єси не є правдивим відображенням певного регіону, а радше літературно осмисленим мовленням, яка несе в собі певний закодований смисл, а саме створення впізнаваних персонажів, наділених своєрідною «ірландською» ідентичністю. За допомогою цих національно-специфічних кодів автор створив комунікативне повідомлення

для глядачів, яке вони можуть інтерпретувати відповідно до сукупності домовленостей, що функціонують у спільній для автора і глядачів соціокультурі.

Обидві п'єси об'єднані темою «маленької людини», яка стикається із жорстокістю і насиллям, навіть у віддалених селах, де всі люди знають один одного. Попри той факт, що центральні позиції в обох п'єсах займає національна ідентичність ірландців, засоби вираження цієї ідентичності автор вибрав дещо відмінні. В п'єсі «Каліка з Інішмаану» на перший план виходять лінгвістичні знаки вираження, тобто мова дійових осіб насичена діалектизмами на морфологічному, синтаксичному та фонетичному рівнях. У перекладі, відповідно, спостерігаємо нейтралізацію з поодинокими вкрапленнями стилістично-зниженої лексики і девіантних фонетичних форм. У проаналізованій виставі лінгвістичні втрати частково компенсовано через знаки підсистеми просодики та артефатики. У п'єсі «Королева краси» натомість виразна діалектизація англійської мови поступається за силою впливу алюзіям на історичні події та культурні феномени, які не просто представляють ірландців як національну спільноту, але й дають певну оцінку напруженим стосункам між англійцями та ірландцями. Нашарування цих алюзій, відтворене у текстовому перекладі, повністю зникає у знаковому полі вистави, що перетворює цю історію на побутову драму, яка може відбутися у будь-якому місці і в будь-який час. Ті коди, за допомогою яких автор наділив дійових осіб та місце дії виразними національними ознаками, в процесі міграції дискурсів між соціокультурами та переході із текстового дискурсу в дискурс театральний втратили інформативність, що значно звузило діапазон можливих значень, які можуть бути відтвореними реципієнтами текстів або вистав. Оскільки до кодування вистави залучені усі члени театральної групи (автор, перекладач, режисер, актори тощо), кожен із них є творцем, який кодує своє повідомлення, тоді як ці коди не збігаються із тим набором, за допомогою якого глядачі інтерпретують знаки на сцені через власне герменевтичне бачення. В інтеркультурному театрі соціально та культурно-обумовлені системи кодів не можуть повноцінно спиратися на конвенційні норми вихідної культури, оскільки інтерпретація

сміслів ніколи не буде тотожною змістом, закодованих у знаках оригінального тексту.

Англійська мова дійових осіб має свої особливості, що дозволяє через гібридність представити національно-культурну ідентичність та протиставити їх дискурс імперіалістичному англо-саксонському дискурсу. У вербальній та невербальній знаковій площині драматургії М. МакДони гібридна ідентичність має такі прояви: а) етнографізми (реалії); б) лексичні та семантичні діалектизми; в) фонетичні діалектизми; г) граматичні діалектизми; д) антропоніми із національно-культурної семантикою або способом творення; е) національно-культурні алюзії, міфологеми та символи; ж) словотворчі діалектизми; з) елементи лінгвістичного ландшафту; к) синтаксичні діалектизми; л) історичні алюзії; м) невербальні національно-марковані одиниці, закладені в різних семіотичних модусах через візуальні, музичні коди; н) культурно-специфічні оніми (включно з епонімами) та ін. Редукція критичного аналізу до вербальних та невербальних знаків, що виступають ознаками гібридної національної ідентичності відбулася завдяки розумінню подільності системи аналізованих дискурсів зі збереженням її цілісних якостей. Застосовуючи інтегративну концепцію аналізу знаків, нам вдалося проаналізувати процес взаємодії знаків як у текстовій площині, так і у театральному вимірі.

Вивчення вербальних і невербальних ознак ідентичності та як доміанти критичного аналізу їх трансформацій у процесі міграції дискурсів дає підстави зробити низку висновків щодо системи перекладного театрального дискурсу, спираючись на принцип голографічності:

1. Норми перекладу, що підтримують стан стабільності в українській соціокультурі, акцентують на неможливості використання діалектних форм цільової мови, оскільки вони ідентифікують цілком відмінну групу людей. Тож, застосування територіального діалекту мови перекладу може увійти в конфлікт зі змістом оригіналу, місцем дії або належністю дійових осіб до певної національності. У цій парадигмі заміну просторіччям вважають адекватною субституцією діалектних форм, оскільки це допомагає створити образ

«провінційності». Обидва проаналізовані переклади не проявляють ознак протистояння з усталеними нормами системи, а радше демонструють відповідність фазі стабільності перекладного дискурсу. Перекладачі обрали стратегію нейтралізації діалектного мовлення з акцентом на розмовний стиль. Загалом спостерігаємо, що перекладачі не обирають стратегію доместикації, тобто не вдаються до використання діалектних елементів. На фонетичному, синтаксичному та граматичному рівнях у більшості випадків домінує використання відповідників літературного мовлення з поодинокими випадками компенсації на лексичному рівні з використанням стилістично-зниженої або розмовної лексики. Отже, обрана стратегія перекладу суголосна сучасним тенденціям у перекладному дискурсі, в межах якого нормативність і пуризм є певними атракторами, навколо яких формується цей дискурс. Серед невербальних знаків, що задіяні на сцені, найвиразнішими є елементи просодики (імітація акценту через інтонацію) та артефактика.

2. Стигматизовані форми мовлення дійових осіб, які використав МакДона в оригіналі часто замінені нейтральними відповідниками, що відповідає вимогам *ідеології мовного пуризму*. Через спорадичність і непослідовність державної мовної політики, саме ідеологія як її суспільний вимір перейняла на себе функцію формування норм, включно з нормами перекладу. Оскільки процес стандартизації мови є однією з основ націєтворення, українські науковці та культурні діячі наполягають на важливості відродження чистої мови [25, с. 3–7]. Б. Спольскі зазначив, що чисту мову «високо цінують ідеологічно» [335, р. 22] в періоди відродження рідної культури. Мовний пуризм поступово сформував нові норми та стандарти мови перекладу в середовищі перекладачів, що тяжіють до стандартизації або часткової архаїзації. За таких умов перекладачі виробляють «внутрішнього цензора», який поступово переходить в автоматичний режим узгодження перекладацького габітусу з ідеологічно прийнятними нормами [210, р. 41].

Спостерігаємо активну фазу становлення символічної функції, що має значний вплив на становлення системи перекладу. Ідеологія мовного пуризму,

сформована соціокультурною спільнотою, покликана сформувати нові стандарти. Можна очікувати, що політика свідомої ізоляції соціокультурного простору України від доміантного впливу колишньої метрополії дозволить розвинути негібридні форми повсякденного спілкування. У сфері аудіовізуального перекладу відбувається накопичення флуктуацій, що наближають закономірності у перекладному театральному дискурсі до точок біфуркації, які стають новою фазою стабільності системи, в якій українська мова долає ентропію та повноцінно виконує усі функції як офіційної мови, так і мови повсякденного спілкування, що знаходить відображення у перекладному театральному дискурсі. З іншого боку, спостерігаємо формування окремої «мови перекладу» драматургічних текстів, яка має відмінні ознаки порівняно з мовою оригінальних творів. Фактично, можна стверджувати, що перекладний та оригінальний драматургічний дискурс в Україні розвивається паралельними шляхами навколо різних лінгвістичних атракторів, оскільки виконують різні соціокультурні функції та мають різні завдання. Очевидно, оригінальна драматургія, створена в Україні (варіантами українською мовою або суржиком), не може стати на цьому етапі тим еталоном для перекладних творів, у якому можна шукати відповіді на запитання щодо підсистеми вербальної семіотики твору.

3. Поділяємо думку тих дослідників, які стверджують, що п'єси М. МакДона можна повноцінно сприймати тільки тоді, коли є відповідно знання про культурний та історичний контекст, у якому вони були створені. Важливим також є усвідомлення, що М. МакДона є одним із представників плеяди ірландських драматургів й у багатьох аспектах продовжує їхні традиції. У системі української соціокультури, попри схожий історичний досвід колонізації та знищення рідної мови і культури, пересічному глядачеві і читачеві мало відомо про Ірландію. Традиції ірландської драматургії знані ще менше, оскільки за останні сто років розквіту театрального та драматургічного мистецтва в Ірландії лише декілька п'єс було перекладено і представлено на розсуд української публіки. У цьому контексті творчість М. МакДона варто розглядати

як своєрідний атрактор, який потенційно може створити флуктуації і привернути увагу представників театральної системи до інших творів ірландських драматургів, таким способом стаючи точкою біфуркації, що призведе до змін у системі.

4. Огляд рецензій на вистави за творами М. МакДони, які доступні читачам на спеціалізованих театральних ресурсах (блоги, огляди і т. д.), дають змогу окреслити кілька основних тенденцій у процесі рецепції творчості ірландського драматурга. Перша тенденція – це низька якість критики. Наприклад, К. Садловська подає рецензію на виставу «Каліка з Інішмаану» у Театрі імені Марії Заньковецької у Львові на порталі «Суспільне», в якій зазначає, що «за жанром п'єса – це ірландська комедія», проте, «хоч у виставі є і гумор, і іронія та деякі смішні моменти, все ж за жанром – це серйозна, трішки філософська комедія» [100]. Бачимо, що відбувається протиставлення жанрів «ірландської комедії» та «трішки філософської комедії», однак ці означення очевидно не можуть бути визначені як різні жанри. Відповідно, критичний аналіз вистави звужено до загальних тверджень і не допомагають глядачам розібратися в особливостях «ірландської комедії». В цілому, визначення «ірландський» стосовно творів М. МакДони в українській соціокультурній системі застосовують як певне кліше або стереотип, які не несуть за собою жодної додаткової інформації про те, що саме робить цю п'єсу «ірландською».

Друга тенденція є наслідком поверхневого сприйняття національної належності автора та його творів. Більшість проблем національної ідентичності залишаються поза контекстом вистав. Наприклад, режисер згаданої вище постановки «Каліка з Інішмаану» у Театрі імені Марії Заньковецької О. Огородник коментує: «Вистава про те, що потрібно боротися за своє щастя, за правду, за любов і за свою віру. Вистава про маленького борця з великим серцем» [100]. Очевидно, на перший план виходять загальнолюдські проблеми, а не питання національної належності або боротьба за збереження ідентичності.

5. Аналіз перекладів творів М. МакДони та їх постановок в українських театрах дають підстави зробити певні узагальнення щодо системи української

соціокультури та перекладного театрального дискурсу як її підсистеми. Мовна ідеологія України, сформована в умовах постколоніалізму, має вирішальний вплив на формування стратегій перекладу. Спостерігаємо певну дифузність перекладного драматургічного дискурсу України, який можна визначити як *трансдискурсивний*, що розглядає «своє» та «чуже» як рівні складові загального дискурсу. Він є домінантним у процесі міграції драматургічних текстів до системи української соціокультури, оскільки спостерігаємо протиставлення цільової соціокультури іншим дискурсам із одночасною толерантністю до сторонніх впливів. У семіотичному вимірі з'являється третій лімінальний простір, у якому взаємодіють семіотичні коди соціокультури-джерела та цільової соціокультури. Ця взаємодія, однак, не є повністю рівноправною. З одного боку, престиж перекладного драматургічного дискурсу є значно вищим у цільовій соціокультурі, ніж оригінального драматургічного дискурсу, а з іншого боку, основними атракторами є перекладацькі норми, які тяжіють до антропоцентризму, що призводить до втрат у системі кодів, які несуть інформацію про соціокультуру. Поодинокі флуктуації, що вносять зміни у традиційні стратегії перекладу, не мають достатньої сили, щоб зрушити систему перекладного дискурсу з фази стабільності та призвести до ентропії. У сфері театру *мова перекладу* має підпорядковану роль у взаємодії зі системою української мови. Саме система цільової мови формує норми, відповідно до яких перекладачі обирають лінгвістичні засоби в процесі перекладу. Застосування методу «очуження», тобто запозичення у переклад, а потім і у систему мови, нових лексичних або синтаксичних одиниць, у сфері перекладу п'єс на сучасному етапі не спостерігаємо.

