

У віснику публікуються статті, у яких розглядаються актуальні питання функціонування і розвитку мови різних типів дискурсу у сучасному суспільстві, досліджено комунікативно-прагматичні особливості лексики і граматики, мовні засоби реалізації основних принципів мовленнєвого спілкування, висвітлено проблемні питання перекладознавства та літературознавства.

Для викладачів, наукових співробітників, аспірантів та студентів

Present edition contains a number of articles, which span actual problem of philology and language analysis within communicative-pragmatic paradigm, namely communicative and organizing functions of lexis and grammar, selection of language unit's in relevance to major principles of communication, translation and literary studies.

For teachers, researches, post graduate students and students.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	Л.В. Клименко, канд. філол. наук
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	О.І. Чередниченко, д-р філол. наук., проф. (відп. редактор); Бєлова А.Д. д-р філол.наук.,проф.; Бурбело В.Б., д-р філол.наук., проф.; Жлуктенко Н.Ю., канд. філол.наук., проф.; Карабан В.І., д-р філол.наук., проф.; Корбозерова Н.М. д-р філол.наук., проф.; Сахарчук Л.І. д-р філол.наук.,проф.; Старикова О.М. д-р філол.наук.,проф.
Адреса редколегії	02017, Київ, 6-р. Т.Шевченка, 14, факультет іноземної філології; ☎ (38044) 221 02 02
Затверджено	Вченою радою інституту філології 25.09.08 (протокол № 5)
Атестовано	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України № 1-05/6 від 12.06.02
Зареєстровано	Міністерством інформації України. Свідоцтво про державну реєстрацію КІ № 251 від 31.10.97
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43; ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Бурбело В.Б. Дискурс і смисл.....	4
Чередниченко О.І. Сучасна французька неологія з погляду перекладача	8
Михайленко О. Номінації іншомовного походження в українському молодіжному сленгу	9
Афанасьєва О. Лінгвопрагматичні особливості французького енциклопедичного дискурсу політичних наук	12

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Зиморя М.І. Німецька література в оцінках та інтерпретаціях Івана Франка: дискурс рецепції	15
Фокін С.Б. Прийом додавання в іспансько-українському художньому перекладі	18
Качановська Т.О. Перетворення структури образу у поетичному перекладі (на матеріалі сонета Ж.-М. де Ередіа "Aux montagnes divines" і його українських інтерпретацій)	22
Чернієнко Г. З досвіду перекладача французької художньої прози	27
Любчук Н. Відтворення у перекладі особливостей авторського використання фразеологізмів (на матеріалі українських, німецького та англійського перекладів роману М. Булгакова "Майстер і маргарита")	30
Борисова О., Довгопол А. Трансформація образності при перекладі сучасних англомовних пісень українською мовою	32
Уварова Л. Відтворення образно-сислової структури поезії А. Мачадо "Los sueños malos" в українському перекладі	35
Лященко О. Структурні та семантичні різновиди експлікації в англо-українському перекладі	38
Забула І.П. Назви християнських релігійних свят в українсько-французькому перекладі	41
Бабаєва Л. Перевтілення мільйонени на зарубіжній сцені. Специфіка перекладу для театру	43

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Жлуктенко Н. Австралійська народна балада як чинник формування культурної ідентичності	47
Малій А.С. Особливості абсурдистської драматургії Гарольда Пінтера	49

CONTENTS

LINGUISTICS

Burbelo V. Discourse and meaning	4
Cherednichenko O. Contemporary french neology in the translation perspective.....	8
Mikhaylenko O. Foreign nominations in the ukrainian youth slang.....	9
Afanasyeva O. Linguistic and pragmatic features of conceptual analysis in the french encyclopaedic discourse of political sciences	12

TRANSLATION STUDIES

Zymomria M. German literature as assessed and interpreted by Ivan Franko: discourse of reception	15
Fokin S. Addition techniques in Spanish-Ukrainian literary translation	18
Kachanovska T. Transformation of image structure in the context of poetry translation (based on J.M. Heredia's sonnet «Aux montagnes divines» and its ukrainian translations).....	22
Cherniyenko G. A glimpse of translating the french prose: some personal experience	27
Liubchuk N. Ways of reproducing the author's use of idioms in translation (based on ukrainian, german and english translations of M. Bulgakov's novel «The Master and Margarita»)	30
Borisova O., Dovgopol A. Imagery transformation in rendering modern songs from English into Ukrainian	32
Uvarova L. The imagery and meaning structure of a. Machado's poem «Los sueños malos» in the ukrainian translation	35
Babayeva L. Melpomene's transfigurations on the foreign stage: translating for theatre	38
Zabula I. Nominations of christian religious holidays in the ukrainian-french translation.....	41
Liaschenko O. Structural, semantic and structural-semantic types of explicitation in english-ukrainian and ukrainian-english translation	43

LITERARY STUDIES

Zhuktenko N. Australian folk ballad as a moulding factor of cultural identity	47
Maliy A. Distinctive features of Harold Pinter's drama of the absurd.....	49

ДИСКУРС І СМИСЛ

Статтю присвячено дослідженню формування смислу у параметрах комунікативної актуалізації та дискурсивної валоризації. Розглядаються оператори трьох рівнів, які організують відповідні смислотвірні перспективи, та їх маніфестація у комунікативних типологемах. Валоризацію смислу на дискурсивному рівні представлено моделями формування та взаємодії дискурсивних інстанцій. Виділено поняття сучасної лінгвістики, які виявляють системні ознаки смислу.

The article deals with the formation of sense in the parameters of communicative actualization and discursive valorisation. The author examines the three levels operators which organize the appropriate sense making perspectives as well as their manifestation through communicative typologemes. The valorisation of sense on the discursive level is analysed in some models of formation and interaction of the discursive instances. The modern linguistic notions which reveal the system features of sense are investigated.

Сучасні філологічні науки все більше уваги зосереджують на питаннях функціонування мови у різних соціокультурних контекстах, комунікативних ситуаціях, у рамках тих чи інших мовленнєвих утворень – дискурсу, мовленнєвого жанру, комунікативного акту, висловлювання, що засвідчують численні розвідки в галузі лінгвопрагматики, комунікативної лінгвістики, дискурсології. Лінгвістика все більше входить до міждисциплінарного простору. Поряд з уже самостійно оформленими психолінгвістикою, соціолінгвістикою, лінгвістичною прагматикою, лінгвістичною семантикою набувають власного статусу етнолінгвістика, лінгвокультурологія, когнітивна лінгвістика. Мова знаходиться в центрі уваги досліджень із штучного інтелекту, психоаналізу, логіки (формальна семантика), вона стала одним із основних об'єктів сучасної філософії. Водночас у центрі уваги мовознавців залишаються як фундаментальні, так і окремі проблеми, актуальність яких із часом лише зростає, відкриваючи нові перспективи наукового пошуку. Серед них – проблема породження смислу, що є основною метою будь-якого комунікативного обміну, мовленнєвої діяльності взагалі.

Розрізнення понять "значення" і "смысл" відбувалося як в епістемічному плані [15], так і в повсякденній "наївній" мовній свідомості носіїв мови [7]. Смысл досліджується як проблема філософська, логіко-формальна, соціологічна, мовнофілософська, семіотична, психологічна, психолінгвістична, лінгвістична [1; 6; 9; 10; 12; 13; 14; 15; 16; 21; 22]. Проблема смислу стає наскрізною гуманітарною проблемою, підходи до якої розробляються різними науковими галузями, напрямками, школами. За образним висловом А.Ж.Греймаса, семіотика вимушена досліджувати смысл, протискуючись через вузькі двері між філософським та логіко-математичним підходами [21, с. 12]. Філософія постмодерну розглядає проблему смислу в її глобальному вимірі, як смысл речей [16] та буттєвості людини у створеному нею світі семіозису, який є симулякром світу реального, його фантазмом, дискурсом про нього [6]. Г.Фреге встановлює зв'язок смислу та уявлення відносно конкретної особи та визначеного часу [15]. Ж.Делез розташовує смысл між реченням та подією, доксою та парадоксом, здоровим глуздом та нонсенсом, як те, що утворюється і одразу ж вислизає, змінюється, прямуючи до свого "Єдиноголосся, яке є короткою миттю поеми без героя" [6, с. 325; див також розвиток такого підходу у працях М.Фуко, Ю.Крістєвої та ін.]. Сучасна французька школа праксематики розглядає лінгвістичний праксис як смислотворчу діяльність, пов'язану з іншими суспільними праксидами: маніпуляційно-трансформативним і соціокультурним [18, с. 22]. Із соціологічного погляду смысл розглядається як метаяпоняття в категоріях суб'єктності та оцінки [10]. Дослідники зосереджують свою увагу на лінгві-

льних та екстралінгвальних чинниках породження смислу. Розробляється класифікація, ієрархія смислів [там само], виділяються характеристики смислу [14], його дихотомічні ознаки [9]. Підсумовуючи ці підходи, можна зробити висновок, що смысл визначається у параметрах діяльності, семіотизації, актуалізації, ціннісності, контекстуалізації. Визнання того, що смисли формуються у взаємодії цілого комплексу мовних та екстралінгвальних чинників, уже стало аксіоматичним, поділяється, мабуть, усіма дослідниками в цій галузі. Проте, поряд із спробами загальної концептуалізації проблеми смислу, принципи, механізми його породження вивчаються в сучасному мовознавстві здебільшого в ракурсі певного аспекту чи конкретного вияву, окремого випадку. Залишається відкритим питання цілісної концепції конструювання смислу, окреслення деяких методологічних віх якої і є метою даної статті.

При розгляді механізмів породження смислу основний наголос ставиться на комунікативній діяльності людини, яка "запускає" смислотвірні механізми актуалізації та контекстуалізації. Слід відмітити, що вирішальними етапами у дослідженні проблем мовленнєвої комунікації була поява теорії інформації К.Шеннона, З.Харріса та ін., концепція актуалізації мовного знака Ш.Баллі, розрізнення висловлення і висловлювання у працях Е.Бенвеніста, теорія мовленнєвих актів Дж.Остіна – Дж.Серля, виділення та аналіз інстанцій мовлення (Е.Бенвеніст, французька школа дискурсивного аналізу), теорія діалогізму та мовленнєвої поліфонії (Л.Якубинський, М.Бахтін, численні сучасні вітчизняні дослідження, французька та скандинавська наукові школи), вивчення комунікативних процедур та правил (П.Грайс), теорія інтерпретації (П.Рікер, У.Еко). Розроблена Р.Якобсоном лінійна схема комунікації стала основою для розвитку підходів до комунікації як взаємоспрямованої дії її учасників [23, с. 25-29], на зміну односпрямованим трансмісивним моделям Д.Берло та Г.Д. Лассвелла прийшли циркулярні моделі Ч. Осгуда, Н.Вінера, У.Шрама, К.Шеннона, У.Уівера, найбільш розгорнутою серед яких є схема медійної комунікації Г.Малецьке, та складніші моделі Г.П.Грайса, Дж.Гербнера, С.Ковалю та О.Прошиної [8] та ін., які включають виміри інтенцій та компетенцій мовця, позамовного світу. Спираючись на ці надбання, можна представити сучасні погляди на прагмакомунікативний акт у наступній узагальненій схемі: *А здійснює відносно В комунікативну дію D, лінгвально виражену як (X р Y) відносно R, метою якої є здійснення В дії F, очікуваної А*, де А – адресант, В – адресат, D – це виголошення, ствердження, заперечення, бажання того, що (щоб) X р Y, де формула (X р Y) відображає акт предикації Y щодо X співвідносно до означувано-

го референта R, а F – це реагування адресата (його сприйняття, розуміння, згода, незгода, виконання, невиконання дії, яка вимагається A, тощо). Саме у прикінцевому компоненті цієї схеми F звичайно розташовують реалізацію смислу як комунікативної і стратегічної мети, виділеної та проаналізованої Ю. Габермасом [4, с.293-294].

Таке схематичне представлення комунікативного обміну як акту смислотворення, маючи переваги наочності, є, звичайно, не зовсім коректним, як і будь-яка схематизація складного явища. Адже смисл комунікативного акту, беручи свій початок у намірах, цільовій настанові адресанта, проектуванні в його свідомості дискурсивного портрета адресата, семіотизований мовними та немовними засобами та переданий у певному середовищі з його конкретними актуальними часовими, просторовими, соціальними і т.п. параметрами, поділяється чи ні, трансформується, співтвориться адресатом через не менш складну процедуру сприйняття, розуміння, очікування, проектування, тощо. Прикінцевий етап цього процесу засвідчується відповідною реакцією, проте смисл розбудовується у кожній складовій, на кожному етапі комунікативного акту, утворюючи пучок можливих перспектив смислового розгортання. На кожному етапі, у кожній складовій комунікативного акту відбувається вибір, корегування, уможливується зміна смислової перспективи. Взаємоспрямовані дії мовців накладаються, розходяться, змінюють "смисловий напрям", розгалужуються і, в разі успішного обміну, призводять до вироблення спільного смислу, смислу, який поділяють усі учасники спілкування. Смисл є завжди величиною відносною – він є смислом для когось відносно чогось у певній часово-просторовій локалізації, – але для того, щоб він міг стати спільним, є необхідним пошук певного моменту рівноваги у цій відносності. Цей пошук смислової рівноваги може бути визначений у параметрах валоризації, яка є наданням значущості як окремим компонентам комунікативного акту, так і цьому акту в цілому у певному дискурсивному просторі. Ціннісність, яку сучасні дослідники розглядають серед визначальних категорій смислотворення, є одним із виявів валоризації, проте остання в нашому розумінні не зводиться лише до співвіднесення з певною системою цінностей у тій чи іншій картині світу [див. 3]. Валоризація – це співвіднесення з певною реальністю, аспектом дійсності, через дискурс, який є його мовленнєвою репрезентацією, простором формування та функціонування уявлень про світ. На мовленнєвому рівні валоризація виявляється як вибір та актуалізація відповідних мовних та інших засобів семіотизації. Сам дискурс "актуалізується" в конкретному комунікативному акті, тексті, який читають чи виголошують в певній ситуації, як тим чи іншим чином організована та семіотизована система знань, цінностей, до якої відсилає те чи інше висловлення.