З позиції *інтеркультуралізму* театральної системи вистави, створені українськими театрами на основі текстів М. МакДони можна віднести до двох типів: *синкретичний театр* (наприклад, постановка Херсонського театру п'єси «Каліка з Інішмаану»), що використовує візуальні коди, які викликають у глядачів асоціації з ірландською культурою, та *космополітичний театр*, що прагне звільнитися від чітко окреслених культурних елементів, зосереджуючи

увагу глядачів на універсальних цінностях та проблемах (наприклад, вистава Театру ім. Л. Курбаса у Львові).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Розділ є результатом апробації та верифікації соціокультурної моделі критики театрального перекладу, що була розроблена на основі семіотико-дискурсивної онтології та синергетичної метатеорії. Зважаючи на той факт, що розроблена модель пропонує гнучкість застосування та не передбачає суворої детермінованості у процесуальному вирішенні, було використано ті інструменти, методи та категорії, що релевантні для цього тексту, задіяних дискурсів та соціокультурної системи.

Об'єктом соціокультурної моделі критики театрального перекладу стала рецепція творчості відомого сучасного драматурга Мартіна МакДони в системі соціокультури України. П'єси М. МакДони та їх переклади українською мовою було обрано через його широке представлення в українських театрах та системі перекладної літератури, а також через відповідність темпоральним вимогам до об'єктів критики. Оскільки об'єктами критики перекладу, на противагу історії або теорії перекладу, можуть бути тільки переклади, які нещодавно увійшли до цільової соціокультури та потребують критичного відгуку для подальшого розвитку і «зростання», переклади п'єс М. МакДони відповідають таким параметрам. Як засвідчує огляд постановок п'єс в українських театрах, усі вони були презентовані протягом останнього десятиліття (2011–2021), тоді як друком збірка перекладів вийшла у 2020 році.

Першим кроком аналітичного етапу став аналіз системи соціокультури України як мегарівня критичного аналізу, що є параметром управління для перекладного дискурсу як макрорівня аналізу. Задіяно такі макрокатегорії, як мовна політика, ідеологія та норми перекладу, що історично сформувалися у цільовій соціокультурній системі та призвели до становлення фази стабільності, в якій перебувала ця система у момент міграції визначеного драматургічного дискурсу. Короткий історичний огляд регуляторних механізмів рецепції

допомагає зрозуміти підвищений інтерес до перекладної драматургії, що виник при послабленні ідеологічного контролю та цензури після здобуття Україною незалежності. Тоталітаризм як стабільна система, в якій рецепція іноземних творів відбулася на основі імперіалістичної доктрини, поступила місцем ентропії, в якій міграція дискурсів з інших соціокультур відбувалася в хаотичному порядку, часом через посередництво інших соціокультур. Формуючись в умовах незбалансованої мовної ситуації, що стала наслідком колоніальної доби, та за відсутності чіткої державної мовної політики протягом тривалого часу система перекладного театрального дискурсу все ж спромоглася увійти у фазу певної стабільності, в якій сформувалися сталі норми та правила засвоєння дискурсів інших соціосистем. Велику роль у цьому процесі відіграли флуктуації, ініційовані суміжними підсистемами, зокрема політичною (агресія РФ), які призвели до певних точок біфуркації, в яких державна мовна політика почала визначати «правила гри» у мовній площині функціонування театральної системи та регулювати взаємовідносини агентів дій (йдеться про мовний закон, що вступив у дію 16 липня 2021 року).

Другим кроком аналітичного етапу є система сучасної драматургії, яка зробила можливим написання М. МакДонау своїх творів, адже вони були створені у синергії з тими принципами, які домінували у системі театру у момент творення. Сучасна театральна система демонструє ознаки нестійкості та динамічної ієрархії, що робить її відкритою до творчих експериментів та інновацій. Принципи розмаїття, системної додатковості та емерджентності створили такі точки біфуркації в оновленій театральній системі, які дозволили М. МакДоні вийти у простір театру з такими раніше неприйнятними темами, як жорстокість, брутальна відкритість та зосередженість на житті маргіналізованих громадян та люмпенізованих елементів. Антропоцентричні коди, закладені у п'єсах, є універсальними та легко долають кордони в процесі міжкультурної міграції.

Наступним етапом став аналіз п'єс М. МакДонау як таких, що продовжують ірландську драматургічну традицію, видатними постатями якої є В. Сйтс,

Д. Сінг, Б. Фріл, С. Беккет, Д. Мерфі та ін. Як спадкоємець «національного голосу» Ірландії Б. Фріла М. МакДона закодував у знаковій системі своїх творів інтертекстуальні, культурні та національні зв'язки зі своїми попередниками, продовжуючи дослідження ірландської ідентичності. Неоднозначна інтерпретація цих кодів викликає сумніви та суперечки щодо того, як інтерпретував ірландську ідентичність сам автор: чи хотів він відокремити її від британського впливу, чи навпаки висміяти спроби бути іншими. Очевидно, ті трансформації, яких зазнали ознаки ірландської ідентичності в процесі перекладу, знівелювали гостроту цього питання, поступаючись силі впливу універсально зрозумілим посилам автора. Огляд театральних постановок, виданих та рукописних перекладів творів М. МакДона яскраво демонструє підвищений інтерес до його творчості в системі української соціокультури. Твори драматурга є лідерами за кількістю постановок не тільки серед сучасних, але й класичних українських та зарубіжних авторів.

На основі аналізу творів М. МакДона було визначено, що домінантою його творів є національна ідентичність, зокрема гібридна національна ідентичність. Попри те, що дійові особи послуговуються англійською мовою, маркування їхньої ірландської ідентичності у текстах відбулося завдяки особливим синтаксичним конструкціям, питомим для ірландської культури словам та концепціям, креолізованим елементам та іншим невербальним елементам, що сигналізують про «іншість». Проаналізовано засоби вираження та трансформації у перекладах таких ключових творів, як «Каліка з Інішмаану» та «Королева краси» та їхніх сценічних утіленнях.

На етапі синтезу було створено перекладознавчу рецензію, що підсумувала та узагальнила результати розгорнутого критичного аналізу. Спираючись на принципи фрактальності (голографічності) було зроблено висновки про виразні ознаки системи соціокультури, які можна було простежити у проаналізованих перекладах, зокрема щодо норм перекладу, ідеології, важливості розуміння історичного контексту, ситуації рецепції та принципи міграції перекладного дискурсу.

Запропонований критичний аналіз та перекладознавча рецензія, що стала його результатом, покликані виконати низку функцій у системі української соціокультури. Зокрема, на найвищому рівні абстракції культурно-трансформаційна функція критики перекладу полягає у створенні певних флуктуацій у системі соціокультури в цілому, і в системі перекладного дискурсу зокрема, що потенційно можуть сприяти парадигмальним зсувам, які дозволятимуть переглянути усталені норми перекладу. Експериментальна природа сучасної театральної системи є відкритою до нових стратегій перекладу, оскільки перебуває у фазі перетворення та оновлення системи. Система перекладного дискурсу натомість зайшла у фазу стабільності і демонструє ознаки дисипативної структури, що чинить певний опір ентропії. Спостерігаємо, що експерименти з перекладними драматургічними текстами відбуваються тоді, коли тексти переходять із літературної підсистеми, в межах якої з ними працюють перекладачі, до театральної підсистеми, в межах якої до інтерпретації тексту долучаються інші учасники театрального процесу.

Не менш важливою є історико-культурна функція, адже перекладознавча рецензія може допомогти глядачам заповнити ті лакуни у сприйнятті, що утворилися як наслідок трансформацій, яких зазнали проаналізовані тексти у процесі міграції через різний історичний досвід соціокультури-джерела і цільової соціокультури. Оцінна функція рецензії знаходить вияв у зіставленні вимог середовища, у якому творять перекладачі, з індивідуальними особливостями перекладачів. Гносеологічна функція полягає у тому, що рецензія пропонує таке критичне переосмислення оригінального та перекладного дискурсу, яке може стати новим етапом пізнання для глядачів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Уже майже аксіоматично кожне дослідження у галузі театрального перекладу відкриває твердження про недостатнє його вивчення у перекладознавстві. Слушне воно частково, адже останні десятиліття засвідчили підвищену увагу до цієї сфери як в Україні, так і у світі, яка компенсувала

дефіцит уваги у попередні роки. Інтерес до перекладу драматургії як особливого жанру літератури та театру сформувався протягом останніх десятиліть, однак помилковим би було вважати, що виник він спонтанно і без надійного теоретичного підґрунтя. Напрямок викристалізувався на основі театрознавства, літературознавства, лінгвістики та перекладознавства. Системний аналіз драматургії та театру, що найактивніше розвивався протягом ХХ століття, став рушійною силою, яка дозволила спочатку усвідомити необхідність напрацювання теоретичної бази на основі міждисциплінарних досліджень, а згодом поглибити та розширити її власними здобутками перекладознавства. Сферу вивчення театрального перекладу визначають як новий напрям перекладознавства, а саме «театральне перекладознавство» (“theatre translation studies”), що зумовлено специфікою функціонування одиниць вивчення (мовних та позамовних) у соціокультурі.

Критика театрального перекладу як науковий напрям та практична сфера діяльності натомість перебуває в процесі становлення та робить перші кроки, що визначило новизну нашого дисертаційного дослідження. Очевидно, що як практично втілене перекладознавство сучасна критика перекладу повинна якомога ширше спиратися на теорію, бути міждисциплінарною та уникати суб’єктивізму оцінювання, адже саме критика стає новим етапом зростання оригіналу, оскільки працює з тими сенсами, які могли бути втрачені або трансформовані в процесі міграції тексту між різними дискурсами соціокультур та семіотичних систем. Критика театрального перекладу, як і переклад, є діяльністю вторинною, яка реагує на ті флуктуації, що породжує цільова соціокультура. Враховуючи постійне зростання кількості драматургічних творів, перекладених для театрів, потреба в професійній критиці значно зростає. Об’єктом критики перекладу, відтак, найчастіше виступають перекладені твори і вистави на їх основі, що увійшли до соціокультури, оскільки становили інтерес для перекладачів, видавців або театральних діячів.