У рамках конкретної діалогічної єдності, комунікативного акту його учасники виступають основними смислотвірними інстанціями, які, з погляду засадничої телеології комунікативної кооперації, прагнуть до співтворення спільного смислу передусім шляхом узгодження проєкцій свого позиціонування в даній ситуації. У разі незбігу смислотвірних перспектив цих інстанцій, комунікативний акт не буде успішним. Так, хрестоматійний приклад комунікативної інтеракції, прямолінійної з точки зору біхейвіористського підходу "стимул → реакція": А. "Закрийте вікно!" ↔ реакція В, утворює смислове поле з кількома перспективами з огляду на взаємоузгодження чи ні соціодискурсивних проєкцій А та В як суспільної ролі, дискурсивної інстанції, фізичної особи у свідомості

кожного з них. Якщо, наприклад, звертаючись до В, А позиціонує себе як А₁ – індивід, фізичне тіло, яке відчуває дискомфорт від холоду чи протягу через відчинене вікно, але не має змоги його зачинити (а не як А₂ – певна суспільна роль чи А₃ – вікова категорія і т.д.) і проєктує В як В₁, тобто конкретну особу, яка розуміє цю потребу, співчуває, фізичне тіло, яке теж потерпає, і т.п., то невиконання В цього прохання може означати незбіг перспектив смислового розгортання А і В через те, що В з певних причин позиціонує А чи себе, або обох одразу інакше, ніж це робить А, наприклад, проєктуючи А як А₂ – підлеглого або як А₃ – молодшу людину, яка не бажає (можливо, лінується) закрити вікно сама, і сприймаючи його прохання як наказ, або себе як фізичне тіло, яке відчуває дискомфорт і т.п. Водночас може йтися про інтерес третьої особи, яка потерпає від протягу, чи про шум з вулиці, який заважає аудиторії слухати лекцію. При утворенні спільного смислу його прикінцевою реалізацією буде дія, у противному випадку слід очікувати мовленнєвої реакції ("Мені не холодно", "Якщо зачинити вікно, буде спекотно", "Говоріть голосніше!" і т.п.). Дана комунікативна взаємодія уможливується її уміщенням до ширшого контексту – контексту приписового дискурсу, де за певних умов акторам приписується та чи інша модель поведінки. Таким чином, даний комунікативний акт валоризується у смисловому просторі цього типу дискурсу. Саме дискурсивні "рамки" є у кінцевому підсумку визначальними для актуалізації імплікатур смислу, які аналізуються сучасними дослідниками у прагма-комунікативному аспекті [5; 24], тих фреймових структур знання, певні слоти яких мовець "висмикнув" із цілісного уявлення та вербалізував у даній ситуації ("Відчинене вікно – джерело дискомфорту, небезпеки: холоду, протягу, шуму і т.п.").

Можна запропонувати розгляд комунікативної інтеракції в термінах операційної процедури із застосуванням операторів, які ми в даному контексті розуміємо як функцію відношення, залежності, узгодження у відповідному секторі, певному компоненті, складовій акту комунікації. Умовно поділимо їх на 3 рівні, які позначимо як базові оператори (рівень продукування в комунікативному напрямі А → В), мегаоператори (рівень комунікативної взаємодії А ↔ В) та метаоператори (віднесення комунікативного акту та його складових до певного дискурсивного простору $\uparrow$). Так, до базових операторів, які можна умовно назвати операторами продукування, що визначаються адресантом, відносяться оператори означення, а саме номінації, предикації, атрибуції, які реалізують референційно зумовлені принципи вибору елементів із системних потенцій мови та їх синтаксичного структурування; оператори актуалізації, за допомогою яких встановлюється ситуативно обумовлені параметри комунікації у термінах означеності / неозначеності, дейктичної та хронотопічної "прив'язки" до певної ситуації; оператори модалізації, які встановлюють модули комунікативної репрезентації (епістемічні, атлетичні, оцінні, тощо). Комунікативна взаємодія визначається оператором другого рівня, або мегаоператором інтерпретації, який організує взаємоспрямовані проєкції комунікативних інстанцій та їх взаємодію й визначає таким чином основні вектори тлумачення смислу, його модифікації, експліцитації, тощо. Мегаоператор інтерпретації (див. поняття інтерпретанти у концепції семіозису Ч.С.Пірса) є плюралістичним та взаємооберненим за самою своєю суттю, бо є проєктивною моделлю, яку адресант закладає як модель тлумачення для адресата, як перспекцію смислу, "смислового мапу", а адресат, у свою чергу проєктує у своїх очікуваннях та реалізує в

різних аспектах операції тлумачення [27, с. 179-186; див. також аналіз теорій і моделей інтерпретації у 20 і 25]. При цьому ці групи операторів "запускаються" у дію метаоператором розбудови смислу – оператором валоризації, який забезпечує співвідносність даної актуальної репрезентації світу та її комунікативних параметрів з дискурсивними параметрами, тобто з тією структурою значущості, яку розбудовує той чи інший тип дискурсу в термінах знання, цінності, значущості, діяльності, семіозису. Валоризація є "оператором операторів", "функцією функцій", яка проходить "крізь" кожний оператор, забезпечуючи їх взаємодію в цілому. При цьому валоризація завжди є певним рухом, спрямованим від віртуального єдиного смислу, свого роду абсолюту в даних дискурсивних рамках, завжди недосяжної істини в останній інстанції, до його плюралістичного розширення в комунікативному акті, де взаємодіють валоризаційні настанови усіх учасників комунікативного обміну, утворення спільного смислу у нетривкий момент їх рівноваги та навали. Так формування чи спеціалізація певного типу дискурсу, чи його різновиду може бути рухом плюралістичних смислів до єдиного, або від єдиного до багатьох, а потім від них чи їх частини до нової єдності. Конкретна комунікативна взаємодія завжди є процесом співвіднесення з певним дискурсивним смислом як критерієм смислової єдності, яка актуалізується у плюралістичній інтерпретації.

Таким чином, розбудова смислу в будь-якій комунікативній інтеракції діалогічного чи монологічного типу відбувається у ширших рамках – рамках певних типів дискурсів чи дискурсивних формацій, їх взаємодії як інтердискурсу. Саме на дискурсивному рівні відбувається розбудова смислових просторів, у яких і розташовуються та виявляються смисли конкретних комунікативних актів. Необхідно зазначити, що розмежування власне комунікативно актуального рівня та його дискурсивного виміру (настановчої "рамки") зумовлено дослідницькими цілями, адже обидва рівні – актуального висловлення та його дискурсивного виміру – є обов'язково присутніми у будь-якому комунікативному акті. Водночас дискурсивний рівень потенційно включає усі можливі в його рамках умови та обмеження конкретної комунікативної актуалізації. Якщо у смисловому полі комунікативної інтеракції комунікативні інстанції позиціонують себе як ситуативно визначені актори – соціальні, колективні, індивідуальні, тощо, то на рівні дискурсивного та інтердискурсивного можна говорити про їх перехід до плану онтологічного, а саме до категоризації себе і світу у термінах існування, кількості, визначеності. Мовними репрезентаціями дискурсивних інстанцій адресанта та адресата, визначеними за цими категоріями, виступають особові, неозначені, неозначено-особові займенники, такі як Я, Ти, Він, Усі, Дехто, Хтось, Будь-Хто, Кожен, Інший і т.д. Вектор комунікативної взаємодії, якому особливу увагу приділяє сучасна філософія [11, с.216-232], це вектор Я → Інший, який виражає основоположне відношення продукувальної інстанції мовлення Я, його адресата та репрезентованого у висловленні світу. У цьому русі від Я до Іншого дискурсивні інстанції виступають у різноманітних конфігураціях. У залежності від типу дискурсу та у перспективі валоризованих ним смислів продукувальна інстанція, тобто дискурсивне Я, "ємно порожнє" з погляду його опосередкованої мовою репрезентації (див. міркування з цього приводу Е.Бенвеніста [17, с. 68-69]), та конкретно, індивідуально "заповнене" в акті міжособистісної комунікації, може проектувати себе у певних конфігураціях параметрів означеності та кількості, позиціонуючи себе як

Ми, Всі, Кожний, інший Інший, тощо, і таким чином співвідносячи себе з Іншим, рухаючись до нього, включаючи себе та Іншого до певної спільноти.

Те саме відбувається і в дискурсивному позиціонуванні адресата, проекція якого вибудовується від узагальненого образу Іншого як Всіх, Кожного, Будь-кого, та актуалізується у Ти як іншому Я в конкретному комунікативному обміні. Адресат є тим телеологічним осередком, кінцевою метою комунікації, якої адресант досягає валоризуючи його у співвіднесенні до себе, тобто позиціонуючи у взаємоспрямованій перспективі Я ↔ Інший. Саме ж повідомлення, закодоване за допомогою певних семіотичних систем – мовної та немовних, – є позначенням світу, який і є тим Іншим, Не-Я, відношення з яким та позиціонування у якому і є сутністю будь-якого комунікативного обміну. За допомогою висловлення Я взаємодіє з цим світом Іншості, втіленим у адресаті як іншому Я. Таким чином повідомлення може виключати чи включати як свій предмет свої власні дискурсивні інстанції. Воно є повідомленням про Все, Щось, Дещо, Це як про Все, Щось, Дещо, Таке, Те і т.д. Згадаємо про оператори предикації та модальності, які спрямовують ці відношення, які ми виразили за допомогою реляційного маркера "як", до перспективи буттєвої (наприклад, Дещо є Таке), епістемічної (Дещо може бути Таким), приписової (Дещо має бути Таким) та інших. Їх застосування залежить від валоризації різних груп акторіальних позицій мовця відносно таких модусів референції як епістемічний, онтологічний, екзистенційний (наприклад, позиції знавця, експерта, свідка, очевидця, учасника, тощо). Референційна вісь повідомлення, тобто семіотизація шляху до Не-Я, вибудовується від Завжди і Скрізь у певних типах дискурсів до Тут і Зараз безпосереднього комунікативного акту.

Простір дискурсивних смислів розбудовується, таким чином, шляхом валоризації певних конфігурацій категорійних ознак, які виражають дискурсивні інстанції та їх відношення. Так, на свого роду "протилежні полюси" можемо помістити два протодискурси, синкретичні за своєю природою – побутовий, який з погляду поки що віртуальної суворості дискурсивної типологізації (адже досі немає єдиної думки щодо основних параметрів та спільних критеріїв дискурсивної типології), можливо, мав би небагато шансів розглядатися як окремий дискурсивний тип, і дискурс міфологічний, ближчим до нас наступником якого у цивілізаційному розвитку суспільства є релігійний дискурс. Міфологічний дискурс, де Я ще не протиставляється Іншому, вибудовує смисловий простір Усього про Все і для Всього. Цим триєдиним Усім є всесвіт, у якому Завжди і Скрізь актуалізуються як початок Усього Одного разу, Колись у невизначених параметрах Десь. Оператори продукування міфу є операторами синкретизувальними за своєю дією. Так, зокрема, можна говорити про модальний синкретизм міфу, де істина, знання і віра утворюють нероздільну єдність належного буття, а те, що визначають як конкретно-алогічну основу міфу, є актуалізацією найбільш глибокої символічної функції семіозису, яка виражає ще не розділену єдність номінації, предикації та атрибуції, по суті єдності усього в усьому, стану і руху, незмінності і трансформації в термінах метаморфози. Міфологічний дискурс є протокультурним дискурсом, який дає початок релігійному і філософському, зумовлює появу ученого, а потім і наукового, а також закладає засади інституційного дискурсу. Побутовий дискурс є по суті його "зворотною стороною", валоризуючи смисли конкретної буттєвості, досвіду повсякденності. Міфологічний дискурс у широкому розумінні є синкретичною ритуальною дією,

яка репрезентує неподільність людини і всесвіту, де власне комунікативним вектором є звернення до все-світу і звідки вичленовується оповідь про початок світу, яку зараз ми сприймаємо як міфологічний дискурс. На противагу йому комунікативний синкретизм побутового дискурсу виявляється у валоризації конкретної буттєвої актуальності у категоріях Я і Ти відносно Цього Зараз і Тут, де основною функцією взаємодії є функція пошуку Я в Іншому. Фіксація побутових смислів на рівні їх узагальнення виражається у валоризації тієї ж належної буттєвості, що і в міфі, але у її конкретному, актуальному, міжособистісному вимірі. Якщо міфологічний дискурс розбудовує смисли, які тяжіють до ахронічних, стають панхронічними у дискурсі релігійному чи ученому, то побутовий дискурс валоризує смисли конкретно актуальні, особистісні, множинні. Їх упорядкування та узагальнення відбувається у приписовій, колективно-безособовій аксіоматичності паремій, оповідок і слугує основою формування та спеціалізації дискурсів суспільного плану. Ці дві протодискурсивні основи, міфологічна та побутова, взаємодіють у всіх типах сучасних спеціалізованих дискурсів, організовуючи відповідні їх параметри, проте основним дискурсивним простором валоризації їх, якщо можна так сказати, протосмислів є художній дискурс, де особливе місце належить фольклорному "сегменту". Водночас сучасний побутовий дискурс валоризує смисли суспільно-інституційних дискурсів, для яких він слугував основою в діахронічній перспективі. Його визначальна актуальність нерідко є причиною змішування його з комунікативним аспектом мовленнєвої діяльності, комунікацією як такою.

Як зазначав А.Ж.Греймас, смисл є водночас і процесом, і системою [21, с.16]. У комунікативній площині маємо сліди різних аспектів, етапів, компонентів формування смислу, які експлікують дію відповідних смислових операторів і які сучасні дослідники називають метакомунікативними, металінгвальними та метадискурсивними маркерами [19, с.373]. Їх роль полягає не лише в організації, спрямуванні комунікації у певному напрямі, але є значно глибшою і вагомішою: саме вони є комунікативними типологемами розбудови смислу, провідниками у розкритті його імплікатур. Так, фокусуючи смислову перспективу на певному аспекті чи елементі спілкування, комунікативні типологеми, водночас спрямовують її у тому чи іншому напрямку. Обмежимося кількома прикладами. Вирази типу: "Що ви хочете цим сказати?", "Як розуміти, те, що ви кажете?..." і т.п. та відповідна реакція "Цим я хочу сказати...", "Тобто...", "Інакше кажучи...", "Ви неправильно мене зрозуміли", "Я неточно висловився", "Я не те хотів сказати", "Я зовсім інше мав на увазі", "Це слово (вираз) означає...", "Я вжив це слово (вираз) у значенні..." виводять "назовні" мегаоператор інтерпретації, активізуючи операції пояснення, переформулювання, уточнення, виправлення і т.д. Ініціативна роль у налагодженні смислотвірної взаємодії (чи навпаки) може належати як адресату, так і адресанту, який намагається таким чином "фіксувати" певні моменти цієї взаємодії: "Ви розумієте, що я хотів сказати?", "Чи не так?", "Ви погоджуєтеся з тим, що я сказав?", "Що вам неясно?", "Чи все зрозуміло, чи все ясно?". З іншого боку, певний збій у розбудові спільного смислу нерідко виражається наступним чином: "Не треба мене виправляти!", "Ви навмисно перекручуєте те, що я сказав", "Ви не хочете мене зрозуміти", "Я сказав те, що сказав" і т.п. Водночас такі типологеми відсилають до параметрів валоризації певного значення, виво-

дячи актуальний смисл у його дискурсивний простір. Вони унаочнюють ланку *віртуальний смисл* у наступній схемі актуалізації значення, яку можна реконструювати за Ш.Баллі [2, с.100-102]: *віртуальне значення* ~ [*віртуальний смисл*] ↔ [*актуалізоване значення*] ~ *актуальний смисл*. З іншого боку, сучасні дослідники намагаються виокремити з процесуального аспекту системні елементи смислу, звертаючись до таких понять як міфологема та ідеологема, які вичленовують в процесі дискурсивної валоризації певні дискурсивні "одиниці смислу", та типових структур фіксації смислів від архетипу до стереотипу, слогану, тощо. Вони відсилають до тих дискурсивних обмежень, зняття або абсолютизація яких призводять до утворення так званих тоталітарних дискурсів, абсолютні смисли яких не мають простору плюралістичної інтерпретації. До понять, які представляють діяльнісно-означувальний аспект смислотворення, слід віднести поняття праксеми, якою представники французької школи праксематики пропонують замінити системне поняття лексеми і розуміють як засіб продукування смислу у конфліктовному процесі між безмежністю і соціальним регламентуванням [18, с. 22; 26, с.26]. Поняття прагмеми сфокусовано на прагматичній складовій смислу як стратегічної мети комунікації і спрямовує дослідників до діяльнісного виміру, який виводить смисл у світ людського буття. Таким чином, перспектива наукового пошуку у царині смислотворення набуває нової актуальності у філософії мови, лінгвопрагматичі, теорії дискурсу, лінгвокультурології, адже смисл речей, подій, самого життя складає основу будь-якої цивілізації, трансформується в часі і визначає неповторну специфіку різних культур та їх семіотизації.

1. Айдукевич К. Язык и смысл. — http://www.philosophy.ru/library/ajdukiew/spracheundsinn.html#_ftn1#_ftn1; 2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1955; 3. Бурбело В.Б. Модель дискурсу в парадигмальному вимірі // Вісник Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. — Вип.37-38, 2004. — С.81-85; 4. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ // Ермоленко А.М. Комунікативна практична філософія. — К.: Лібра, 1999. — С.287-325; 5. Грайс Г.П. Логика и речевое общение. — <http://kant.narod.ru/grice.htm>; 6. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum. — М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998; 7. Кобозева И.М. "Смысл" и "значение" в "наивной семиотике" // Логический анализ языка: Культурные концепты. — М.: Наука, 1991. — С.183-186; 8. Коваль С.Л., Процина Е.А. Модель коммуникативного акта в прикладных задачах речеведения. — <http://www.dialog-21.ru/dialog2006/materials/html/Koval.htm>; 9. Новиков А.И. Смысл: семь дихотомических признаков. — <http://www.galactic.org.ua/Prostranstv/filoco2-f.htm>; 10. Петров И.Г. Смыслы как метапонятие, субъективно направленное отношение и рефлексивная оценка — <http://lib.socio.msu.ru/library/?e=d-000-00-00mon-00-0-0-prompt-10-4-0-1l-1-ru-50-20-help-00031-001-1-0windowsZz-1251-10&a=d&c=lomon&cl=CL1&dHASH9a120c83e101218f4c213b>; 11. Пикер П. Сам як інший. — К.: Дух і Літера, 2002. — С.81; 12. Свєрський Я.И. Самоорганизация смысла (опыт синергетической онтологии). — М., 2001; 13. Событие и смысл: (Синергетический опыт языка). — М., 1999; 14. Сулейменова Э.Д. Понятие смысла в современной лингвистике. Алма-Ата. 1989; 15. Фреге Г. Смысл и значение. — WWW.I-U.RU; 16. Baudrillard J. Le système des objets. — P.: Gallimard, 1968; 17. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. — P.: Gallimard, 1974; 18. Bres J. Brève introduction à la praxématique. // L'information grammaticale. — P., 1988. — № 77. — P.22-23; 19. Dictionnaire d'analyse du discours. — P.: Ed. du Seuil, 2002; 20. Eco U. Interpretation et surinterprétation. — P.: PUF, 2001; 21. Greimas A.G. Du sens. — P.: Ed. du Seuil, 1970; 22. Grice H.P. Meaning // Philosophical Review. — № 66, 1957. — P. 377-88; 23. Kerbrat-Orecchioni C. Les interactions verbales. — T.1. Approche interactionnelle et structure des conversations. — P.: Armand Colin, 1998; 24. Kerbrat-Orecchioni C. L'implicite. — P.: Armand Colin, 1986; 25. Ricœur P. Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique. — P.: Ed. du Seuil, 1969; 26. Sibat P. Signifiante du praxème nominal // L'information grammaticale. — P., 1998. — № 77. — P.24-27; 27. Todorov T. Les genres du discours. — P.: Ed. du Seuil, 1978.

Надійшло до редакції: 16.09.08

СУЧАСНА ФРАНЦУЗЬКА НЕОЛОГІЯ З ПОГЛЯДУ ПЕРЕКЛАДАЧА

У статті висвітлено джерела неологізмів сучасної французької мови та деякі лінгвістичні аспекти їхнього перекладу українською

The article is highlighting the sources of modern french neologisms and some linguistic aspects of their translation into Ukrainian

Метафора, яку колись вжив Анрі Міттеран, сказавши, що "лексикограф завжди програє у своїй вічній гонитві за словами" [1: 7], очевидно, є актуальною для всіх розвинених мов. Зафіксувати те, що щодня з'являється у лексиці природної мови, не встигають ані загальні словники, ані словники нових слів.

Нові слова та нові значення старих слів, тобто лексичні і семантичні неологізми, народжуються у різних сферах мовленнєвої діяльності. Французька дослідниця Ф.Кюзен-Берш слушно зауважує, що неологізм, який виявляється у дискурсі, є особливим явищем з погляду взаємодії мови і мовлення, оскільки, з одного боку, нові одиниці зумовлені лексичною системою, а з іншого – мова збагачується новими одиницями завдяки мовленнєвим актуалізаціям, які викликані позамовними чинниками [2:25].

Думки щодо причин появи неологізмів часто не збігаються. Ж. – Ф. Саблероль у книзі "Неологія у сучасній французькій мові. Розгляд концепту і аналіз недавніх новотворів" [3] подає різні погляди на природу та типи неологізмів.

Так, одні (П.Віжнан) вважають, що причинами появи неологізмів є нові речі (I тип – неологізми-речі) або нові вирази (II тип – неологізми-вирази). Інші (А.Боннар) розглядають процес неології як перенесення значення (з механізмами прямої і непрямої деривації). Треті (К.Ажеж) розрізняють типи неологізмів за їхніми джерелами: спонтанне словотворення, усвідомлене словотворення (зокрема, в термінології), а між ними – авторські новотвори, які належать письменникам, перекладачам, науковцям, журналістам і політикам.

Французький лінгвіст і перекладознавець Ж. Мунен у статті "Кілька зауважень про сучасну французьку лексику" [4] розрізняє п'ять основних причин виникнення неологізмів: розвиток світу, принцип економії, потреба в експресивності, заразливості моди та ігрове використання мови.

Очевидно, що розвиток світу пов'язаний з виникненням нових речей, які потребують нових позначень. Як наслідок, у французькій і українській мовах з'явилися слова типу *ordinateur* – комп'ютер, *imprimante* – принтер, *photocopieuse* – фотокопіювач (розм. ксерокс). Разом з тим принцип економії часто спонукає до запозичення чужих слів на позначення нових понять, які показують вищенаведені приклади з української мови. При цьому чужомовні слова здатні витіснити власні новотвори. Саме така доля спіткала складний термін *електронно-обчислювальна машина* (ЕОМ), який не витримав конкуренції з англіцизмом через свою надлишковість і неможливість утворити на його базі словотвірну парадигму, а запропонований замість нього неологізм *обчислювач* не прижився на українському ґрунті. Тож у французько-українському перекладі неологізмів ми часто змушені користуватися англіцизмами, а от зворотній напрямок перекладу, як правило, цього не передбачає. Це наштовхує на думку, що процеси неології активніше проходять у французькій мові порівняно з українською.

Деякі мовознавці, зокрема А.Рей, головний упорядник словників Робера і автор нещодавно виданої книжки "Відкриття слова" (*A mots découverts*) [5], відносять запозичення до неологізмів, включаючи у цю категорію як зовнішні, так і внутрішні запозичення (з територіальних і

соціальних діалектів, професійних жаргонів, національних варіантів мови тощо). Зокрема, до центральнофранцузької норми увійшли слова: *courriel*, утворене методом телескопії у канадському варіанті французької мови на базі словосполучення *courrier électronique* (ел. пошта), народжені там же *télécopie*, *télécopier*, які сьогодні складають конкуренцію запозиченим раніше з англійської словам *le mèle*, *le fax*, *faxer*. З професійного жаргону запозичено слово *voyagiste* "турагент, туроператор", яке зайвий раз засвідчило про високу продуктивність форманта *-iste* у творенні французьких неологізмів.

Принцип економії, що реалізується у французькому мовленні, веде до активного впровадження скорочень, які можуть лексикалізуватися і утворювати на власній основі нові слова: *otanien* – *намівський*, *namiveць*; *tégéviste* (від *TGV*) – машиніст швидкісного потягу, *éremiste* (від *R.M.I.*) – одержувач соціальної допомоги по безробіттю; *smicard* (від *SMIC*) – одержувач мінімальної зарплатні. Відсутність прямих еквівалентів подібних новотворів спричиняє описовий переклад за допомогою так званих перифрастичних відповідників або ж семантичні трансформації вихідних слів, як правило, за типом генералізації (пор. *éremiste* – тимчасово не-працюючий, безробітний; *smicard* – низькооплачуваний працівник; *cégétiste* (від *CGT*) – профспілковий активіст).

Якщо пошук перекладацьких відповідників для інтернаціональних концептів, як правило, не становить труднощів, то переклад етноспецифічних реалій потребує додаткових зусиль, пов'язаних передусім з упізнанням реалії і декодуванням її смислу. Для збереження національного колориту вищенаведених французьких реалій, що утворилися на базі скорочень, у контексті публіцистичного перекладу можна застосувати прийом комбінованої реномінації, який включає транскодування + описову перифразу (напр., "тежєвіст" – машиніст швидкісного потягу; "ереміст" – безробітний отримувач соціалки; "смікар" – низькооплачуваний працівник).

Необхідність досягнення експресивності дискурсу, зокрема політичного, часто є причиною створення прагматичних неологізмів, головна функція яких полягає у вираженні ставлення користувачів слова до позначуваного концепту та привертання до нього уваги одержувача. Так, на базі французьких словосполучень *la défense / le défenseur des droits de l'homme* наприкінці XX ст. з'явилися новотвори *le droit-de-l'hommeisme* і *le droit-de-l'hommeiste*, які реалізують у мовленні переважно іронічні значення [6]. Відсутність українських функціональних відповідників цих лексем робить їхній переклад досить проблематичним. Принаймні, тут не варто обмежуватися лише уживанням концептуальних аналогів *правозахист*, *правозахисний рух*, *правозахисник*, які у всіх контекстах є нейтральними. Вочевидь, потреба у стилістичній компенсації викличе додавання у перекладі слів на кшталт *славнозвісний*, *так званий* тощо.