Метою дослідження було конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу, що передбачало виконання низки завдань, що й було

зроблено. Зокрема, ми визначили та описали поняття «критика перекладу» як багатозначний термін, що охоплює такі значення, як фахова діяльність, галузь перекладознавства, феномен соціокультури та результат критичної діяльності. Окреслені завдання критика перекладу включають продовження авторських смислів, інтерпретацію контекстів, заповнення лакун та оцінку якості перекладу. Завдяки вивченню домінантних перекладознавчих напрямів дослідження, нам вдалося виокремити моделі критики перекладу, які були сформовані на їх основі. Аналіз цих моделей, які мають різні базові категорії аналізу, процеси роботи та функціональне призначення, допоміг з'ясувати об'єктивну необхідність розроблення і впровадження соціокультурної моделі критики театрального перекладу, що зумовлена домінуванням соціокультурної парадигми у сучасних перекладознавчих дослідженнях. Виокремлення функцій та жанрів критики театрального перекладу було необхідним етапом дослідницької роботи, адже саме ці кроки допомогли заповнити ті лакуни у теорії, що допоможуть критиці перекладу як науковій галузі вийти на новий щабель розвитку та стати повноцінним партнером у тріаді теорія–критика–історія перекладу. Плідне опрацювання категорійного апарату критики театрального перекладу стало можливим завдяки поглибленій аналітичній роботі з категоріями, які становлять основу тієї базової онтології та метатеорії, що стали фундаментом для конструювання соціокультурної моделі критики театрального перекладу, а саме семіотико-дискурсивної онтології та синергетичної метатеорії. На виокремлених засадничих принципах ми розробили соціокультурну модель критики театрального перекладу та апробували її з метою підтвердження її дієвості, узагальнюючи результати цієї апробації.

Критику театрального перекладу, що охоплює критику драматургічного перекладу як складник, ми розглянули як особливий вид критики художнього перекладу, який аналізує мультимодальний об'єкт і функціонує у множинних дискурсах складноорганізованої системи соціокультури, що зумовило необхідність розроблення соціокультурної моделі критики театрального перекладу, яка аналізує не тільки семіотичні категорії мікрорівня, але й

дискурсивні макрокатегорії та соціокультурні мегакатегорії. Ми розглянули театральний текст, що є об'єктом критики, як сукупність вербальних і невербальних знаків, яку аудиторія дешифрує на основі системи кодів, відповідно для яких функціонують знаки, включно з комунікативними, візуальними, ідеологічними, текстовими, музичними та нормативними кодами; а театральний дискурс як сукупність до- і післятекстових процесів, що відбуваються у свідомості глядача/читача, а також як результат цих процесів, тобто сам текст. Переклад, з позиції семіотико-дискурсивної онтології, ми визначили як міграцію елементів між різними дискурсами та їх трансформацію. Дискурсивна онтологія, що складає епістеміологічну основу соціокультурної моделі критики театрального перекладу, дала змогу розглядати знаковий ланцюг у контексті дискурсивного простору, охоплюючи не тільки функціонування механізмів текстів та стурктурування смислів, але й смислові передумови і наслідки взаємодії механізмів текстів у динаміці складових дискурсу. Також ми визначили, що в соціокультурній системі перекладний драматургічний дискурс становить незалежну підсистему, яка має низку унікальних лінгвістичних та позалінгвістичних ознак, що відмежовують її від підсистеми оригінального драматургічного дискурсу. В результаті осмислення зазначених вище фундаментальних теоретичних міркувань нам вдалося розробити соціокультурну модель критики театрального перекладу, що працює з перекладним театральним дискурсом як зі складним соціокультурним феноменом, який є складною нелінійною системою самоорганізації і функціонує через взаємодію власних підсистем і зовнішніх систем соціокультури.

Грунтуючись на концепції фрактальності, на аналітичному етапі аналізу ми застосували соціокультурну модель критики театрального перекладу до перекладного театрального дискурсу як генеральної сукупності, яку вивчили через виявлення характеристик вибіркової сукупності, тобто корпусу перекладів та постановок іноземних драматургічних творів українською мовою. Цю сукупність текстів характеризує онтологічна особливість вторинності, телеологічна амбівалентність і необхідність подолання міжмовної та

міжкультурної асиметрії, тобто ті особливі властивості, які відрізняють їх від оригінальних текстів. Оскільки перекладений драматургічний текст повністю виконує свою соціальну функцію, коли з'являється на сцені, вистава на основі перекладного тексту постає як результат двох типів перекладу: міжмовного і міжсеміотичного. На етапі синтезу одним із завдань апробованої моделі критики театрального перекладу було проаналізувати та систематизувати трансформації на кожному з тих двох етапів міграції, що призводять до створення нової семіотичної системи (вистави), яка, з одного боку, стає частиною цільової соціокультури, а з іншого боку, залишається об'єктом певного лімінального простору, що функціонує між двома соціокультурами.

Аналіз відбувався на усіх рівнях функціонування знакових драматургічних і театральних систем. Найвищим рівнем аналізу став мегарівень соціокультури, що складається зі системотворчих соціокультурних елементів та виступає параметром управління для макрорівня перекладного дискурсу. З'ясовано, що елементи мегарівня змінюються повільно, чим також сповільнюють зміни низових підсистем. Флуктуації, що з'являються на рівні мікрорівня, а саме стратегії перекладача, здатні впливати на закони функціонування елементів підсистеми перекладного дискурсу тільки за умови їх накопичення. Поодинокі флуктуації (експерименти у перекладі) не мають достатньої сили, щоб зрушити стабільність параметрів управління та вплинути на норми дискурсу. Хоча синергетична парадигма є здебільшого безсуб'єктною та не аналізує діяльність перекладача як агента соціокультурної діяльності, ми врахували, що антропо-соціокультурна система є найвищим проявом процесів самоорганізації завдяки цілеспрямованій діяльності індивіда й вивчили деякі аспекти діяльності перекладачів. Зокрема, переклади, зроблені перекладачами, що працювали у різних соціокультурних системах, ілюструють вплив цих систем на обрані перекладацькі стратегії.

Редукція проаналізованого корпусу дослідження відбувалася завдяки виокремленню домінанти критичного аналізу, що дозволяє виокремити найважливіші елементи задіяних текстів, дискурсів та соціокультур. Домінантою

аналізу потенційно може стати будь-яка категорія, функціонування якої можна простежити на мікро-, макро- та мегарівнях аналізу. На основі вивчення великої кількості оригінальних та перекладених драматургічних творів, а також їх взаємозв'язків із іншими підсистемами оригінальної та цільової соціокультури, нам вдалося виокремити категорію ідентичності як таку, що відповідає параметрам домінанти. Практична апробація моделі, в межах якої було проаналізовано вербальні і невербальні ознаки ідентичності як домінанти, довела слушність такого вибору для усіх аналізованих фрагментів драматургії різних авторів, а також для сукупності творів одного автора (М. МакДони).

Перспективи дослідження вбачаємо у подальшій апробації запропонованої моделі критики театрального перекладу на основі ширшої вибірки аудіовізуального матеріалу, а саме вистав, створених на основі перекладених драматургічних творів. Важливою є розбудова галузі критики театрального перекладу та стимулювання практичного застосування її здобутків з метою розширення функцій критики у соціокультурній системі України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України*. Випуск 65. 2019. С.191-195.
2. Андрейчук Н. Виміри семіозису. Львів: ПАІС, 2021. 351 с.
3. Андрейчук Н. Вклад різних підрозділів мовознавства у лінгвосеміотичне дослідження парламентського акта. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2012. Вип. 62. С. 26–29.
4. Андрейчук Н. Метод інтерпретації у царині герменевтичних, лінгвосеміотичних та перекладознавчих студій. *Іноземна філологія*. 2014. №. 127 (2). С. 223–230.
5. Андрейчук Н. Репродуктивна інтерпретація тексту: у пошуках канонів відтворення культурного семіозису в перекладі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2015. №. 3. С. 5–10.
6. Андрієвська В. Деградація комунікації у франкомовному драматургічному дискурсі абсурдизму (на прикладі п'єси Е. Йонеско). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2009. №. 16. С. 3–10.
7. Андрієнко Т. Інформаційні характеристики тексту як фактор реалізації стратегії перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 48. С. 25–36.
8. Байоль О. Комунікативно-когнітивна репрезентація ІНТРИГИ в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2010. №. 17. С. 21–26.
9. Балтовський О. Теорія систем і системний аналіз: навчальний посібник. Одеса: РВВ ОДУВС. 2021. 156 с.
10. Бевз Н. В. Переклад як культурний феномен: герменевтико-комунікативний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. Харків, 2010.

11. Білозерська С. Соціальна стратифікація як передумова виникнення конфлікту. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2 (1). 2012. С. 21–30.
12. Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2009. Вип. 46. С. 126–133.
13. Братченко Т. Крамарство і театр. *Слово просвіти*. 2013. № 30. С. 1–7.
14. Бродська С., Оксамитна С. Класова самоідентифікація населення України. *Наукові записки*. 2001. Том 19. Соціологічні науки. С. 44–50.
15. Васильєв С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 50–57.
16. Веремієнко Т. Соціокультурна динаміка в процесі глобальних трансформацій. *Міжнародна економічна політика* 1-2. 2008. С.152-166.
17. Влахов С., Флорин С. Непреводимото в превода. *Наука и искусство*. 1990. 356 с.
18. Вознюк О. Розвиток вітчизняної педагогічної думки: синергетичний підхід. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 184 с.
19. Войцехівська Н. Засоби вираження погрози в українському конфліктному діалогічному дискурсі. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2014. № 30. С. 17–29.
20. Врублевський В. Синергетика як теорія саморозвитку складних систем. *Філософія. Людина. Сучасність*. Вінниця. 2017. С.148-151.
21. Гавриш М. Невербальна комунікація: мовчання як соціальний знак. *Мова і суспільство*. 2015. № 6. С. 97–102.
22. Гажа Т. Драматичний і комічний дискурси в повісті-шоу Володимира Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок». *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2007. № 787. Сер.: Філологія. Вип. 52. С. 283–286.

23. Гапоненко Л. Переклад і нормативні аспекти перекладу. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2015. Випуск 13. С. 51-56.
24. Гончарова М. Роль мови у формуванні різновидів ідентичностей. *Мова і суспільство*. 2015. Вип. 6. С. 60–69.
25. Гоян Я. Вступ. Про українську мову і українську школу. Київ: Веселка, 1991. 46 с.
26. Гуменюк Н. Чарівній леді суржик не пасує. *Віче-інформ*. 2008. URL: <http://www.viche.lutsk.ua/charivniy-ledi-surzhyk-ne-pasuye-id1389/>
27. Даскалюк О. Семантико-граматична характеристика імператива сучасної української мови: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.17. Чернівці, 2005. 20 с.
28. Дзера О. Біблійний інтертекст перекладознавчих досліджень Івана Франка. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2016. Т. 4. С. 219–228.
29. Дзьобань О. Стабільність соціальної системи в контексті її безпеки (синергетичний аспект). *Культура народів Причорномор'я*. № 43. 2003. С. 254-257.
30. Домброван Т. Лінгвосинергетика: перші результати міждисциплінарного симбіозу. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*. 2014. С. 85–88.
31. Дорофєєва М. Синергетика перекладу спеціальних текстів (німецько-український напрям). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. 2017. 520 с.
32. Дорофєєва М. Універсалії перекладу в контексті синергетики. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2016. №. 33. С. 111–124.
33. Дубенко О. Порівняльна стилістика англійської і української мов. Вінниця: Нова Книга. 328 с.
34. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. *Літопис*, 2004. 383 с.
35. Економіко-математичне моделювання: Навчальний посібник / За ред. О. Т. Іващука. Тернопіль: ТНЕУ «Економічна думка», 2008. 704 с.