Випадки лексикалізації цілих синтагм з метою утворення експресивних слів і раніше реєструвалися у французькій мові. Згадаймо такі складні синонімічні вокабули, датовані кінцем XIX ст., як *le je-m'enfichisme* і *le je-m'en-foutisme*, що за змістом відповідають українському "нехлюйство".

Аналогічна проблема відтворення прагматичного значення постає при перекладі експресивного авторського неологізму *le libréchangisme*, який належить лідеру

Національного Фронту Ж.-М. Ле Пену. Утворений на базі словосполучення *la zone de libre échange* – зона вільної торгівлі, цей неологізм передає зневажливе ставлення автора до позначуваного концепту і до явища, яке за ним стоїть, цебто до зони вільної торгівлі усередині ЄС. Пошук функціонального відповідника, здатного передати конотації французького новотвору, цілком можливий у межах українського синонімічного ряду *торгівля – торго(у), торгування, гендель гендлярство, гендлювання*. На відміну від першого, нейтрального, елемента ряду решта елементів можуть передавати у контексті різноманітні експресивно-стилістичні відтінки.

У вже згаданій книжці А.Рей досліджує факт появи такого авторського семантичного неологізму, як *métissage (des cultures)*, який належить видатному франкомовному поету Адрієну Леопольду Сенгору [5:151-152]. Саме він першим ужив цей термін для вираження поняття діалогу і взаємозбагачення різних культур. До нього це французьке слово уживалося лише в контексті змішування рас, хрещування живих істот. Хоча в українській мові функціонує слово *метис*, воно не утворює похідного зі значенням процесу. Тож переклад авторського неологізму, який, до речі, вже втратив авторство у масовій свідомості, можна здійснити лише за допомогою українських синонімічних відповідників.

Важливим джерелом семантичної неології є реанімація старих слів, які використовуються для вираження нових понять. З моменту першого захоплення цивільного літака це явище стало називатися *повітряним піратством* (фр. *piraterie de l'air*), а ті, хто його здійснив – *повітряними піратами* (*pirates de l'air*). Перенесення значення цього ж слова відбулося і в іншому випадку, коли воно почало активно вживатися у галузі інформатики для позначення нового поняття електронного піратства. Оскільки процеси семантичного розвитку слів відбувалися паралельно у різних мовах, масою інтернаціональні семантичні новотвори, переклад яких здійснюється за допомогою повних відповідників, або еквівалентів.

Прийом семантичного калькування широко застосовується при перекладі новотворів у галузі термінології, які виникли в наслідок метафоричного переосмислення звичайних слів. У такий спосіб сфера інформатики по-

бачила славнозвісну *мишку* (англ. *mouse*, фр. *souris*), а у сфері телебачення з'явилася *тарілка*, як розмовна назва супутникової антени (англ. *dish*). Проте в останньому випадку французька мова не пішла шляхом калькування і задовольняється прямою номінацією предмета *antenne satellite* – *супутникова антена*.

Однак прийом семантичного калькування не є ефективним у разі перекладу неологізмів метафоричного походження, які мають яскраво виражене національне забарвлення і виступають, зокрема, у ролі евфемізмів. Французький вираз *le grand chantier* (букв. *велика будова*) вживається у розмовному мовленні для пом'якшення ідеї безладу. Його дослівний переклад нічого не скаже українському одержувачу, що вимагає пошуку синонімічних відповідників (аналогів) цільової мови.

Зовнішній чинник часто активізує словотвірні потенції французької мови, яка прагне убезпечити себе від надмірного іншомовного впливу. Застосування власних моделей словотвору сприяло появі неологізмів *la mercatique* і *le monitoring* на заміну англіцизмів *marketing* і *monitoring*. Українська мова тут не залишає вибору, і для перекладу французьких новотворів потрібно вживати ті ж англіцизми *маркетинг* і *моніторинг*.

Тема неологізмів та їх перекладу є надзвичайно цікавою і невичерпною. Її не можна розкрити в межах короткої розвідки і навіть розлогої монографії. Мета цієї розвідки полягала у привертанні уваги дослідників до проблеми відтворення французьких неологізмів українською мовою. Подальша розробка цієї теми сприятиме розбудові порівняльної лексикології французької та української мов, двомовної лексикографії, укладанню нових словників, які конче потрібні перекладачам-практикам [6].

1. Mitterand H. Les mots français. – Paris, 1981. 2. Cusin-Berche F. Les mots et leurs contextes. – Paris, 2003. 3. Sablayrolles J.-F. La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes. – Paris, 2000. 4. Mounin G. Quelques observations sur le lexique français d'aujourd'hui // Europe, №738, octobre 1990, p.10. 5. Rey A. A mots découverts. – Paris, 2006. 6. Див. Lindenberg D. Le rappel a l'ordre. – Paris, 2002. 7. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. – Київ, 2007.

Надійшла до редколегії: 03.09.08

О. Михайленко, асп.

НОМІНАЦІЇ ІНШОМОВНОГО ПОХОДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МОЛОДІЖНОМУ СЛЕНГУ

Розглянуто основні сфери існування сленгу, увагу приділено молодіжному сленгу, його витокам і різновидам.

The main spheres of slang are analyzed, the special attention is focused on the slang of youth, it's sources and variations.

Сленг доволі поширене явище, він є засобом спілкування у найрізноманітніших прошарках населення і сягає своїм корінням у сиву давнину. Адже і століття тому різні соціальні групи (дворяни, міщани, селяни, духовенство тощо) мали свій стиль мовлення, притаманний саме цій групі. Крім того, розповсюдженим видом сленгу є сленг професійний, що побутує у мовленні людей певного фаху чи роду заняття. У ХУІІІ-ХІХ ст. на Полтавщині, де кобзарювання було досить поширеним явищем, сліпі бандуристи мали свій власний сленг, який називався "лебійською мовою" і був незрозумілий навколишнім, але при уважнішому розгляді бачимо, що його легко було вивчити, оскільки він ґрунтувався на певних закономірностях перекичування слів, хоча були й окремі сленгові новоутворення. Деякі номінації лебійської мови фігурують у сучасному

молодіжному сленгу, зазнавши певних деформацій. Наприклад, поширене у молодіжному мовленні слово *лаха-ти* (сміятися) пішло саме від мандрівників-пірників, навіть не змінивши значення: "дерти лаха" – сміятися.

Загалом межа між живою, розмовною мовою та сленгом була і є дуже рухливою, перехідною. Часто статус слова змінюється, і те, що, скажімо, у 60-х, 70-х, 80-х роках ХХ століття вважалося сленгом, тепер стало частиною повсякденного словника людей.

Мова дуже чутлива до змін у політиці, ідеології, науці, духовній культурі, тому й сленг, як один із її складників, надзвичайно швидко зазнає змін. Так, сленг молоді 50-60-х рр. фактично не зрозумілий сучасному молодому поколінню.

Український сленг кожної історичної епохи відображав риси часу. Сленг 60-х був наслідком підвищеного

інтересу до наркотиків, популярної музики, постійної ейфорії. Сленг 70-х містив велику кількість епітетів, що стосувалися невдах: "wally", "nurd" тощо. У сленгу 80-х переважали слова, що стосувалися грошей та роботи.

Єдиного і всеосяжного визначення сленгу немає і дотепер. Неодноразові спроби розмежувати сленг і загальноживану лексику або сленг і нецензурну мову не дали результатів. Дефініції сленгу, які намагаються нашвидкуруч скомпонувати у ході наукових дебатів, часто виявляються помилковими. Таким чином, у різних словниках і посібниках ми можемо зустріти безліч визначень для сленгу, таких як: "нецензурна мова", "мова неписьменних і безпутних людей", "поезія простої людини".

З погляду лінгвістів, сленг – це стиль мови, що посідає місце, антитетичне занадто формальній, офіційній мові. Сленг перебуває в самому кінці можливих засобів мовного спілкування і включає різні форми мови, за допомогою яких люди можуть ототожнювати себе з певними соціальними угрупованнями, починаючи з дітей, молодих бізнесменів і хакерів і закінчуючи злочинцями, алкоголіками та наркоманами.

Жаргонізми (сленгові слова) посідають важливе місце у культурі мовлення, їх можна зарахувати до лексично-стилістичних утворень. Такі слова притаманні розмовній мові людей, які пов'язані певною спільністю інтересів. Сленг властивий різним групам людей і відіграє важливу роль у житті індивіда.

Сленгові новоутворення можуть бути стилістично нейтральні та стилістично знижені. Саме на цих поняттях ґрунтується взаємозв'язок між культурою мовлення та сленговою лексикою. Стилістично нейтральні сленгові новоутворення не засмічують мови, а стилістично знижені лінгвісти вважають явищем негативним. У переважній більшості випадків, коли йдеться про молодіжний сленг, люди звертаються саме до тих лексичних одиниць, які є стилістично зниженими. Якраз через це виникає нерозуміння молодіжної субмови, її заперечення, що одночасно провокує вживання не лише даних лексем, але і перехід на нецензурну лексику. [1]

Сленгові слова та вирази, які вживають підлітки, є досить різноманітними і відмінними у різних групах людей. Наприклад, лексему "розуміти" в одній компанії звикли замінювати словом *шарити*, а в іншій – *розчехлятися*. Так само існують певні слова та вирази, які притаманні саме певній групі підлітків. Наприклад, для вираження подиву одні використовують слова "я в шоке", для інших більш характерними є слова "я холодний", "я в трансі", "ти що гониш?" і навіть "хай мене покрасять".

Така різноманітність викликана насамперед тим, що підлітки прагнуть вирізнитися не лише як окрема суспільна група, але і як особистості, у даному випадку це відбувається за допомогою мовно-виражальних засобів. Через це багато підлітків намагаються ще більше урізноманітнити своє мовлення власними новотворами.

Як бачимо, у молодіжному середовищі сленг посідає помітне місце як засіб виділення індивіда із маси і спосіб вербального (мовного) спілкування.

Чільне місце в молодіжному мовленні посідають метафоричні номінації, що виявляють образні можливості внутрішньої форми вихідного уявлення: *кайф* (задоволення) – *кайфовий*, *кайфоломщик*, *кайфолом*; *башлі* (гроші) – *башляти* (платити), *башльовий* (платний), *небашльовий* (недорогий) тощо.

Однією з цікавих особливостей молодіжного сленгу є зміна значення лексем літературної мови, що надає мовленню іронічного забарвлення. Наприклад, *базар* – слово іншомовного походження (*bazaar*) у літературній мові означає торгівля на відкритому місці, а у молодіж-

ному мовленні це слово має зовсім інше значення, а саме – "мовлення".

Проте одиниці молодіжного сленгу теж змінюють свою семантику в сленгові окремих груп. Ще один із прийомів, що застосовуються у молодіжному мовленні – це заміна слів їх семантичними синонімами, тобто такими, що мають не зовсім доречний смисловий відтінок. Наприклад, замість словосполучення: "іди сюди" вживається: "мандруй сюди", "мігруй сюди", "крокуй сюди" тощо.

Характерним для сленгу (зокрема, комп'ютерного) є закон економії мови у гіпертрофованому вигляді: *маг* – магнітофон, магазин; *комп* – комп'ютер; *дезе* – домашнє завдання; *фно* – фортепіано; *фізра* – фізкультура (останні є наслідком прямого читання скорочень: д/з, ф-но, фіз-ра). [2]

Останнім часом поширеним є залучення сленгових номінацій до мовлення теле- та радіопередач, газет, журналів тощо. Це пояснюється тим, що автори намагаються наблизити їх до кола слухачів (читачів), надати відтінку молодіжної розкутості. Це підтверджує наявність величезного вливу сленгу як вияву молодіжної культури на людей різного віку. Але сленг здобуває позиції не лише у ЗМІ та музиці – найвідоміші імена нового покоління у сучасній літературі пов'язані з цим явищем. П. Білоус, говорячи про творчу індивідуальність письменника, зазначає: "Часом автори, зокрема, з нинішнього молодого покоління літераторів, вдаються до навмисного нагромадження вульгаризмів або жаргонізмів, чим прагнуть підкреслити власну мовну "незакомплексованість" і продемонструвати особисту творчу розкутість". Таке значне поширення сленгу у творах літератури можна зарахувати до наслідків гак званого "жаргонного вибуху", про який говорив В. Єлістратов. До прикладів сленгу у літературі можна віднести твори Юрія Андруховича, Світлани Пиркало, Оксани Забужко, Олександра Ірванця, Наталки Сняданко, Сергія Жадана, Любка Дереша та інших.