36. Загнітко А. Сучасні лінгвістичні теорії: монографія. Вид. 2-ге, випр. і доп. Донецьк: ДонНУ, 2007. 219 с.
37. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: українська модерна драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
38. Зорівчак Р. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів: Вид-во при Львівському ун-ті, 1989. 216 с.
39. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. Львів: Видавництво при Львівському державному університеті, 1983. 174 с.
40. Іванишин М. Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві: монографія. Дрогобич: Пóсвіт, 2015. 208 с.
41. Івасюк О. Відтворення ритмо-мелодійних особливостей оригіналу як засіб репрезентації його змісту (на матеріалі перекладів сучасної англомовної поезії українською мовою): автореф. дис. ... канд. філол. наук. спец. 10.02.19. «Теорія мовознавства». Київ: Ун-т. ім. Т.Шевченка, 1994. 24 с.
42. Кальниченко О. Теорія перекладу. Харків : Вид-во НУА, 2020. 126 с.
43. Кам'янець А., Некряч Т. Інтертекстуальна іронія і переклад. Київ: Видавець Карпенко В. М. 2010. 176 с.
44. Карпенко Ю. Літературна ономастика. Одеса: Астропринт, 2008. 328 с.
45. Квітка С. Роль дисипативних структур у соціальній самоорганізації. *Грані. Філософія*. № 8 (88). 2012. С.57-59
46. Козак Т. Адекватність та еквівалентність перекладу. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2012. Випуск 25. С.56-57
47. Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 352 с.
48. Комаров І. Досвід застосування синергетичної моделі перекладу до текстів економічного спрямування. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки* 2. 2015. С.102-106
49. Коптілов В. Першотвір і переклад. Київ: Дніпро, 1972. 214 с.

50. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. Київ, 2008. 246 с.
51. Кочан І. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Знання, 2008. 423 с.
52. Кочерган М. Загальне мовознавство: підручник. Київ: Вид. центр «Академія», 2003. 464 с.
53. Кочерган М. Мовна ситуація і мовна політика в Україні. *Світогляд*. 2008. № 2. С. 18–23.
54. Кравченко Ю. Драматургічний дискурс: питання змісту та форми. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2008. Т. 86. С. 200–205.
55. Красильнікова О. Історія українського театру ХХ сторіччя: монографія. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
56. Кремень В. Синергетика і творчість: монографія. Київ: Інститут обдарованої дитини, 2014. 314 с.
57. Куценко О. Повернення класів? Перспективи класового аналізу пострадянської реальності. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2000. № 1. С. 5-13.
58. Лєснова В. Оцінка в діалектному тексті: засоби інтенсифікації. *Філологічні науки. Мовознавство. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 2. С. 93–98.
59. Лисенко К. Компаративний аналіз компонентів просодії англomовного драматичного дискурсу в діахронічному аспекті. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2012. № 21. С. 296–300.
60. Литвин І. Перекладознавство. Науковий посібник. Черкаси: Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
61. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка). Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
62. Луцьова В. Хто боїться? Ігри в джаз. *Кінотеатр*. 2002. № 3.

63. Мазур О. Критика художнього перекладу: нарис методології. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. 2018. Вип. 31. С. 208–215.
64. Мазур О., Оришечко-Бартоха Т. Методологія критики художнього перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2018. № 37. Том 4. С. 183–187.
65. Мартинюк А. Метафорична персоніфікація як відображення гендерних стереотипів (на матеріалі англомовних анафоричних займенників). *Вісник Сумського державного університету. Сер. Філол. науки*. 2006. № 11. С. 52–60.
66. Масенко Л. Соціальна стратифікація української мови. Мовне середовище. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2004. 164 с.
67. Маслій А. Раптом Теннессі Вільямс. URL: <https://zbruc.eu/node/51582>
68. Мацюк Г. Прикладна соціолінгвістика. Питання мовної політики. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 212 с.
69. Мельник В. Синергетична методологія культури як єдиного глобального організму. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії* 53. 2013. С.194-203.
70. Мислюк Ю. Ентропійні процеси в соціально-політичних системах. *Прикарпатський вісник НТШ. Думка*. 2011. 3(15). С.183-190.
71. Михед О. Він змінив сучасний театр. Мартін МакДона. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/303291-stantsiya-451-1-season-1-martin-mcdonagh>
72. Мосьпан Н. Семіолінгвістичний аспект українських перекладів казок Р. Кіплінга: монографія. Київ: “Освіта України”, 2011. 279 с.
73. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. 272 с.
74. Найдьонов О. Евристичний потенціал теорії суспільства Н. Лумана для досягнення соціальної негентропії. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. Випуск 10. 2017. С.52-59

75. Неголяєва С. Проблема ідентичності героя – домінанта поетики характеротворення в прозі Панаса Мирного. *Наукові праці: Філологія. Літературознавство: науково-методичний журнал*. 2011. Т. 168, вип. 156. С. 81–86.
76. Некряч Т. Переклад для сцени: перекладач як співрежисер. *Мовні і концептуальні картини світу: зб. наук. праць*. Випуск 44, частина 2. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2013. С. 241–248.
77. Некряч Т., Чала Ю. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі: монографія. Київ: Кондор-Видавництво, 2013. 194 с.
78. Одрехівська І. Модель критики перекладу в рамках перекладознавчої концепції професора В. Коптілова. *Іноземна філологія*. 2013. Вип. 125. С. 123–129.
79. Одрехівська І. Перекладацька концепція В. Коптілова: соціокультурний параметр. *Наук. зап.: зб. наук. пр. Філол. науки: у 4 ч.* Вип. 81 (4). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. С. 306–310.
80. Олійник І. Антропологічний вимір оцінювання перекладу: лінії перетину «свого» й «чужого» в україномовних інтерпретаціях казок Р. Кіплінга. *Studia Methodologica*. Вип. 25. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 276–282.
81. Олійник І. Інтердисциплінарність дослідження чи маргінес науки? (До питання літературознавчого статусу критики художнього перекладу). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 44, т. 1. Львів, 2008. С. 117–125.
82. Ольховська Н., Ковальчук О. Синергетично-інформаційна методика перекладацького аналізу. *Науковий журнал «Міжнародний філологічний часопис»*. Том 12. № 3. 2021. С.62-66
83. Остапчук О. Соціолінгвістичний профіль української мови у світлі сучасних славістичних досліджень. *НАУКОВІ ЗАПИСКИ НаУКМА*. 2012. Т. 137. Філологічні науки (Мовознавство). С. 40–44.

84. Отрішко К. Особливості наказового способу в англійській та українських мовах. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Вип. 55. С. 185–188.
85. Павленко Ю. Ідеологічний дискурс і проблема ідентичності. *Філософська думка*. 2009. № 5. С. 105–113.
86. Павлов М. Феномен Шоу для українського читачтва. *Всесвіт*. 1999. № 11–12. С. 63–69.
87. Пермінова А. Перекладацька рецепція сучасної американської поезії: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 352 с.
88. Подвойська О. Редагування перекладів як навчальна дисципліна. *Філологічні науки*. 2006. Кн. 2. С. 153–157.
89. Потебня А. Эстетика и поэтика. Москва, 1976. 616 с.
90. Пронкевич О. «Нова драма» кінця 19 – початку 20 століття. Миколаїв: ЧДУ імені Петра Могили. 2013. 138 с.
91. Прушковська І. Критичний аналіз перекладу турецькою мовою поеми Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. 2011. № 14. С. 402–408.
92. Радзієвська Т.В. Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту. Текст – соціум – культура – мовна особистість: монографія. Київ: ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2010. 491 с.
93. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
94. Рильський М. Зібрання творів: у 20 томах. Київ: Наукова думка, 1986–1987. Т. 16. 608 с.
95. Рильський М. Мистецтво перекладу. Київ: Рад. письменник, 1975. 343 с. с. 96
96. Рідченко Л. Багатоаспектність нелінійності постнекласичного знання. *Світогляд – Філософія – Релігія*. Збірник наукових праць. Випуск 8. 2015. С.81-88
97. Ровенчак О., Володько В. Проблеми трансформації ідентичностей у контексті міжнародної міграції. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 26. С. 31–45.

98. Рудницька Н. Особливості розвитку художнього перекладу за умов скасування цензури. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 47(2). С. 271–276.
99. Ручка А. Соціокультурні ідентичності та практики. Київ: Інститут соціології НАН України, 2002. 315 с.
100. Садловська К. У Львові відбудеться прем'єра п'єси оscarоносного драматурга Мартіна Макдонаха. URL: <https://suspilne.media/146826-predmeti-pobutu-ta-skulpturi-ak-u-lvovi-vikoristaut-povaleni-dereva/>
101. Сахарова О. Жарнова кваліфікація мовної особистості в драматургічному дискурсі. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2015. Т. 3. С. 259–266.
102. Свідзінський А. Культура як феномен самоорганізації. *Сучасність*. 1992. № 4. С.141–155.
103. Селіванова В. Драматичний дискурс 1900–1920 рр.: Монополія слова (на матеріалі творчості Лесі Українки та Володимира Винниченка). *Український театр ХХ століття*. Київ, 2003. С. 71–100.
104. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К. 2008. 712 с.
105. Семашко Т. Знакова природа фразеологічних одиниць. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія 2. 2009. С.314-321.
106. Сембе К. Гібридна ідентичність у постколоніальному письмі Салмана Рушді. *Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ: КНУ, 2013. Вип. 39, ч. 2. С. 376–382.
107. Семенець О. Синергетика поетичного слова. Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004. 338 с.
108. Сенюра І. Зародження українського театру. URL: <http://sde.org.ua/zmi/zvoda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html?tmpl=component&print=1>
109. Скалевська Г. Синергетичні аспекти перекладу конкретного поетичного тексту. *Молодий вчений* 12. 2016. С. 381-384.

110. Смірнов Є., Ткаченко В. та ін. Теоретичні основи формування та деградації складних організаційно-технічних систем: монографія. Харків: ХНУРЕ, 2018. 162 с.
111. Смолінська О. Гомеостатизм в організації функціонування культурно-освітнього простору педагогічного університету. *Теорія і практика управління соціальними системами*. № 3. 2014. С.69-81.
112. Сорока К. Основи теорії систем і системного аналізу. ХНАМГ. 2004. 291 с.
113. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.
114. Соціологія: навч. посібник / за редакцією С. Макеєва. Київ, 1999. 344 с.
115. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови. Київ: Критика, 2005. 464 с.
116. Ставицька Л. Гендер: мова, свідомість, комунікація. Київ: КММ, 2015. 440 с.
117. Ставицька Л., Труб В. Суржик: суміш, мова, комунікація. Українсько-російська двомовність. *Лінгвосоціокультурні аспекти: зб. наук. пр. / за заг. ред. Л.Ставицької; Ін-т. укр. мови НАН України. Відділ соціолінгвістики*. Київ: Пульсари, 2007. С. 31–120.
118. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм. Львів: 2003. 256 с.
119. Стеценко І. Моделювання систем. Черкаси: ЧДТУ, 2010. 399 с.
120. Сучасна театральна критика. Фінал чи трансформація. *Науковий вісник Курбасівські читання*. 2011. 116–2. С. 118–141.
121. Сушкова О., Шестак К. Гендерні фігури в художній комунікації. *Образ*. 2021. Вип. 2 (36). С. 22-29.
122. Таценко Н. Лінгвосинергетичний вектор аналізу концепту: динаміка модусів. *Філологічні трактати*. Т. 13, №1. 2022. С. 111–122.
123. Таценко Н. Синергетика як методологічна основа сучасних філологічних досліджень. *Філологічні трактати*. Т.8. №2. 2016. С. 151-159.