У поезії спостерігаються дві основні течії розвитку сленгової поетики: львівська ("бубабістів") та київська ("пропалограмотисти"), перша назва з тих, що подані у дужках, пішла від найменування літургування "Буба-бу" (засноване 17 квітня 1985 р. у Львові), до якого входили Юрій Андрухович (Патріарх), Віктор Неборак (Прокуратор) та Олександр Ірванець (Підскарбій), а друга від назви збірки поезій "Пропаля грамота" Юрка Позаяка (справжнє ім'я – Юрій Лисенко), до якої увійшли також і твори Віктора Недоступа, Назара Гончара, Сергія Жадана та ін. [3]

Пласт сленгової лексики великою мірою становлять новотвори (неологізми), які формуються і змінюються разом зі змінами в суспільстві. За свідченням Л. Ставицької, "сучасний молодіжний сленг є ніби посередником між інтержаргоном та мовною практикою народу, розмовно-побутовою мовою широких верств населення, яка послуговувалась і завжди послуговуватиметься здатністю української мови до продукування стилістично знижених, іронічних, гротескних лексичних засобів, що в сучасних умовах демократизації стилів спілкування і виявляються адекватними жаргонним і сленговим номінаціям". [4]

Сленгові лексеми утворюються під впливом найрізноманітніших факторів, серед яких особливо виділяються: кримінальний жаргон, інтержаргон, власна інтерпретація серед молоді деяких термінів, зокрема медичних, тощо.

Багато лексем молодіжного сленгу семантично дублюють поширені в інтержаргоні одиниці без будь-яких трансформацій: *шари*, *моргала*, *баньки* (очі); *лимон*

(мільйон грошових одиниць); *стріляти* (просити); *поїхати* (збожеволіти); *кабак* (ресторан); *хахаль* (кавалер, наречений); *миша* (кишеньковий злодій); *криса* (той, хто краде у своїх); *чорнило* (червоний портвейн); *біоміцин* (вино "Біле міцне"); *шнобель*, *нюхало* (ніс); *зося* і *дося* (відповідні марки вин "Золота осінь" та "Дари осені").

Походження деяких слів молодіжного сленгу зрозуміти досить легко. Так, наприклад, не становить труднощів пояснення таких слів, як *зубр* (людина, яка присвячує забагато часу навчанню), це слово, вочевидь, пішло від дієслова *зубрити* (вчити напам'ять); подібна ситуація в словах *парохід* (той, хто відвідує пари) та *парогуль* (той, хто пропускає заняття) що складаються з двох основ *пара* та *ходити* (в першому випадку) і *гуляти* (в другому); *гуртак* (гуртожиток) та інші. Варто звернути увагу на слово *кентавр* – підлабузник. Подібні слова є досить поширеними і завойовують позиції через те, що мають яскраво виражене іронічне забарвлення, а це притягує молодь, адже володіти добрим почуттям гумору це "модно", "класно" і "хіпово". Власне, почуття гумору допомагає підліткові виділитися з загалу та підкреслити свою особистість. [5]

Говорячи про основні джерела сленгу, слід зазначити, що англійська мова все більше й більше входить у наше життя і просто не може оминати таке явище, як молодіжний сленг, впливаючи на формування нових лексем. Різно збільшився потік запозичень з англійської мови. Проте, вплив англійської мови на молодіжну субмову є закономірним явищем. Як зазначає Д. Ліхачов у своїй праці "Арготичні слова професійного мовлення", аналогічно у колишніх німецьких, англійських, російських жаргонах домінуючий вплив мали циганська мова та ідиш. Тому не дивно, що український сучасний сленг певною мірою англізований. [6]

Запозичення з англійської мови традиційно становлять найчисельнішу групу запозичень у лексичній системі молодіжного сленгу. Здебільшого їх засвоєно через посередництво російської мови у 1960-80-ті рр., і відбулося це, насамперед, завдяки активізації молодіжного руху хіпі: до найуживаніших слів належать **іменники**: *герл*, *сейшн*, *шузи*, *паті* та **прикметники**: *драйвовий*, *о'кейний*, *суперний* та інші. До деяких лексем (*вайтовий*, *лукать*, *покет*, *спектра*) респонденти легко віднаходили українські відповідники, але зазначали, що їх вживання є епізодичним, час від часу. Процес запозичення англіцизму в сленг має дещо специфічний характер, на відміну від запозичень до літературної мови, де причиною запозичення є відсутність лексеми на позначення тієї чи іншої реальності, сленг запозичує лексичні елементи для номінації таких понять, які вже мають словесне оформлення в літературній мові. Це свідчить про вторинний характер молодіжного сленгу, його субхарактер, орієнтацію на систему літературної мови. Потрапляючи в іншу мову, запозичення проходять процес фонетичної, граматичної, морфологічної адаптації до системи мови-рецепієнта. У системі сленгу такий процес відбувається з орієнтацією на усну, звукову форму слова, а не на його графічне оформлення. Так, лише невелика кількість жаргонізмів відображає фонетичну систему відповідних англійських лексем: крейзи "ненормальний" – *crazy* [kreizi], паті "вечірка" – *party* [pa:ti] і т.д., більшість же відображає швидше звукову форму англіцизмів: мен "чоловік" – *man* [men], супер "відмінний" – *super* [sju:pa] та інші. За значенням молодіжний сленг можна поділити на кілька тематичних груп: лексеми на позначення предметів одягу, взуття, різних побутових речей: *шузи* (ботинки), *буци* (туфлі), *ботл* –

пляшка, *бас* – автобус, *бег* – сумка, *найки* (кросівки фірми "Найк"); назви людей за диференціацією:

за віком та статтю: *бой*, *гай* (хлопець), *герла* (дівчина);

за родинними зв'язками: *олди* (батьки), *френди* (друзі);

за професією: *сек'юріті* (охоронець), *ді-джей* (ведучий дискотеки);

за національною та расовою приналежністю: *ні-гер* (негр), *айзер* (азербайджанець), *раша* (росіянин); видовищні заходи, концерти: *сейшн*, *денс*, *паті*, *диско*. Багато подібних лексем є і серед оціночних прикметників: *файний* (*файновий*) – гарний, *хітовий* – популярний, *даун* – розумово відсталий, *крейзовий* – безглуздий, ненормальний. Такі запозичення часто вступають у систему словозмін, будуючи нові лексеми за моделлю українських прикметників і прислівників: *о'кей* – *о'кейно* (нормальний – нормально), *супер* – *суперний* (відмінно – відмінний). Поширеним є і словотвір "іменник-прикметник": *олди-олдовий* (батьки – старий, досвідчений) та "іменник-дієслово": *голівуд* – *голівудити* (місце відпочинку – відпочивати). Хронологічно пізніше, у 1990-ті рр., активізувалися сленгізми, які віддзеркалюють нові реальності доби, імітують мову англійських серіалів тощо: *байк* – мотоцикл, *бакси* – долари, *біцикліст* – велосипедист, *ган-мен* – охоронець, *тату* – татування, *хай* – привіт, *чендж* – кіоск обміну валют та ін. Значне питома місце англіцизмами займають у комп'ютерному сленгу. Прагматика сучасної комунікації зумовлює також семантичні трансформації відомих англіцизмів; скажімо, слово зі словника хіпі *аск* (випрошування) набуло у молодіжному сленгу значення "жебраківання", що віддзеркалює феномен жебракування на вулицях міст; відповідно з'явився також новотвір *аскач* – жебрак, прохач.

Англійські джерела молодіжного сленгу активізуються у тих колективах, де молодь професійно вивчає англійську мову; цей лексикон не завжди поширюється у молодіжний вокабуляр загалом, залишаючись надбанням учнівського, студентського середовища: *гарбідж-мен* – двірник, *спінстер* – погана людина, від *spinster* – "стара діва", *ханговер* – похмілля.

Лексеми, що утворились від англійських слів, є результатом їх невдалої інтерпретації. Наприклад, згадуване *гурла* (дівчина), що пішло від перекрученого англійського (*girl*) (дівчина, дівчинка); у стосунку до слова *хаза* (у значенні дім, будинок) можна розглянути два варіанти виникнення, а саме: *англомовне походження* з'явилося на основі англійського *house* (будинок), де буква "u" випала, а літера "a" утворилась на місці "o" для більшої схожості з українським "хата", інший варіант – *український*, який полягає у трактуванні походження цього слова у результаті заміни "т" на "з", що надає слову іронічного забарвлення. [7]

Але все ж у молодіжній субмові є чимала кількість власне українських

сленгізмів: *дискотопалка* – дискотека, *дріт* – телефон, *"мавпа"*, *"жаба"*, *"кракозябра"* – комп'ютерний значок @, *гальмо* -людина, яка повільно реагує на все (поряд з цим словом вживається і сучасне російське "тормоз" з тим самим значенням), *тусівка* – компанія (аналогічно до російськомовного "тусовка"); останні два слова, як бачимо, є перекладом сленгових номінацій з російської на українську мову зі збереженням змісту.

Лексичний склад нашої мови містить значну кількість сленгових утворень, що відповідають певним соціальним та професійним групам людей і які є зрозумілі в більшості випадків для його користувачів. Розмовна лексика – повсякденне спілкування молоді дійсно вміщує велику кількість слів англійського походження. Нові

запозичення здаються більш престижні та витісняють українські слова з обігу. Так, *бізнесмен* бореться з *лід-приємцем*, *модель* з *манекенницею*, *презентація* з *виставою*, *імідж* з *образом*, *візажист* з *перукарем* і т.п.

Слід зазначити, що слова іншомовного походження існують не тільки в молодіжному мовленні, але широко використовуються і у науковій та науково-технічній термінології, яка зумовлена прагненням до інтернаціоналізації термінології: *антифриз*, *бампер*, *бульдозер*, *бруцельоз*, *буфер*, *грейдер*, *джип*, *контейнер*, *ліфт*, *лазер*, *магнето*, *міксер*, *транс*, *танк*, *таймер*, *тостер*, *факс*, *феномен*, *фреза*, *транзистор*, *трейлер*, *прожектор*, *скрепер* тощо.

Причиною запозичення можуть бути й емоційні фактори, до яких ми відносимо явища, пов'язані з використанням іншомовних елементів у різних стилях з метою "оновлення" форми слова при відносному збереженні змісту. Це знаходить свій вияв у всіх сферах життя, зокрема: в економічній та соціально-політичній сферах загального вжитку набули слова, що позначають різноманітні явища нової для України соціально-економічної формації, на побудову якої зорієнтоване наше суспільство: *менеджмент*, *бізнес*, *бізнесмен*, *траст*, *прайс*, *дилер*, *маклер*, *імпічмент*, *прем'єр*, *спікер*, *віце-прем'єр*, до запозичень у сфері комп'ютерних технологій належать такі слова, як *інтернет*, *драйвер*, *веб-сторінка*, *хакер*, *ноутбук*, *монітор*, *чат*, *файл*, *кіберпростір*. Це дуже важлива частина запозичень, бо має інтернаціональний характер і відбиває наслідки процесів глобалізації та комп'ютеризації України. У сфері побуту іноземні слова найчастіше позначають передові технології, що ввійшли у повсякденне життя: *відеоплеєр*, *сі-ді-плеєр*, *міксер*, *тостер*, *маркер*, *пейджер*. Останнім часом з'явилося багато слів на позначення різних елементів одягу, які можуть іноді паралельно вживатися з уже існуючими назвами або ж відбивати нові досягнення у сфері моди: *боді*, *ті-шот*, *єріндерси*, *топ*, *трентч*, *кардіган* тощо.

У культурній сфері спостерігаємо особливо багато запозичень у зв'язку з великою популярністю масової культури західних країн. До них належать такі слова, як *шоу-бізнес*, *промоушн*, *рімейк*, *ремікс*, *кліп-мейкер*, *постер*, *фан-клуб*, *сингл*, *саунд-трек* тощо. Дуже сильного впливу зазнала молодіжна культура. В актив-

ному словнику підлітків нараховується велика кількість іншомовних слів, що позначають різноманітні течії та стилі сучасної музики, нові явища молодіжної моди: *хіп-хоп*, *скінхед*, *панк*, *байкер*, *скаут*, *реп*, *рейв*, *боді-арт*, *п'єрсінг* та ін.

Спортивна сфера також ілюструє прихід нових запозичень орієнтація на здоровий спосіб життя, дуже популярна в західних країнах, вплинула і на наше суспільне життя. Досить звичними явищами стали заняття *шейпінгом*, *бодібілдингом*, *відвідування фіт-нес-клубів* тощо.[8]

Таким чином, слід відзначити велику вагу англіцизмів у процесі формування словника сучасної молодіжної людини. Процес запозичення відбувається постійно, віддзеркалюючи нові реалії нашого життя, даючи їм нові найменування. Але не можна допустити, щоб такі процеси проходили стихійно, невмотивовано, бо часто яскрава та приваблива запозичена лексема є зовсім непродуктивною в системі сучасної української мови.

Не треба забувати, що мова – саморегулюючий механізм, дія якого зумовлена певними законами. Мова сама здатна самоочищуватися, позбавлятися функціонально зайвого, непотрібного. Це відбувається і з словами англійського походження. Звичайно, непомірне та недоречне використання англійських слів недопустимо, але такі явища шкідливі і при вживанні будь-якого слова. Ні вчені-лінгвісти, ні журналісти та письменники не повинні сидіти склавши руки та спостерігати, як засмічується англіцизмами рідна мова. Але заборони тут не допоможуть. Потрібно виховувати культуру мовлення, мовленнєвий смак у сучасних мовців. А смак – головна умова правильного і доречного вживання мовленнєвих засобів як запозичених, так і своїх, власних.

1.Кормильцев И. Поколение Икс: последнее поколение. // Новый мир, 1998, №4. 2.Лихолитов П.В. Компьютерный жаргон. // Русская речь – 1997 №3. 3.Ричард А. Спирс. Словарь американского сленга. – М.: Рус. Яз., 1991. 4.Ставицька Л. О. "Про взаємодію жаргону і сленгу" Українська мова та література, 2000, №6-7, с. 164 – 169. 5.Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. – В кн.: Теория метафоры: сборник. -М.: Прогресс, 1990. 6.Ліхачов Д."Арготичні слова професійного мовлення" Рідний край, 2002, №2(7). 7.Хомяков В.А. Введение в изучение сленга – основного компонента английского просторечья. Вологда, 1971.8.Сучасна українська літературна мова. Лексика і фразеологія /За ред. І.К.Білодіда. – К.: 1973.