124. Теплий І. Науковий перекладний текст Івана Франка: тематика і проблематика. Українське літературознавство: зб. наук. праць. 2011. Вип. 74. С. 221–238.
125. Тихолоз Б. Франкова концепція «стереометричного» прочитання літературного твору. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 55. 2011. С. 21-29.
126. Тихонович В. Театр и современность. Москва, 1928. 78 с.
127. Толокольнікова К. Що змінять в роботі українських театрів нові норми «мовного закону». URL: <https://suspihne.media/148582-so-zminat-v-roboti-ukrainskih-teatriv-novi-normi-movnogo-zakonu/>
128. Тороп П. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения. *Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Типология культур. Труды по знаковым системам*. Тарту, 1982. Вып. 576. 160 с.
129. Тороп П. Тотальний переклад: монографія. Вінниця: Нова книга, 2015. 264 с.
130. Ужченко В. Фразеологія сучасної української мови: навч. посібник. Київ: Знання, 2007. 494 с.
131. Фарина У. Особливості перекладу драм Юджина О'Ніла на українську, російську та польську мови: порівняльно-літературознавчий аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
132. Федоренко Л. Вербальна репрезентація комічного у драматургічному дискурсі Фрідріха Дюрренматта: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2012. 20 с.
133. Фесенко І., Сиванчук О. Реалія в системі безеквівалентної лексики сучасної англійської мови та способи її перекладу українською мовою (на матеріалі оповідань Джека Лондона). *Нова філологія*. 2021. Вип. 82. С. 308-314.
134. Фудерер Т. Мовна ситуація України в категоріях концепції Клода Ажежа. *Мова і суспільство*. 2011. Вип. 2. С. 62–71.

135. Хашиєва Л. Концепція ідентичності в соціально-науковому знанні. *Теорія та практика державного управління*. 2015. Вип. 1 (48). С. 1–7.
136. Частник С. Ірландський парадокс: асиметрія мови й ідентичності. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 130–137.
137. Черниш Н., Ровенчак О. Варіації на тему ідентичності для соціокультурного оркестру. *Соціологія, теорія, методи маркетингу*. 2007. № 1. С. 33–48.
138. Черноватий Л. О. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства. Вінниця: Нова Книга, 2007. 332 с.
139. Черноватий Л., Умко В. Багатозначність поняття «еквівалентність» як перекладацька проблема в текстах з перекладознавства. *Англістика та американістика*: [зб. наук. пр.] / ред. кол. : А. І. Анісімова (голов. ред.), Т. М. Потніцева (заст. голов. ред.) [та ін.]. Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту. 2012. Вип. 10. С.142-149.
140. Шевченко І., Морозова О. Дискурс як мисленнєво-комунікативна діяльність. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2005. С. 21–28.
141. Шевченко М. Лексико-граматичні засоби вираження мовленнєвого акту менасива в англійській мові. *Наукові праці. Філологія. Мовознавство*. 2014. Вип. 209. Т. 221. С. 112–116.
142. Шевчук С. Національно-культурна ідентичність у глобалізованому світі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія»*. 2017. Вип. 18. С. 58–60.
143. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 129–136.
144. Шерех Ю. Поза крижками і з книжок. Київ: Час, 1998. 456 с. с. 173–174
145. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. Київ: Мистецтво. 1970. 344 с.

146. Шмігер Т. Володимир Державин: теорія і критика перекладу. *Зб. Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія*. 2005. Т. 11. С. 205–214.
147. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ ст. Київ, 2009. 342 с.
148. Яворська С. Рецензія як тип тексту (на матеріалі англomовної рецензії): дис. – ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02. 04 “Германські мови”. Львів, 2000. 23 с.
149. Aaltonen S. “I’m the Empty Stage Where Various Actors Act Out Various Plays”: Theatre Translator’s View of their Work. *Cadernos de Tradução*. 2023. 43. esp. 1. P. 34-65.
150. Aaltonen S. Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama. *Proceedings of XIII FIT World Congress*. Institute of Translation and Interpreting. 1993. P. 26–33.
151. Aaltonen S. Theatre translation as performance. *Target. International Journal of Translation Studies*. 2013. Т. 25. №. 3. P. 385–406.
152. Aaltonen S. Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society. *Multilingual Matters*, United Kingdom. 2000. 121 p.
153. Aaltonen S. Translating plays or baking apple pies: a functional approach to the study of drama translation. M. Snell-Hornby (eds.). *Translation as intercultural communication*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997. P. 89–97.
154. Abo Ali S. M. Intersemiotic Translation as a Space for Political Engagement: A Study of Mohamed Sobhi’s *Sikit al-Salama* 2000. *Cairo Studies in English*, 2022 (1), 82-98.
155. Álvarez R. A framework for the description of drama translations. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 1994. №. 29. P. 127–138.
156. Amiri S., Baradaran A. The Study of Ideological Manipulation in Persian Translations of Noam Chomsky’s Media Control Based on Farahzad’s Translation Criticism Model. *Journal of Language and Translation*. 2015. Т. 5. № 1. P. 33–41.
157. Ammann M. Anmerkungen zu einer Theorie der Uebersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT*. 1990. № 5. P. 209–250.

158. Ang I. Together-in-Difference: beyond Diaspora, into Hybridity. *Asian Studies Review*. 2003. № 27/2. P. 141–154.
159. Angrist S., Hepler L. *Order and Chaos: Laws of Energy and Entropy*. N.Y.: Basic Books, 1967. 146 p.
160. Anikst A., Fried E., Tindemans C. Does Shakespeare Translate? *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge, in Association with the International Association of Theatre Critics, 1989. P. 35–63.
161. Arrojo R. The «Death» of the Author and the Limits of the Translator's Visibility. *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam: John Benjamins, 1997. P. 21–32.
162. Austin G. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. University of Michigan Press, 1990. 139 p.
163. Austin J. *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962. 166 p.
164. Baker M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge. 1998. 872 p.
165. Barthes R. *Elements of semiology*. Noonday Press, 1977. 111 p.
166. Bassnett S. Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance. *Literature and translation* (ed. Holmes J., Lambert J., van den Broeck R. (eds.)). Leuven, Belgium, 1978. P. 161–176.
167. Bassnett S. *Translation Studies*. London: Routledge, 2003. 176 p.
168. Bassnett S., Lefevere A. *Translation, History and Culture*. London and New York. 1990. 169 p.
169. Bassnett S., Trivedi H. *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge. 1999. 204 p.
170. Baverlas J. Nonverbal and social aspects of discourse in face-to-face interaction. *Text. Berlin (West)*. 1990. Vol. 10. № 1–2. P. 4–9.
171. Berman A. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Kent State University Press, 2009. 288 p.

172. Bernstein B. Language and Social Class. *The British Journal of Sociology*. 1960. Vol. 11. No. 3. P. 271–276.
173. Bhabha H. The Location of Culture. Psychology Press, 1994. 408 p.
174. Bigliuzzi S., Kofler P., Ambrosi P. Introduction. *Theatre translation in performance*. Routledge, New York, 2013, P. 1–27.
175. Billiani F. Assessing Boundaries: Censorship and Translation. *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St Jerome. 2007. P. 1–25.
176. Bogic A. Uncovering the Hidden Actors with the Help of Latour: The Making of The Second Sex. *MonTI*, 2010. P. 173–192.
177. Bonthrone R. Barbarians at the gate: the abuse of ‘translation quality’ in Europe. *Language International*. 1998. Vol. 10. P. 12–15.
178. Bourdieu P., Wacquant L. An invitation to reflexive sociology. University of Chicago press, 1992. 348 p.
179. Brandt P. Four problems of deep semiotics. *Paris School Semiotics*. Issue 1. 1989. P.235-263.
180. Broeck van den R. Translating for the Theatre. *Linguistica Antwerpiensia*. 1986. P. 96–110.
181. Broek van den R. Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. *The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation*. London/Sydney: Croom Helm. 1985. P. 54–62.
182. Brown P., Levison S. Politeness: Some Universals in Language. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987. 345 p.
183. Bucholtz M., Kira H. Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach. *Discourse Studies*. 2005. Vol 7(4–5). P. 585–614.
184. Bucholtz M., Kira H. Locating Identity in Language. *Language and Identities*. Edinburgh University Press. 2010. P. 18–28.
185. Bukharov I. Translation: Theoretical Prerequisites. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. 222 p.

186. Buzelin H. Agents in Translation. *Handbook of Translation Studies*. Volume 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2012. P. 6–11.
187. Campos M. Advertising and ideology: a semiotic approach. Berlin, 1983. 245 p.
188. Carver M. American Regional Dialects. University of Michigan Press, 1987. 317 p.
189. Case S.-E. Feminism and Theatre. Routledge, 1988. 149 p.
190. Catford J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. London: Oxford University Press, 1965. 103 p.
191. Chesterman A., Arrojo R. Shared Ground in Translation Studies. *Target*. 2000. Vol. 12. Issue 1. P. 151–160.
192. Cisneros O. From isomorphism to cannibalism: The evolution of Haroldo de Campos's translation concepts. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*. 2012. № 2. P. 15–44.
193. Coates J. Women, men and language. A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language. Routledge, 2015. 262 p.
194. Cooley C. Human Nature and the Social Order. New York, 1964. 480 p.
195. Craig I. Translation and the authoritarian regime: William and the Caudillo. *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. 1998. P. 157–169.
196. Cronin M. Translation and Identity. Routledge, London and New York. 166 p.
197. De Martino Cappuccio A. Translating Neapolitan dialect in theatre: Problems of cultural transfer. *Translation Studies Journal*. 2011. 3(1). P. 47–63.
198. Delabastita D., D'Hulst L. European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age: Selected papers from the conference on Shakespeare Translation in the Romantic Age. John Benjamins Publishing, 1993. 256 p.
199. Delanty G. Citizenship in a Global Age. Buckingham: Open University Press. 2000. 164 p.
200. DeMeo S. An Immaculate Conception: Le Chatelier and Equilibrium. *Science Teaching*. Vol. 1, P. 227-237
201. Derrida J. Acts of Literature. Psychology Press, 1992. 456 p.

202. Diehl H. Classic Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane.'. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2001. P. 98–117.
203. Dinçel B. I. From page to stage: a critical survey of Samuel Beckett's "Krapp's last tape" within the Turkish theatrical system. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü dergisi*. 2008. P. 100–128.
204. Dinçel B. I. Last Tape on Stage in Translation. Cambridge Scholars Publishing, 2012. 135 p.
205. Dirven R., Verspoor M. Cognitive Exploration of Language and Linguistics. John Benjamins, 2004. 277 p.
206. Dodds J. M. The Theory and Practice of Text Analysis and Translation Criticism. Companatto Editore. Via Michellini, 1985. 405 p.
207. Dolan J. The Feminist Spectator as Critic. University of Michigan Press, 2012. 212 p.
208. Durin C. Compte rendu: Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*. 1995. 8 (2). P. 283–286.
209. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington, Indiana University Press. 1984. 242 p.
210. Erkazanci H. Language planning in Turkey: A source of censorship on translations. *Translation and censorship in different times and landscapes*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. P. 241–251.
211. Esslin M. An anatomy of drama. London, 1976. 125 p.
212. Even-Zohar I. Polysystem Studies. *Special issue of Poetics Today*. 1990. 11(1). P. 9–26.
213. Even-Zohar I. The position of translated literature within the literary polysystem The Translation Studies Reader. New York; London: Routledge, 2009. P. 199–204.
214. Fanon F. Black Skin, White Masks. The experiences of a Black Man in a White World. New York: Grove Press, 1967. 206 p.
215. Farahzad F. A theoretical framework for translation criticism. *Translation Studies*. Tehran, 2003. Vol. 1, N 3. P. 29–36.