Надійшла до редколегії: 07.09.08

Афанасьєва О., асп.

ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕНЦИКЛОПЕДИЧНОГО ДИСКУРСУ ПОЛІТИЧНИХ НАУК

У статті розглядаються основні лінгвопрагматичні засоби концептуального аналізу у французькому енциклопедичному дискурсі політичних наук на матеріалі статей *autorité* та *pouvoir*. Проведено зіставний аналіз з українським політологічним енциклопедичним словником, що дозволило виявити специфіку французького енциклопедичного дискурсу політології.

The article deals with main linguistic and pragmatic means of conceptual analysis in French encyclopaedic discourse of political sciences on the material of articles *autorité* and *pouvoir*. The comparative analyse with Ukrainian politological dictionary allowed to find specific features of French encyclopaedic discourse of political sciences.

Аналіз різних типів дискурсів є одним із пріоритетних напрямів сучасної лінгвістики. Розробці засад та методів дискурсивного аналізу присвячено чимало наукових розвідок як вітчизняних, так і зарубіжних учених [див. зокрема 4; 7; 13]. При цьому велика увага приділяється вивченню політичного дискурсу в різних мовах [2; 5; 11], адже, з погляду Р.Барта, сама мова є знаряддям примусу, має опресивний характер

[10]. Разом із тим лінгвопрагматичні дослідження дискурсу політичних наук, який стає особливо актуальним у сучасному світі, лише започатковуються. Російський дослідник В.З.Дем'янов пропонує запровадити спеціальну дисципліну – політологічну філологію – яка б досліджувала, наприклад, співвідношення властивостей дискурсу з такими концептами, як "влада", "вплив" і "авторитет" та іменування полі-

© Афанасьєва О., 2009

тологічно значущих концептів у політичному вжитку в зіставленні з повсякденною мовою [3, с. 33-35]. Дискурс політичних наук відрізняється від дискурсу політики тим, що аналізує та розкриває ті методи впливу, механізми влади, які приховано використовуються в політичному дискурсі, визначаючи його смислові та прагматичні особливості. Саме актуальністю політологічного дискурсу та недостатньою дослідженістю його лінгвопрагматичних особливостей зумовлено мету даної статті, яка полягає у виявленні та класифікації лінгвопрагматичних засобів, які застосовуються в енциклопедичному дискурсі політології для розкриття смислів основоположного для цієї галузі концепту *влада*. Розглядається структура відповідних статей у словнику Д.Кола "Dictionnaire de la pensée politique: auteurs, œuvres, notions" та порівнюється основні лінгвопрагматичні засоби конструювання цього концепту зі статтею *Влада* в українському *Політологічному енциклопедичному словнику* (ПЕС).

Актуальне в сучасних суспільних науках поняття дискурсу нерідко по-різному тлумачиться мовознавцями. Сам термін "дискурс" використовується у різних значеннях, зокрема французькою школою аналізу дискурсу: так, П.Серіо наводить 8 визначень цього поняття [4, с.26-27]. Проте найбільш поширеним стає розуміння дискурсу як єдності кодифікованих мовленнєвих вживань, пов'язаних з певним типом суспільної практики (юридичний, медичний, релігійний дискурс) [14, с.257]. Ми розглядаємо політологічний дискурс як дискурс науки, яка включає досить широке коло галузей, зокрема політичну філософію, соціологію, психологію, історію, антропологію, етнографію, географію. Саме це зумовлює застосування до дослідження дискурсу політичних наук концепції дискурсивної формації М.Фуко, з погляду якого, висловлення, що конструюються у дискурсивну формацію, можна аналізувати на 4 рівнях:

1. На рівні референта. Так, єдність висловлень навколо певного референта утворюється за допомогою операції з реконфігурації цих висловлень, розсіяних у різних типах дискурсів.

2. На рівні модальностей висловлювання. Розмаїття предметів дискурсу відповідає розмаїттю голосів, що їх виголошують.

3. На рівні концептуальної мережі. Предметом аналізу в цьому випадку є встановлення зв'язків та узгодження концептів.

4. На рівні поля стратегічних можливостей. Йдеться про встановлення можливостей розсіювання висловлень з огляду на розташування дискурсів [13, с. 57-59].

Інтерес дослідження енциклопедичного дискурсу політології полягає в тому, що саме в ньому відбувається своєрідне "перехрещення" вищезазначених рівнів аналізу. Можна сказати, що енциклопедичний дискурс спрямовано на актуалізацію смислів основних понять даної галузі, їх концептуальний аналіз. Досліджуючи структуру концепту, Ю.С.Степанов зазначав, що концепт складається з трьох шарів: 1) основної актуальної ознаки; 2) додаткових чи пасивних, неактуальних ознак; 3) внутрішньої форми, яку закарбовано у зовнішній словесній формі [8, с.43]. Енциклопедичні політологічні словники представляють основні концепти у всіх трьох вимірах, звертаючись і до їх загального трактування в рамках "наївної" картини світу, і вдаючись до їх спеціалізованого поглибленого тлумачення в галузевій, історичній та етимологічній перспективі. Особливістю мовної реалізації концепту *влада* у французькій мові є те, що він представлений тут двома лексемами – концептами – *autorité* і *pouvoir*, семантичному аналізу яких

присвячено окрему роботу автора. Ми розглядаємо структуру відповідних статей у словнику Д.Кола "Dictionnaire de la pensée politique: auteurs, œuvres, notions" та, для виявлення специфічних особливостей французького енциклопедичного дискурсу, порівнюємо основні лінгвопрагматичні засоби конструювання цього концепту зі статтею *Влада* в українському *Політологічному енциклопедичному словнику* (ПЕС). При цьому ми розрізняємо лінгвопрагматичні засоби: 1) розкриття понятійної та семантичної структури концепту; 2) тлумачення концепту. Так, концептуальна структура *autorité*, *pouvoir* і *влади* розкривається шляхом:

о **дефініції**: *Autorité*. Capacité à se faire obéir ou respecter; institution détentrice d'une compétence à émettre des ordres [12, с. 18]. – *Pouvoir*. Capacité à se faire obéir ou à parvenir à un but; institution qui possède cette capacité [12, с. 209]. – *Влада* – здатність і можливість здійснювати свою волю, чинити вирішальний вплив на діяльність, поведінку людей за допомогою певних засобів, зокрема авторитету, права, насильства; орг. аспект і функціонально-специфічне начало втілення вольових рішень (напр., екон., політ., держ., духовна, сімейна, соціальна В.) [6, с. 87].

о **класифікації та типологізації**: On peut en distinguer trois modèles: énergétique, symbolique, stratégique [12: 209]. – *Влада* ... орг. аспект і функціонально-специфічне начало втілення вольових рішень (напр., екон., політ., держ., духовна, сімейна, соціальна В.) [6, с. 87].

о **виділення основних складових, компонентів**: Осн. компонентами В. є її суб'єкт, об'єкт, засоби, ресурси і процес, який приводить в рух усі її елементи і характеризується як механізм та спосіб взаємодії між партнерами [6, с. 88].

о **виділення та опис основних ознак**: Le pouvoir dans les sociétés modernes... est caractérisé par cinq traits... [12, с. 209]

о **зіставлення з іншими концептами**: Et la notion renvoie à la structure fondamentale du sujet humain: si l'on suit Freud, l'origine de la soumission à l'autorité est dans la "détresse originaire du nourrisson" où naît le fantasme de la toute-puissance paternelle, prototype de la relation au pouvoir [12, с. 18].

о **етимологізації**: L'étymologie souligne la dimension magico-religieuse de la notion. En 23 avant J.-C., le sénat de Rome décerne, pour la première fois, le titre d'Auguste à Octave. Celui-ci jouit d'une *auctoritas*, fondée sur ses pouvoirs et sur la confiance du peuple et du sénat: il bénéficie d'un prestige efficace, qu'il faut distinguer du *potestas*, le pouvoir légal [12, с. 19].

о **екземпліфікації**: ...de Gaulle pourrait servir d'exemple de virtuosité du signifiant maître... [12, с. 209]

Якщо основні вісі понятійно-семантичного конструювання концепту *влада* збігаються в обох політологічних словниках, адже вони визначають типову будову такої статті, то стратегії і засоби тлумачення цього концепту в них значно відрізняються. У цілому енциклопедична стаття відбиває в своїй структурі постійний рух від узагальнення до конкретизації. Тлумачення концепту спирається тут на його плюралістичне подання як з точки зору різних галузей політичних наук та концепцій тих чи інших дослідників, так і в аспекті певного історико-суспільного хронотопу. Це виражається передусім у **множинності дефініцій** даного концепту. З цієї метою використовуються **посилання** на певні доктрини, авторів, твори з відповідними маркерами (*selon, si l'on suit..., dans sa logique, etc.*) та **цитування** цілих висловлень чи їх фрагментів: "Прихильник цього напрямку Б. Рассел писав: "Влада може бути визначена як реалізація намі-

чених цілей" [6, с. 87]. При цьому у французькому словнику рідко зустрічається посилання на школу чи доктрину, що є визначальним для ПЕС. Д.Кола цікавить, передусім розвиток розуміння концепту *влада*, що виражається у посиланні на конкретних мислителів та цитуванні, найчастіше, фрагментарному тих чи інших положень їх теорії: "Ultérieurement, et tout en développant sa théorie de la "gouvernabilité" comme "pouvoir pastoral", Foucault a proposé une conception stratégique du pouvoir qui apparaît dans ses derniers textes, et qui théorise le pouvoir comme une "action sur l'action" [12, с. 210]. Посилання та цитування нерідко набувають тут складної структури **посилання на посилання** чи **подвійної цитації**, коли автор статті подає тлумачення певної думки одного вченого іншим, до того ж через власну інтерпретаційну призму, наприклад: "Le pouvoir peut être défini en termes énergétiques comme une quantité susceptible de se transformer, de se déplacer. C'est la théorie qu'en fait Bertrand Russell. Pierre Bourdieu s'en réclame explicitement, tout en insistant sur l'importance, qui est au cœur de la théorie de l'autorité chez Max Weber, de la reconnaissance, silencieuse, de la légitimité de la domination par les dominés" [12, с. 209]. При цьому експліцитно чи імпліцитно позначається **часова** й **інколи просторова локалізація** даної доктрини, що виражає у такий спосіб певні цивілізаційні орієнтири: "Les Américains et les Européens font usage de la même "méthode philosophique"..." [12, с. 18]. Наведений приклад ілюструє одну з основних стратегій словника Д.Кола, а саме показ наступності у розвитку концепту, що забезпечує його динамічну смислову єдність. На загальному тлі універсального представлення концепту відмічаємо у французькому словнику певне франкоцентричне фокусування, що виражається у значній увазі до поглядів французьких мислителів (зокрема основою концептуального аналізу *pouvoir* є концепція М.Фуко), які відігравали визначну й нерідко визначальну роль у загальному цивілізаційному поступі людства. Водночас такий підхід надає аналізованому концепту відповідного етноспецифічного забарвлення.

Стратегія **протиставлення**, абсолютного чи часткового, використовується як у визначенні концепту ("Mais le pouvoir est moins une chose qu'une relation entre deux groupes ou deux individus..." [12, с. 209]), чи певного аспекту його розгляду ("Le pouvoir dans les sociétés modernes (et non pas un concept transhistorique)..." [там само]), так і в окресленні методології його аналізу ("l'analyse de Foucault est aux antipodes des épistémologies de style phénoménologique" [12, с. 210]). Досить часто на тлумачення даного концепту накладаються **обмежувальні рамки** з маркерами типу: *dans certains cas, des auteurs pour qui, il ne s'agit pas de... mais de...*, etc. За їх допомогою основні концептуальні смисли розкриваються шляхом **порівняння, розрізнення та присудження**: "La conception de Freud serait, évidemment, à ranger dans ce type de théorisation" [12, с. 209]; "Des auteurs qui... on peut distinguer ceux pour qui..." [там само]; "La "foi" dans l'opinion publique "devient une sorte de "religion dont la majorité est le prophète" (De la démocratie en Amérique, liv. II, F partie, chap. 1 et 2): une analyse qu'on pourrait comparer à celles de Heidegger et de la "dictature du on" ou d'Ortega y Gasset dans la *Rébellion des masses* (1931)" [12, с. 19]. Їх використання у ПЕС є також досить частим: "Протилежністю біхевіористському у психологічному баченням В. виступає її системне трактування. Якщо зазначені два напрями вимагають іти в розумінні В. знизу догори, від індивіда до сусп-ва, то системний підхід виходить із

продукування В. не від індивід, відносин, а від соціальної системи, розглядаючи В. як "здатність системи забезпечувати виконання її елементами прийнятих зобов'язань", спрямованих на реалізацію ко-лект. цілей" [6, с. 88]. Таким чином організується **уточнення** смислового наповнення концепту у динаміці його застосування до різних аспектів суспільно-історичної дійсності, що виражається також, наприклад, у використанні уточнювальних повтору: "Mais le pouvoir est moins une chose qu'une relation entre deux groupes ou deux individus, relation qui est asymétrique" [12, с. 209]; "Là où il y a pouvoir, il y a résistance. Ou plutôt multiplicité de résistances" [12, с. 210]. З цієї метою Д.Кола часто використовує вставні речення в дужках. Крім того, тлумачення концепту відбувається в певних **модальних рамках**, найчастіше з використанням маркерів епістемічної модальності, наприклад, кондиціоналу, модальних прислівників типу *évidemment, peut-être*, etc.: "Le régime ainsi fondé relèverait du totalitarisme, plus que de l'autoritarisme" [12, с. 20]. Зустрічаємо також, хоч і нечасто, **оцінну модальність** у визначенні ролі певного ученого чи значущості його теорії, наприклад: "Descartes est, ici, une figure centrale et inaugurale" [12, с. 18]. Слід зауважити, що автори ПЕС уникають як модально позначеного, так й оцінного тлумачення даного концепту.