216. Farahzad F. Translation criticism: a three-dimensional model based on CDA. *Translation studies*. Tehran, 2012. Volume 9, Number 36. P. 27–44.
217. Farwell D., Helmreich S. User-friendly Machine Translation: Alternate Translations Based on Differing Beliefs. *Proceedings of the Machine Translation Summit VI*. 1997. P. 125–131.
218. Fischer G., Vassen F. *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature, and the Arts*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2011. 368 p.
219. Fischer-Lichte E. *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press. 1992. 336 p.
220. Fiske J. *Introduction to communication studies (studies in culture and communication)*. London & New York: Routledge, 1990. 203 p.
221. Garfinkel H. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, 1967. 288 p.
222. Geertz C. Thick description: Toward an interpretive theory of culture. *Readings in the philosophy of social science*. 1994. P. 213–231.
223. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree (Stages)*. University of Nebraska Press, 1997. 491 p.
224. Gilbert H., Tompkins J. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996. 344 p.
225. Gile D. A communication-oriented analysis of quality in nonliterary translation and interpretation. *Translation: Theory and practice. Tension and interdependence*. 1991. Vol. 5. P. 188–200.
226. Goris O. The question of French dubbing: Towards a frame for systematic investigation. *Target. International Journal of Translation Studies*. 1993. Vol. 5. № 2. P. 169–190.
227. Gorleé D.L. *Semiotics and the Problem of Translation (With Specific Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce)*. Amsterdam – Atlanta, 1994. 243 p.
228. Graham A. *Intertextuality*. Routledge (UK), 1999. 200 p.
229. Grice H.P. Utterer's meaning and intentions. *The Philosophical Review* 78, 1969. P. 147-177

230. Guldin R. Devouring the Other: cannibalism, translation and the construction of cultural identity. *Translating Selves*. 2008. P. 109–122.
231. Haken H. Advanced synergetics: instability hierarchies of self-organizing systems and devices. Berlin New York: Springer-Verlag. 1983. 356 p.
232. Halliday M. Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning. Maryland. University Park Press, 1978. 256 p.
233. Harré R. Discursive psychology. *Rethinking Psychology*. London, 1995. P. 143–159.
234. Hatch E. Culture. The Social Science Encyclopedia. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985. P. 178–179.
235. Hatim B., Mason I. The translator as communicator. Routledge, 1997. 256 p.
236. He C. The Dilemma of Colonial Hybridity in Brian Friel's Translations. *Études irlandaises*. 2010. No 35–1. P. 2–11.
237. Herman V. Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays. Routledge. 1995. 341 p.
238. Hermans T. Paradoxes and aporias in translation and translation studies. *Translation studies: Perspectives on an emerging discipline*. 2002. P. 10–23.
239. Hermans T. The translator's voice in translated narrative. *Target. International Journal of Translation Studies*. 1996. Vol. 8. № 1. P. 23–48.
240. Hermans T. Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2007. 204 p.
241. Hewson L. An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation. John Benjamins Publishing, 2011. 282 p.
242. Holmes J. Translated. Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1988. 117 p.
243. Homberger D. Mannersprache – Frauensprache: Ein Problem der Sprach-kultur? *Muttersprache*, 1993. P. 89–112.
244. Höning H. G. Positions, Power and Practice: Functionalist Approaches and Translation Quality Assessment. *Translation and Quality*. Multilingual Matters, 1998. P. 6–34.

245. House J. *A Model for Translation Quality Assessment*. Verlag Gunter Narr, Tübingen, 1977. 220 p.
246. House J. *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Gunter Narr Verlag, 1997. 207 p.
247. Huntington S. *Who are We? The Challenges to America's National Identity*. Simon and Schuster. 2004. 428 p.
248. Ignjacevic S. M. *General Criteria for the Criticism of Literary Translation. Miscellany of Translation Criticism*. Prague: Faculty of Arts, Charles University, 1994. P. 61–76.
249. Ionescu D. *A Pragmatic Approach to Pinteresque Drama*. Abstract of Doctoral Thesis, 2010. URL: http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2010/filologie/ionescu_diana_viorela_en.pdf
250. Jakobson R. *Main trends in the science of language*. Allen & Unwin, 1970. 75 p.
251. Jay G. S. *American Literature and the Culture Wars*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997. 226 p.
252. Keshavarz M. H., Zonoozi L. A. *Manipulation of Ideology in Translation of Political Texts: A Critical Discourse Analysis Perspective. Language and Translation*. 2011. V. 2. № 1. P. 1–12.
253. Kiberd D. *Gained in Translation. The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Peter Lang, 2006. P. 367–375.
254. Kiberd D. *Inventing Ireland*. London: Jonathan Cape, 1995. 622 p.
255. Kiebuszinska C. O. *Intertextual Loops in Modern Drama*. Fairleigh Dickinson Univ Press, 2001. 350 p.
256. Koller W. *Equivalence in Translation Theory/ Werner Koller // Readings in Translation Theory / Andrew Chesterman (Ed.)*. – Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989. – P. 99–104.
257. Koller W. *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies. Target*. 1995, vol. 7(2). P. 191–222.

258. Kowzan T. From Written Text to Performance – From Performance to Written Text. *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. P. 1–11.
259. Kress G. *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge. 2003. 208 p.
260. Kung C. H., Solvberg A. Activity Modeling and Behavior Modeling. *Proceedings of the IFIP WG 8.1 working conference on comparative review of information systems design methodologies: improving the practice*. North-Holland, Amsterdam. 1986. P. 145–171.
261. Ladouceur L. *Dramatic license: Translating theatre from one official language to the other in Canada*. University of Alberta, 2012. 300 p.
262. Lambert, J., Van Gorp, H. On describing translations. *The Manipulation of Literature* (ed. Hermans, T.), 1985. P. 42–53.
263. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. N. Y.: Oxford University Press, 2005. 301 p.
264. Lauscher S. Translation Quality Assessment. Where Can Theory and Practice Meet? *The Translator*. 2000. Vol. 6. N 2. P. 146–168.
265. Leech G. *Principles of pragmatics*. New York: Longman, 1983. 250 p.
266. Lefevere A. Chinese and western thinking on translation. *Constructing Cultures: Essay on Literary Translation* (ed. Bassnett S., Lefevere A.). Clevedon, UK: Multilingual Matters, 1988. P. 12–24.
267. Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992. 150 p.
268. Lepik P. *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics*. Tartu University Press. 2008. 269 p.
269. Levý J. Will translation theory be of use to translators? *Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. P. 77–82.
270. Lonergan P. *The Theatre and Films of Martin McDonagh* A&C Black. 2013. 281 p.

271. Lotman Yu. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 1990. 288 p.
272. Lubaś W. Rzeczy ważne w opisie sytuacji współczesnych języków słowiańskich. *Komparacja systemów i funkcjonowania współczesnych języków słowiańskich (red. nauk. Stanisław Gajda.)* Opole: Wyd-wo Uniwersytetu Opolskiego, 2000. T. 1. S. 69–81.
273. Luckhurst M. Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*: Selling (-Out) to the English. *Contemporary Theatre Review*, 2004. 14:4. P. 34–41.
274. Malinowski B. *Coral Gardens and Their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. Dover Publications. 1978. 350 p.
275. Malmkjaer K. *Linguistics and the Language of Translation*. Edinburgh University Press, 2005. 208 p.
276. Mandala S. *Twentieth-century Drama Dialogue as Ordinary Talk: Speaking Between the Lines*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007, 138 p.
277. Mead G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago, 1934. 733 p.
278. Mercer K. Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics. *Identity: Community, Culture, Difference* (Ed. by J. Rutherford). London, 1990. P. 43–71.
279. Merino R. Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950–1990). *Babel*. 2000. 46 (4). P. 357–365
280. Millan-Varela C. Translation, Normalisation and Identity in Galicia. *Target. International Journal of Translation Studies*. 2000. 12(2). P. 267–282.
281. Misiou V., Kostopoulou L. (ed.). *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. Taylor & Francis, 2023. 264 p.
282. Morini M. *Theatre Translation: Theory and Practice*. Bloomsbury Publishing, 2022. 176 p.
283. Morris C. W. *Writings on the General Theory of Signs*. Den Haag: Mouton. 1971. 486 p.

284. Morris M. W. Views from inside and outside: Integrating emic and etic insights about culture and justice judgment. *Academy of Management Review*. 1999. Vol. 24. № 4. P. 781–796.
285. Mounin G. *Belles Infideles*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994. 110 p.
286. Mounin G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit, 1969. 198 p.
287. Murray C. *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Syracuse University Press, 2000. 288 p.
288. Myskja K. Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. *Nordic Journal of English Studies*. 2013. 12(2). P. 1–23.
289. Newmark P. *A Textbook of Translation*. Prentice-Hall International, 1988. 292 p.
290. Newmark P. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon, 1981. 200 p.
291. Nida E. A. *Language, culture and translation*. Inner Mongolia. University Press. 1998. 316 p.
292. Nida E. A., Taber C. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden, 1969. 220 p.
293. Nida E. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964. 331 p.
294. Ó Corráin, B. On the ‘After Perfect’ in Irish and Hiberno-English. *The Celtic Englishes IV*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2006. P. 152–172.
295. O’Halloran K.L. *Multimodal Discourse Analysis. Companion to Discourse*. (Ed. by K. Hyland and B. Paltridge). London and New York: Bloomsbury Publishing, 2011. 448 p.
296. Paepcke F. *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986. 538 p.
297. Papanek V., Schmidbauer W. *Das Papanek-Konzept: Design für eine Umwelt des Überlebens*. Nymphenburger Verlagshandlung, 1972.
298. Pavis P. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Presses de l’Université du Québec, 1975. 170 p.
299. Pavis P. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988. 199 p.
300. Pavis P. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge, 2003. 219 p.

301. Peirce, C. S. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, North Carolina. 1994. 294 p.
302. Perteghella M. Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*. *Translation Review*, 2002. № 64. P. 45–53.
303. Pfister M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1991. 339 p.
304. Pike K. L. Etic and Emic Standpoints for the Description of Behavior. *Communication and Culture: Readings in the Codes of Human Interaction*. New York, 1966. P. 152–163.
305. Powell K. T. Life Just Is Like That”: Martin McDonagh’s Estonian Enigma. *New Hibernia Review*. 2011. 15(1). P. 138–150.
306. Pym A. European Translation Studies, une science qui dérange, and Why Equivalence Needn’t Be a Dirty Word. *TTR*. 1995, vol. 8 (1). P.153–176.
307. Pym A. Limits and Frustrations of Discourse Analysis in Translation Theory. *Fremdsprachen*. 1991. Vol. 2–3. P. 29–35
308. Reiss K. *Translation Criticism - The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. 127 p.
309. Reiss K., Vermeer H. J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984. 256 p.
310. Rey-Debove J. *Lexique semiotique*. Paris: PUF, 1979. 156 p.
311. Richards S. The outpouring of a morbid, unhealthy mind: The critical condition of Synge and McDonagh. *Irish University Review*. 2003. 33(1). P. 201–214.
312. Richmond V. P. *Nonverbal Behavior in Interpersonal Relations*. Boston Pearson Education, Inc. 2004. 350 p.
313. Richte D. The Authority of Performance. In *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984. P. 65–73.