Як зазначалося вище, основним принципом структурування енциклопедичної статті є плюралістичність, тобто надання різних поглядів, їх зіставлення. Такий підхід є характерним для сучасної політологічної думки, адже від принципів тлумачення та застосування певного концепту значною мірою залежать основні ідеологічні засади тієї чи іншої політичної теорії та її практичного застосування. Поте у французькому словнику цей плюралізм думки набуває справжнього **поліфонічного вираження**, адже фактично статтю побудовано як своєрідну дискусію, де полемізують вчені, доктрини, що належать до різних епох, різних галузей науки, різних наукових напрямів та шкіл. Таким чином чітко простежується стратегія **проблематизації** у розкритті даного концепту, підкреслюється неможливість однозначної інтерпретації, його дискусійний характер, що експліцитно позначається такими маркерами як *se demander, interrogation, débat, polémique*, питальними конструкціями: "L'histoire politique de l'Occident est traversée par un conflit de légitimité quant à l'autorité supérieure: celle du souverain politique ou du souverain religieux?" [12, с. 19]. З цієї метою широко використовуються епістемічні маркери, такі як *suivre, estimer, soutenir, inviter, décider, chercher, inscrire, soumettre, promouvoir, accentuer, analyser, comparer, souligner, opposer, renvoyer, définir, insister, rappeler, conduire, distinguer, noter, préconiser, dénoncer, invoquer, soutenir, justifier, proposer, considérer, s'en réclamer*, etc., які позначають власне інтерпретаційну канву статті. Даний концепт розглядається в площині теорії (*théorie, théorisation*), гіпотези (*hypothèse*), моделі (*modèles*), ілюзій (*illusions*), уявлень (*représentations*), ідеологій (*idéologies*). **Мовний та комунікативний** аспекти також відіграють значну роль у тлумаченні даного концепту. Так, метакомунікативними регуляторами пояснення та тлумачення цього концепту виступають: *traduire, définir, désigner, appeler, formule, notion, terme, champ sémantique*.

Таким чином, відмічаємо певні розбіжності в організації французької та української енциклопедичної статті. Вони полягають, передусім, у яскраво вираженій поліфонічності та основоположній ролі стратегії проблематизації у французькому енциклопедичному дискурсі політології. В українському енциклопедичному словнику концепт *влада* в

різних своїх аспектах є також предметом інших статей: *Аддикція влади, Бездіяльність влади, Виконавча влада, Дисперсія влади, Законодавча влада, Культура влади, Поділ влади, Політична влада, Судова влада, Тріада влади*. Набагато більшу кількість статей, присвячених даному концепту знаходимо в "Кратологическом словаре" [9].

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. — К.: Академія, 2004; 2. Гаврилова М.В. Лингвистический анализ политического дискурса. — <http://politanalysis.narod.ru/gavrilova3.html>; 3. Демьянков В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. № 3. — М., 2002. — С.32-43; 4. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. — М.: Прогресс, 2002; 5. Попов Р.А. Политический дискурс: проблема теоретической иден-

тифікації — <http://www.academy.kiev.ua/ej2/txts/pol-prav/05prapti.pdf>; 6. Політологічний енциклопедичний словник / За ред. Ю.С.Шемшученка, В.Д.Бабкіна, В.П.Горбатенка. — К.: Генеза, 2004; 7. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектура, варіативність (на матеріалах сучасної газетної публіцистики). — К., 2002; 8. Степанов Ю.С. Концепт // Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа "Языки русской культуры", 1997. — С. 40-76; 9. Халипов В.Ф. Власть: Кратологический словарь. — М.: Республика, 1997; 10. Barthes R. Leçon inaugurale au Collège de France, le 7 janvier 1977. — http://revue.ressources.org/article.php3?id_article=783; 11. Breton P. La parole manipulée. — P.: La Découverte, 2000; 12. Colas D. Dictionnaire de la pensée politique: auteurs, œuvres, notions. — P.: Larousse, 1997; 13. Dictionnaire d'analyse du discours / Sous la dir. de P. Charaudeau et D. Maingueneau. — P.: Editions du Seuil, 2002; 14. Rastier F. Sémantique et recherches cognitives. — P.: PUF, 2001.

Надійшла до редколегії: 14.09.08

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Зимомря М.І., д-р філол. наук

НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА В ОЦІНКАХ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ІВАНА ФРАНКА: ДИСКУРС РЕЦЕПЦІЇ

Висвітлено роль І. Франка як перекладача і критика. Розглянуто його оцінку перекладів та інтерпретацію творів німецької літератури.

The article highlights the role of I. Franko as translator and critic. Focus is on his estimate of translations and on his interpretation of german writings.

Іван Франко у передмові до збірки "Поеми" (Львів, 1899) гранично чітко обґрунтував визначальні закономірності взаємодії літератур, їхнього взаємозабезпечення духовними надбаннями різних народів шляхом перекладу. У цьому зв'язку доцільно наголосити: проникненню у глибинні чинники складного й багатогранного процесу взаємодії національних культур сприяють передусім такі її найхарактерніші, магістральні лінії, як міжлітературні зв'язки, рецепція та переклад. Питання теорії й практики перекладу І.Франко порушував у багатьох передмовах до власних перекладів К.Гавлічека-Боровського, О.Федьковича, Г.Гейне, К.Кляйста, до перекладів П.Куліша з Шекспіра, а також в таких ґрунтовних працях, як "Шевченко по-німецьки", "Шевченко в німецькій одязі", "Шекспір в українців", "Переклади українських творів", "Передмова (до збірки "В наймах у сусідів")", "Переклади Шевченка на сербську мову", "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах" та ін.

В освоєнні творчих здобутків того чи іншого народу І.Франко вбачав об'єктивний критерій духовного спілкування, що історично складається і розвивається між різними національними літературами. "Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, — підкреслював автор передмови, — збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями" [1, 7]. Таке узагальнення засноване на комплексному розумінні суспільного розвитку, соціально-історичних та ідеологічних факторів. Воно дає можливість розсунути рамки сприйняття процесу збагачення культур на рівні їхньої безперервної взаємодії — явища глибоко закономірного, котре має, за висловом Н.Над'ярних, "своє коріння, свою історичну логіку" [2, 9].

Ґрунтуючись на з'ясуванні конкретних історичних обставин, що зумовлюють взаємодію красивого письменства різних народів, Іван Франко, визначний теоретик і майстер художнього перекладу, слушно розглядав міжлітературні зв'язки і їх найпродуктивнішу ланку — переклад — як одну із кардинальних домінант взаємозбагачення національних культур, взаємопроникнення національного й

інтернаціонального у світовому літературному річищі. Всією багатогранною діяльністю Франко-перекладач утверджував переклад як "акт найвищої дружби" [3, 6] між народами, прогнозуючи закономірне перетворення літературних зв'язків у невичерпне джерело такого дійства взаємообміну між національними культурами.

Іван Франко окреслював нерозривну єдність ідейного та естетичного змісту мистецтва перекладу, що "в'яже, а не розділяє народи", закликаючи їх до боротьби за найвищі людські і громадські ідеали — свободу, рівність і братерство всіх людей. Вдаючись до інтерпретації творів — продуктів різних віків, культур і народів, — Іван Франко головне своє завдання вбачав у тому, щоб кожна з обраних літератур засягла на українськомовному ґрунті всіма "оригінальними прикметами, основними особливостями її народного гумору і народного пафосу, властивостями її вислову, літературного стилю, поетичної техніки" [4, 61]. З цього погляду важко переоцінити внесок Івана Франка як теоретика та практика перекладацького мистецтва. Автор збірки "З вершин і низин" завжди прагнув зробити літературу "робітницею на полі людського поступу". Тому не дивно, що у колі його творчих зацікавлень органічно пов'язані духовні пласти різних народів і різних епох: староанглійські, старогрецькі, староіндійські, староісландські, старонімецькі, староугорські, старошотландські словесні пам'ятки; албанські, болгарські, італійські, іспанські, китайські, німецькі, польські, португальські, румунські народні пісні; твори античних письменників і співців епохи Відродження; зразки англійської, американської, болгарської, італійської, німецької, польської, російської, словацької, французької, чеської літератур. Цей перелік яскраво підтверджує справедливості висновку, якого дійшов М.Коцюбинський: "Відавши творчість в галузі художньої літератури, Франко поставив собі за мету зробити доступними своєму народові багатства європейської класичної літератури" [5, 394]. У зв'язку з цим варто підкреслити: перекладацька спадщина Івана Франка все ще чекає на системну оцінку, докладний аналіз всього його доробку. Це стосується також і розгляду теми, що є об'єктом нашого повідомлення. Цей

висновок не перекреслює вагомому звучання дослідницьких праць, які належать Б.Бендзару [6], І.Журавській [7], Л.Осовецькій [8], Я.Ривкісу [9], Л.Рудницькому [10], О.Хомицькому [11], Я.Яремі [12] та ін.

Рецепцію німецької літератури та її якісні лінії можна переконливо проілюструвати крізь призму Франкового прочитання передусім творів Фрідріха Шіллера (1759–1805). При цьому слід зауважити: йдеться також про роль пересмисленості традицій сприйняття класика німецької літератури в Україні. Адже "львівська школа" в історії художнього перекладу Шіллерового слова на слов'янські мови загалом мала суттєве значення. До неї належали такі львівські поети-перекладачі, як А.Беловський (1806–1876), Я.Камінський (1777–1855), Л.Семенський (1807–1877), а також Й.Левицький (1801–1860). Власне, Йосип Левицький і започаткував традицію шіллеріану, коли 1839 року переклав поему Фрідріха Шіллера "Пісня про дзвін". Тут нема потреби докладно зупинятися на аналізі спроби Левицького появити українському читачеві велич майстра німецького слова. І.Франко дав аргументовану оцінку цьому тлумаченню. За його слушним твердженням, поема Фрідріха Шіллера перекладена Й.Левицьким "доволі дивоглядною мовою". Тут проступає зримо від'ємна оцінка. Однак, попри низьку художню вартість його інтерпретації, все ж переклад Й.Левицького був своєрідним відкриттям. Воно відіграло певну роль в освоєнні Шіллерової поезії напередодні "весни народів" 1848–49 рр. Бо ж саме на цей час і припадає дієва фаза входження однієї з кращих драм Шіллера – трагедії "Підступність і кохання" – у свідомість громадськості Галичини. Мовиться про її українськомовне відтворення з-під пера Івана Вагилевича. Доводиться тільки пошкодувати, що рукопис перекладу одного з творців "Русалки Дністрової" не дійшов до читача. Аналогічна доля спіткала й хронологічно наступні перекладацькі спроби. Вони пов'язані з популяризацією Шіллерового набутку з боку Я.Головацького, який активно зацікавлював о. Беднаржа (він же Г.Боднар, Г.Боднарченко) перекладацькі твори Ф.Шіллера. Так, 10 вересня 1848 року о.Беднарж надіслав Я.Головацькому низку своїх перекладацьких "кавалочків" з надією, що, може, "котрий сподобається Вам та вмістите в який часописьмі" [13].

Примітно, що у фонді Я.Головацького відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника зберігається рукописний переклад дев'яносто п'яти рядків твору "Журавлі Ібіка" [14]. Це – уривок одного з найвищих досягнень баладної творчості Ф.Шіллера. Як відомо, оригінал балади має 184 рядки. Хоча ім'я перекладача й відсутнє, можна з великою ймовірністю припустити, що йдеться про інтерпретацію о.Беднаржа [15].

Кращим попередником Івана Франка у справі рецепції Шіллерової спадщини був А.Могилянський (1811–1873), який опублікував 1849 року на шпальтах "Зорі Галицької" [16, 240] баладу Шіллера "Граф із Габсбурга".

І.Франко справедливо піддав критиці і переклади І.Гушалеви́ча (1823–1903), зокрема, таких поезій Шіллера, як "Die Macht des Gesanges", "Das Lied von der Glocke", "An die Freiheit". Як на мою думку, спроби І.Гушалеви́ча слід розглядати радше як самобутні переспіви ("До моєї мислі", "Пісня життя" та "До свободи"), наслідування Шіллерових ідей. Натомість позитивно характеризував І.Франко виступи М.Козановича (1807–1877), а саме його інтерпретації з Шіллера "Elegie auf den Tod eines Jünglings" ("На смерть молодця"), "Der Taucher" ("Норець"). Критик вбачав у ньому "прихильника народної мови в письменстві". Українську шіллеріану поповнили Б.Дідицький та О.Кониський. До речі, О.Кониський також вдався до переспіву відомого твору Ф.Шіллера "An Minna" ("До Мінни"), видрукуваного у першій книжці "Галичанина" за 1862 рік.

Названі інтерпретаційні спроби не поповнили скарбниці української перекладної літератури. Проте вони були підґрунтям, що лягло в основу появи художньо завершених Франкових перекладів творів Ф.Шіллера. До того ж вони були ілюстративним матеріалом для І.Франка як дослідника Шіллерового доробку і німецької літератури – загалом.