314. Risku H., Dickinson A. Translators as Networkers: The Role of Virtual Communities. *Journal of Language and Communication Studies*. 2009. No 42. P. 49–70.
315. Robyns C. Translation and Discursive Identity. *Poetics Today*. 1994. Vol. 15. No. 3. P. 405–428.
316. Robinson D. *Introducing Performative Pragmatics*. Routledge, 2013. 288 p.
317. Rohlffing K. Comparison of multimodal annotation tools-workshop report. *Gesprächforschung-Online-Zeitschrift zur Verbalen Interaktion*. 2006. T. 7. P. 99–123.
318. Rozik E. *The Language of the Theatre*. Glasgow: Printing Department, 1992. 147 p.
319. Salupere S., Torop P., & Kull K. *Beginnings of the Semiotics of Culture*. Tartu, Estonia: University of Tartu Press, 2013. 133 p.
320. Sameh H. *Bourdieu in Translation Studies. The Socio-cultural Dynamics of Shakespeare Translation in Egypt*. Routledge, 2016. 232 p.
321. Sánchez M. T. Translation as a(n) (Im)possible Task. *Babel*. 1999. Vol. 45. No. 4. P. 301–310.
322. Schaffner C. Action (Theory of Translational action). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998. P. 3–5.
323. Schäffner C. Politics and Translation. *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. P. 134–147.
324. Schäffner C. Third ways and new centres: Ideological unity or difference? *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome, 2003. P. 23–42.
325. Schechner R. *Performance Studies. An Introduction*. London & New York: Routledge, 2003. 396 p.
326. Scriven M. *Hard-won Lessons in Program Evaluation*. San Francisco: Jossey-Bass, 1993. 120 p.
327. Searle, J.R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press, 1969. 203 p.

328. Seidl J., McMordie W. *English Idioms and How to Use Them*. Oxford University Press. 1988. 272 p.
329. Sherry S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London, New York, 1996. 190 p.
330. Shevtsova M. *Sociocultural performance analysis. New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Tübingen. 2001. 270 p.
331. Sierz A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001. 274 p.
332. Simpson P. *Language through Literature. An Introduction*. London and New York, Routledge, 1997. 224 p.
333. Snell-Hornby M. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin, 1988. 166 p.
334. Spain D. *Gendered Spaces and Women's Status. Sociological Theory*. 1993. Vol. 11, No. 2. P. 137–151.
335. Spolsky B. *Language policy*. Cambridge University Press, 2004. 250 p.
336. Spolsky B. *Sociolinguistics*. Oxford University Press, 1998. 128 p.
337. Steiner G. *Critic/Reader. New Literary History*. 1979. 10:3. P. 432–452.
338. Stolze R. *The hermeneutic approach in translation. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. 1997. № 33. P. 55–67.
339. Tan P. *Stylistics of Drama: with Special Focus on Stoppard's 'Travesties'*. NUS Press, 1993. 248 p.
340. Tannen D. *You Just Don't Understand. Women and Men in Conversation*. Ballantine Books, New York. 1990. 330 p.
341. Thompson P. *Between Identities. Migratiob and Identity*. New York: Oxford University Press, 1994. P. 183–199.
342. Toper P. *Translation Criticism in the System of Inter-language Literary Communication. Miscellany of Translation Criticism. Prague: Faculty of Arts, Charles University*. 1994. P. 25-33.
343. Toury G. *A Rationale for Descriptive Translation Studies. The Manipulation of Literature*. London and Sydney: Croom Helm, 1985. P. 16-41.

344. Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995. 311 p.
345. Toury G. *In search of a theory of translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel-Aviv University, 1980. 159 p.
346. Toury G. The nature and role of norms in translation. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. P. 198–211.
347. Tymoczko M. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St Jerome, 1999. 336 p.
348. Ubersfeld A. *Reading theatre*. Canada, University of Toronto Press, 1999. 220 p.
349. Urry J. *Global Complexity*. Malden, Mass: Polity Press, 2003. 172 p.
350. Van Dijk T. Discourse, context and cognition. *Discourse studies* 8.1. 2006). P. 159-177.
351. Vandeveld K. Martin McDonagh's Irishness: Merely Icing on the Cake? *The Theatre of Martin McDonagh: a World of Savage Stories*. Carysfort Press, 2006. P. 49–362.
352. Venuti L. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Routledge, London, 1992. 248 p.
353. Venuti L. *The Translator's Invisibility*. London and New York: Routledge, 2008. 319 p.
354. Venuti L. Translation, authorship, copyright. *The Translator*. 1995. Vol. 1. № 1. P. 1–24.
355. Venuti L. Translation, heterogeneity, linguistics. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. 1996. Vol. 9. № 1. P. 91–115.
356. Vermeer H. J. A Skopos Theory of Translation: Some Arguments for and against. Heidelberg: TextConText, 1996. 136 p.
357. Vieira E. R. A postmodern translational aesthetics in Brazil. *Translation studies: An interdisciplinary*. 1994. Vol. 2. P. 65–72.
358. Waters J. The Irish Mummy: The Plays and Purpose of Martin McDonagh. *Druids, Dudes and Beauty Queens. The Changing Face of Irish Theatre*. New Island, 2001. P. 38–39.

359. Yazdanimogaddam M., Fakher M. Examining the Effect of Ideology and Idiosyncrasy on Lexical Choices in Translation Studies within the CDA Framework. *Journal of English Studies*. 2011. Vol. 1. P. 27–36.

Ілюстративні джерела

360. Вільямс Т. Трамвай жадання (пер. Б. Бойчука). *Всесвіт*. 2012. № 9–10.
361. МакДона М. Каліка з Інішмаану (пер. В. Морозов). Рукопис. (перекладено за підтримки Британської Ради в Україні)
362. МакДона М. Королева краси з Лінана. Людина-подушка. Усікновення руки в Спокані (пер. О. Негребецького). Видавництво Анетти Антоненко. 2020, 196 с.
363. Озборн Дж. Озирись у гніві (пер. театру-студії «Міст»). Рукопис.
364. Олбі Е. Не боюсь Вірджинії Вульф (пер. Я. Стельмах). *Всесвіт*, 1994.
365. Albee E. Who's Afraid of Virginia Woolf. Vintage Classics, 2001. 144 p.
366. McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane. A&C Black, 2013. 128 p.
367. McDonagh M. The Cripple of Inishmaan. Bloomsbury Publishing PLC, 2013. 96 p.
368. McDonagh M. The Lieutenant of Inishmore. Bloomsbury Publishing PLC, 2001. 80 p.
369. McDonagh M. The Pillowman. Faber and Faber, 2003. 112 p.
370. Osborne J. Look Back in Anger. Faber & Faber, 1978. 112 p.
371. Williams T. Streetcar named desire. Penguin Classics, 2009. 128 p.

Довідкова література

372. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Укл. В.Т.Бусел та ін. Київ, Ірпінь: Перун. 2005. 1728 с.
373. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка). Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
374. Словник української мови: в 11 томах. Київ, 1975. Т. 6.
375. Українська мова: енциклопедія / за ред. В. М. Русанівського. Київ: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.

376. A Dictionary of Slang and Unconventional English: Colloquialisms and Catch Phrases, Fossilised Jokes and Puns, General Nicknames, Vulgarisms and Such Americanisms as Have Been Naturalised. Eric Partridge Psychology Press, 1984. 1400 p.
377. A Dictionary of Sociolinguistics (ed. by J.Swan). University Alabama Press, 2004. 384 p.
378. Collins English Dictionary. 11th edition. Collins, 2011. 1920 p.
379. Pavis P. Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis. Toronto: University of Toronto Press. 1998. 469 p.

Соціокультурна модель критики театрального перекладу

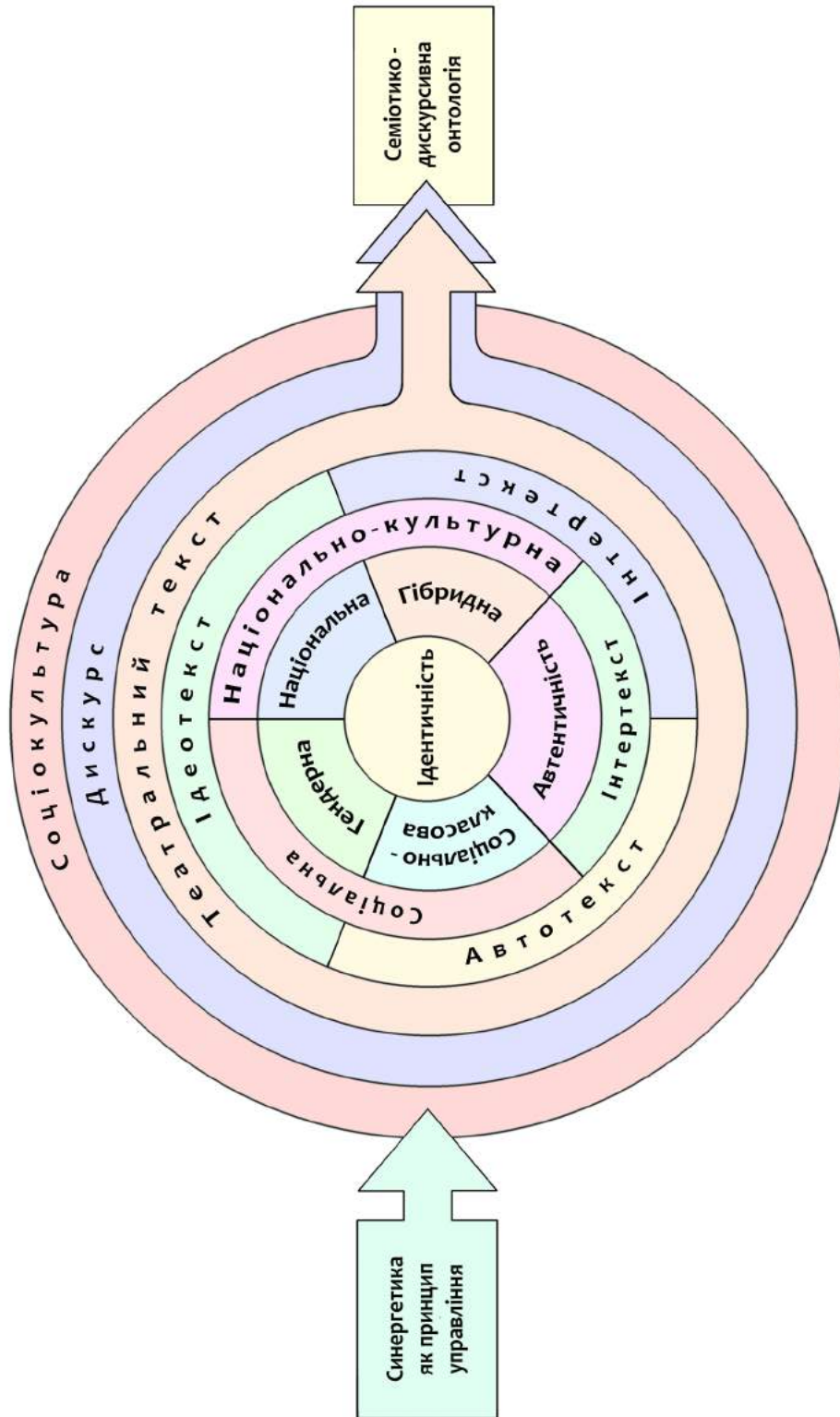




Рис. 1. Ярослав Федорчук у ролі Місіс Голлі, «Раптом минулого літа» Т. Вільямса на сцені Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, реж. Н. Флекман (2016 рік)



Рис. 2. Річард Бертон у ролі Джиммі у фільмі «Озирнись у гніві» (1959 рік), режисер Тоні Річардсон



Рис. 3. Елізабет Тейлор у ролі Марти та Річард Бертон у ролі Джорджа у фільмі «Хто боїться Вірджинії Вульф» (1966 рік), режисер Майк Ніколс



Рис. 4. Ада Роговцева у ролі Марти та Богдан Ступка у ролі Джорджа у постановці «Не боюся сірого вовка» за п'єсою Е. Олбі «Не боюсь Вірджинії Вульф» (1995 рік), режисер А. Жолдак, Київський академічний молодий театр



Рис. 5. Ада Роговцева у ролі Джорджа у постановці «Не боюся сірого вовка» за п'єсою Е. Олбі «Не боюсь Вірджинії Вульф» (1995 рік), режисер А. Жолдак, Київський академічний молодий театр



Рис. 6. Богдан Ступка у ролі Марти у постановці «Не боюся сірого вовка» за п'єсою Е. Олбі «Не боюсь Вірджинії Вульф» (1995 рік), режисер А. Жолдак, Київський академічний молодий театр



Рис. 7. Ада Роговцева у ролі Марти та Богдан Ступка у ролі Джорджа у постановці «Не боюся сірого вовка» за п'єсою Е. Олбі «Не боюсь Вірджинії Вульф» (1995 рік), режисер А. Жолдак, Київський академічний молодий театр



Рис. 8. Світлана Маврінець у ролі Блани Дюбуа, Катерина Якубик-Гамага у ролі Стелли Ковальські, вистава «Грамавай Жадання» за Т. Вільямсом у Закарпатському обласному українському музично-драматичному театрі ім. братів Шерегіїв у м. Ужгород, режисер С. Архипчук (2011 рік)



Рис. 9. Джиліан Андерсон у ролі Блани Дюбуа, вистава «Трамвай бажання» у театрі Янг Вік у Лондоні (Великобританія) (2014 рік), режисер Б. Ендрюс



Рис. 10. Місті Ангем у ролі Джонни Моневати, фільм «Серпень. Графство Осейдж» за сценарієм Трейсі Леттса (США, 2013 рік), режисер Джон Уеллс



Рис. 11. Традиційні амулет-оберіг корінних народів США



Рис. 12. Віталій Пронько у ролі Каліки Біллі, Антон Лисенко у ролі Малюка Боббі, вистава «Каліка з острова Інішмаан» за М. МакДоною у Обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Миколи Куліша у м.Херсон, режисер С. Павлюк (2016 рік)



Рис. 13. *Curragh*



Рис. 14. *Віталій Пронько у ролі Каліки Біллі, Павло Костенко у ролі Бартлі МакКарміка, Тетяна Проворова у ролі Хелен МакКармік, вистава «Каліка з острова Інішмаан» за М. МакДоною в Обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Миколи Куліша у м. Херсон, режисер С. Павлюк (2016 рік)*



Рис. 15. Оксана Цимбал у ролі Морін, Тетяна Каспрук у ролі Мег, вистава «Королева краси» за М. МакДоною у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса, режисер І. Задніпряний (2018 рік)



Рис. 16. Ірина Роженко у ролі Морін, Майя Струннікова у ролі Мег, вистава «Королева краси» за М. МакДоною у Харківському державному академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, режисер С. Пасічник (2012 рік)

**Список публікацій автора
та відомості про апробацію матеріалу**

Список публікацій здобувача за темою дисертації:

1. Галас А. С. Соціальна зумовленість розвитку перекладацьких стратегій. *Мова і суспільство*. 2010. Вип. 1. С. 189–198.
2. Галас А. С. Sociolinguistic Aspects of Modern Drama Translation. *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов національного університету імені Івана Франка (4–5 лютого 2010 р.). До 100-річчя від дня народження професора Йосипа Устимовича Кобіва / відп. ред. Глущенко Л.М.* Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2010. С. 16.
3. Галас А. С. До проблеми перекладу інтертекстуальних елементів у драмі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2011. Вип. 95 (1). С. 489–495.
4. Галас А. С. Відтворення особливостей драматичного діалогу у перекладі. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2011. № 6 (Частина 1). С. 142–147.
5. Halas A. Secondary text in drama: translation aspects. *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2010 рік*. Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2011. С. 21.
6. Галас А. С. Роль категорії ввічливості у перекладі драми. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. II (148). С. 366–372.
7. Галас А. С. Відтворення функцій гри слів у перекладі драми. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2011. Вип. 58. С. 100–104.

8. Галас А. С. Антропонімний простір сучасної англомовної драматургії як проблема перекладу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. 2011. Вип. 14. С. 191–196.
9. Галас А. С. Відтворення гендерно зумовленої комунікативної поведінки у перекладі. *Мова і суспільство*. 2012. Вип. 3. С. 282–288.
10. Галас А. С. Можливості застосування трансакційного аналізу у перекладі сучасної драматургії. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2012. Вип. 104 (1). С. 236–241.
11. Halas A. S. Interpersonal Rhetoric of Dramatic Dialogues in Translation Context. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2013. Вип. 116 (1). С. 269–274.
12. Галас А. С. Вплив двомовності на функціонування перекладних текстів у сучасному українському театрі. *Мова і суспільство*. 2013. Вип. 4. С. 158–167.
13. Галас А. С. Ідіоматичність мовлення персонажів сучасної драматургії як проблема англо-українського перекладу. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 127 (частина 2). С. 276–284.
14. Галас А. С. Ідентичність як соціокультурна домінанта постмодерної драматургії: перекладацькі трансформації. *Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії»*. Рівне, 2014. С. 163–164.
15. Halas A. Linguistic manifestations of hybrid identity: translation challenges. *Linguistics Beyond and Within. Challenging Ideas and Innovative Applications*. Lublin, 2014. P. 46.
16. Галас А. Гібридна ідентичність у художньому дискурсі: труднощі перекладу. *Мова і суспільство*. 2015. Вип. 6. С. 77–88.

17. Галас А. Білінгвізм та формування культурного простору сучасної України. *V Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht.* – Verlag Otto Sagner. Munchen – Berlin – Leipzig – Washington, D.C., 2015. S. 454–465.
18. Галас А. С. Еволюція критики драматичного перекладу в Україні. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії».* Одеса, 2015. С. 131–135.
19. Галас А. С. Базові критерії оцінювання перекладу драматичних текстів у парадигмі критики перекладу. *I Таврійські філологічні читання.* Херсон, 2015. С. 71–74.
20. Галас А. С. Семіотика й критика перекладу драми: точки дотику та впливу *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство).* 2016. № 5(1). С. 64–68.
21. Галас А. С. Соціокультурна парадигма критики перекладу драми: загальні положення. *II Таврійські філологічні читання.* Херсон, 2016. С. 76–79.
22. Галас А. Функціональна варіативність критики перекладу драми. *Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку:* міжнародна науково-практична конференція. Одеса, 2016. С. 109–111.
23. Галас А. С. Еволюція теоретичних засад критики перекладу: систематизація моделей аналізу. *Мова і культура.* 2016. Вип. 19. Т. I. С. 392–399.
24. Галас А. Трансформація у засобах вираження національної ідентичності в перекладах драматургічних творів. *Національна ідентичність в мові і культурі:* збірник наукових праць / за заг. ред. О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2020. С. 137–143.
25. Halas A. Ideological dimensions of linguistic hybridity in Ukrainian theatre translation. *inTRAlinea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia IV.* University of Bologna, 2020. URL : <http://www.intralinea.org/specials/article/2460>

26. Галас А. Сучасна ірландська драматургія в українському театрі. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXXIII. Праці Театрознавчої комісії.* 2020. С. 78–89.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. V Міжнародна науково-практична конференція «Мови і світ: дослідження та викладання» Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка, березень 2011 р., очна.
2. VI Міжнародна конференція «Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу» Харківського національного університету ім. В. Каразіна, квітень 2011 р., очна.
3. Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету ім. І. Франка, травень 2011 р., очна.
4. XX Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» імені С. Бураго у м. Києві, червень 2011 р., очна.
5. Друга всеукраїнська науково-практична конференція «Переклад у мультикультурному просторі: школи, традиції, перспективи» Херсонського державного університету, жовтень 2011 р., очна.
6. Міжнародна конференція «Театр 21 століття»: Захід зустрічає Схід у Театрі ім. Ю. Словацького у м. Краків (Польща), грудень 2011 р., очна.
7. Міжнародна конференція «Переклад діалектів у мультимедійних творах» Інституту германістики Університету ім. Е. Лоранда у Будапешті (Угорщина), вересень 2014 р., очна.
8. Міжнародна конференція «Різні погляди на лінгвістику. Новітні ідеї та застосування» у м. Люблін (Польща), листопад 2014 р., очна.
9. V Міжнародна конференція «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» Інституту славістики Університету Людвіга-Максиміліана у м. Мюнхен (Німеччина), листопад 2014 р., дистанційна.

10. IV Всеукраїнська наукова конференція «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» у м. Рівне, грудень 2014 р., дистанційна.
11. Міжнародна науково-практична конференція «I Таврійські філологічні читання» у м. Херсон, лютий 2015 р., дистанційна.
12. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» у м. Одеса, березень 2015 р., дистанційна.
13. Міжнародна наукова конференція «Національна ідентичність у перекладі» у м. Львові, вересень 2018 року, очна.
14. XIII Міжнародна конференція з питань національної ідентичності в мові і культурі, м. Київ, квітень 2020 р., дистанційна.
15. Міжнародна конференція «Переклад діалектів у мультимедійних творах» у м. Каунас (Литва), травень 2021 року, онлайн.
16. Міжнародна конференція «Переклад в Україні (1991-2021): тенденції, напрямки та соціополітичні виклики», у м. Львові, листопад 2021 року, онлайн.
17. Міжнародна конференція «Translation as Resistance», у м. Львові, червень 2022 р., онлайн.
18. Міжнародна конференції «Деконструкція славістичних студій: перекладаючи Україну» (листопад 2022 року), онлайн.
19. Міжнародні наукові читання імені академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука «Сучасні здобутки в українському та закордонному театрознавстві» (лютий 2023 р.) у м. Львові, онлайн.
20. II Міжнародна наукова конференція «Мова, культура і суспільство» (жовтень 2023 р.) у м. Львові, онлайн.
21. Міжнародна конференція «Нічого не відбувалося: перекладознавство до Джеймса Голмса» (листопад 2023 р.) у м. Лондон (Великобританія), очна.