І.Франко переклав два поетичні твори Ф.Шіллера: "Прогулька" ("Der Spaziergang", 1795) [17] та "Помпея й Геркуланум" ("Pompej und Herculaneum", 1796) [18]. Обидва переклади були виконані спеціально для збірки поезій, що вийшла у Львові напередодні 155-ї річниці від дня народження автора драми "Розбійники" [19]. Без перебільшення, можна стверджувати, що вони започаткували новий етап в історії сприйняття творчості німецького поета в Україні. Перекладач повністю зберіг у своєму прочитанні високий дух античності – характерну ознаку названих поем. І.Франко строго дотримувався розміру оригіналу – елегійного дистиха, себто гекзаметра у поєднанні з пентаметром, прискіплював "копіював" синтаксично-образний лад, не порушуючи законів рідної мови. У намаганні передати стилістичні особливості поем Ф.Шіллера з їхньою проекцією на античність, І.Франко допускав у обох перекладах розгалуження складнопідрядних речень та рясноту інверсій, що нагадує античний лад мови. Так, приміром, особливу щедрість у поемі "Прогулька" інверсивних зворотів типу "der Ernten ruhiger Kreislauf" (жнив спокійний цикл), що творять високий стиль оповіді, перекладач компенсував аналогічними за стильовою функцією постпозитивними епітетами.

Піль тих народе щасливий, що не проснувся до свободи,

Як ті поля ти живеш мирно у законах ти́сних.

І не виходять бажання твої поза обруб щорічно жнива,

І як щоденний твій труд, правильно вік тво́й сплива [20, 112].

І.Франко як реципієнт зумів проникнути в поетичний світ Ф.Шіллера, пройнятися його античним світобаченням і таким чином наблизити читача до того розуміння барв і звуків поеми "Помпея й Геркуланум", яке нагадує знамениті полотна епохи Відродження.

До слова, виконуючи свого часу зіставлення першотвору з польськомовним перекладом власного твору "Каменяри", І.Франко наголошував: "Коли слова перших трьох категорій творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію, то слова другої категорії – се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину" [21, 20]. Тому він як перекладач прагнув до максимального збереження у процесі відтворення усіх компонентів оригіналу. Крізь призму його прочитання постає не уявний, а конкретно існуючий світ, характерний для першотвору та його автора. Нерідко перекладач вдавався до пояснення німецьких рядків шляхом доповнення окремих художніх компонентів, уточнення слів, їх порядку. Проте це не йшло у розріз зі стильовими настановами першотвору, бо, вносячи подібні корективи, Франко орієнтувався на всю ідейно-художню структуру твору. Це рельєфно проступає з перекладу першої частини "Фауста" Гете [22] – безпрецедентного в історії німецької літератури явища. І.Франко як перекладач звертав особливу увагу на цінне збереження в трансформації всієї гами ідейного багатства оригіналу, його художньо-стилістичної своєрідності, не забуваючи й про важливість художньої деталі: "... я стараюсь переводити "Фауста" вірно..., наскільки се було згідне з духом нашої мови" [23, 180].

Аналогічне твердження міститься також у "Передньому слові" [24] до 16 перекладів поезій Г.Гейне, що було своє-

рідним трактуванням Франкового перекладацького досвіду щодо інтерпретації німецької літератури загалом.

"Перекладаючи Гейне, – підкреслював І.Франко, – я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору" [25, 446]. Зрозуміло, це не означає абсолютизації права перекладача на шаблонну фіксацію об'єкта зображення. Франко робить акцент на потребі передати індивідуальну манеру письма автора оригіналу, виявляє типологічні сходження в різних літературах, що призводить до системної характеристики процесу міжлітературної взаємодії. "Пушкінова драма "Борис Годунов" була першою в російським письменстві драмою в новочаснім значенні... Можна в тій драмі бачити подекуди вплив Шекспіра та Байрона, а щодо будови, не зв'язаної правилами, прийнятими в англійських драматургів, також вплив драми Гетего "Götter von Berlichingen"; та все-таки Пушкінова драма лишається в високій мірі оригінальною, типово російською й історичною" [26, 179].

Щоправда, у перекладі аналізованих творів Ф.Шіллера, зокрема поеми "Прогулька", має місце зриме спрощення поетичних образів, зміщення їх у часі. Так, у перекладі мелодійного, гранично простого словосполучення ("*tief neigen der Erlen / Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Grass*"), тобто низько хилється крони вільх і на вітрі колихається посріблена трава, пропущено у Франковому прочитанні важливу деталь – "посріблена трава". Цей епітет органічно разом з іншими словесно-образними засобами покликаний втілити думку про чистоту природи, що є джерелом духовного та фізичного оновлення людини. Тим паче, що на цьому виразно акцентує автор у звертанні до природи: "*Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare*" ("Та я чистіше жите візьму з вівтаря чистого твого").

У намаганні зробити доступною для читача красу поетичного мислення німецького поета, український майстер вдавався до прямого і далебі не завжди вдалого наслідування Шіллерового синтаксису. А це, зрештою, привело до ускладнення конструкцій типу: "*Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an*" – "Служби дружина стрійна пана звіщає мені"; "*Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich (Angemasst der Natur köstlichste Stimmen entweih't)*" – "Знамена, правдо, твої присвоїла ошука святії і опоганила всі звуки природи ніжні".

Перекладач конкретизує, деталізує загальні поняття, як наприклад, у поемі "Помпея й Геркуланум": "*der räumige Portikus öffnet Seine Hallen*" – "ось і портік широкий провадить в сіни й пристінки"; "*Da stehn noch die schönen Geschirre*" [27] – "Ось горнятка й збаночки".

Франко, як слушно зауважує О.А.Домбровський, і в чому переконуємось частково на вищенаведених прикладах, "дозволяв собі міняти заголовки, давати назви окремим поезіям або частинам, яких вони в оригіналі не мали. З цієї точки зору переклади Франка вимагають спеціального дослідження, тому що між теоретичними настановами і його перекладацькою практикою існує певна розбіжність" [28, 316].

Усвідомлюючи суспільну роль перекладу як одного з найважливіших факторів міжнаціональної взаємодії літератур, Іван Франко вперше у вітчизняному літературознавстві науково розробив, творчо обґрунтував і засвоїв теоретичні принципи мистецтва художнього перекладу, критерії оцінки якості інтерпретації першотвору, відбору оригіналу, питання адекватного відтворення тексту з врахуванням органічної єдності змісту й форми, а також концептуальні завдання перекладача.

Численні міркування І.Франка про переклад, висловлені з різних приводів і розписані в багатьох статтях,

склали б цілісне монографічне дослідження. Таке видання вже давно на часі. Із його сторінок постав би на повен зріст Франко як теоретик і майстер художнього перекладу, як основоположник українського наукового перекладознавства.

Іван Франко на практиці довів справедливості власного ж твердження, що "переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником" [29, 7]. Його внесок у зведення "золотих мостів" дружби між народами засобами художньої трансформації творів різномовних літератур окреслює цілу епоху в українській перекладознавчій науці. Як перекладач Іван Франко доклав воістину титанічних зусиль, прилучаючи рідний народ до невичерпних джерел світової культури, сприяючи зміцненню культурних взаємин між Сходом і Заходом на зламі XIX – початку XX ст.. Викликає подив його широкий діапазон зацікавлень найрізноманітнішими творами світової літератури і, зокрема, – німецької.

Завдяки невтомній діяльності Івана Франка-перекладача (умовний початок припадає на 1879 рік, коли побачила світ перша друкована збірка його перекладів під назвою "Думи й пісні найзнатніших європейських поетів"), в українську літературу ввійшли твори Данте, Шекспіра, Байрона, Гюго, Верлена, Золя, Бернса, Шеллі, Ібсена, Міцкевича, Врхліцького, Йокаї, Пушкіна, Лермонтова, Чернишевського, а також представників німецькомовного письменства – Лесінга, Гете, Шіллера, Геббеля, Гельдерліна, Гейне, Гервега, Фрайліграта, Грюна, Ленау, Келлера, Майера та інших. Розглядаючи перекладацьку діяльність Івана Франка під кутом зору її зв'язку з сучасністю, її беззаперечного благотворного впливу на сучасний процес міжлітературної взаємодії, відомий український поет Дмитро Павличко писав на сторінках "Літературної газети": "Ми досі користуємось Франковими перекладами з багатьох мов Європи та Азії; адже потрібні ще десятиліття, ще навіть зусиллями наших кращих перекладачів заново... перекласти все те, що витлумачив один Франко" [30, 6].

Ми звикли до характеристики в оцінці Франка як титана духу й творчої сили, "велетня думки і праці" [31, 3]. Бо вона природно відтворює його реальний внесок у розвиток численних ділянок суспільного і людського життя. Звідси – висновок: серед різноманітних зацікавлень І.Франка чільне місце займає мистецтво перекладу. Власне, в розробці теорії перекладу і утвердження її визначальних принципів на практиці Франко був свого часу вершиною [32, 3]. Автор особливо цінного трактату "Із секретів поетичної творчості" надавав великого значення художнім трансформаціям з літератур різних народів, увиразнюючи важливість фактору збагачення мистецьким досвідом національних культур, в т.ч. і рідного народу. Власне для того, щоб "не повторяти того, що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну хоч малу крапельку, а нового, свого власного, зачерпнутого з криниці того життя народного і індивідуального, що ще перед ним не було так експлуатоване" [33, 16].

І.Франко аргументовано довів: кожний визначний твір іноземної літератури внаслідок сприйняття шляхом високохудожнього перекладу органічно вписується в контекст літератури-реципієнта, стає якісно новою домінантою міжлітературної взаємодії та взаємозбагачення художнім досвідом – нерідко кількох літературних систем. Так, приміром, передруковуючи свій переклад румунської народної балади "Майстер Маноле", Франко наводить у праці "Студії над українськими народними піснями" характерний приклад такого панорамного

осмислення факту. "Німецький автор (В.Коцебу – М.З.) переклав румунський твір досить свobodно, тому я й покориствовався досить свobodно його перекладом, заступаючи напущену фразеологію простішими висловами в дусі народної поезії" [34, 466]. У цих словах цілеспрямовано підкреслюється також контекстуальна вторинність, що відводиться мові-посереднику. Це – промовиста ілюстрація того, що Франко-перекладач у своїй практиці не завжди користувався першоджерелом, тобто текстом мовою оригіналу. Осмислюючи архітектуру взаємодії національних культур, І.Франко постійно прагнув до конкретної дефініції кожного виміру як одиничного, так і загального. Його перекладацький доробок увібрав досвід з проекцією на тримірність таких фаз, як а) літературні зв'язки, б) рецепція, та в) інтерпретація.

"Перекладаючи загалом докладно рядок за рядком я, крім природних вимог нашої мови, що при відповідним ужитті робить можливим конкретніше, живіше та колоритніше представлення, ніж у російській подбав поперед усього про правильну, чисто дактилічну будову гекзаметрів із захованням у переважнім числі віршів правильної цезури, чого в віршах Костомарова, очевидно, не обшліфованих для друку, аж надто часто почувастся недостаток", – пояснює І.Франко свої перекладацькі засади на основі перекладу поеми "На руїнах Пантікалеї" М.Костомарова [35, 298].

Подібні висловлювання Франка про мистецтво перекладу дають можливість відітнути межі змагання між об'єктивною інтерпретацією оригіналу і суб'єктивним тлумаченням його перекладачем. Особливо характерною у цьому напрямку є його ґрунтовна перекладознавча студія "Каменярі". Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання", написана І.Франком 3–24 травня 1911 року. Ця праця, як слушно відзначає Р. Зорівчак, й досі залишається "неперевершеним зразком лінгвістичного аналізу перекладу, цікавого ще й тим, що цей аналіз зробив автор оригіналу" [36, 128]. Зрозуміло, погляд І.Франка на механізм міжлітературного впливу не суперечить принципам детального аналізу перекладного твору, а також загальної оцінки його автора [37, 456].

Своєю перекладацькою діяльністю Іван Франко, за образним висловлюванням О.Білецького, "розбирав стіну національної обмеженості", виводив українське слово на простори нових тем, живих контактів із літературами багатьох народів світу [38, 302]. Так, Франкове слово особливо близьке й зрозуміле сучасникам, відіграючи посередницьку місію, у першу чергу, крізь призму міжкультурних аспектів перекладу [39, 170 – 176]. Воно захоплює енциклопедичність пізнань у найрізно-

манітніших ділянках людинознавства. Значні заслуги українського письменника як перекладача примітні на зламі XX – початку XXI ст., коли йдеться про аргументовану доцільність засвоєння надбань певної національної літератури крізь призму її інтерпретації різними мовами народів світу.

1. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.5. – К., 1976.
2. Над'ярних Н. Не просто вплив // Радянське літературознавство. – 1979. – № 4.
3. Рильський М. Мистецтво перекладу: статті, виступи, нотатки. – К., 1985.
4. Франко І. З чужих літератур // Літературно-науковий вісник. – 1898. – Кн. I.
5. Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. – К., 1958.
6. Бендзар Б. Вклад Івана Франка в справу популяризації надбань української літератури серед австрійців та німців // Українське літературознавство. – Вип. 3. – Львів, 1968. – С. 83–88.
7. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. – Київ, 1961. – 381 с.
8. Осовецька Л. Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури // Наук. зап. / Київ. ун-т. – 1956. – Т. 15. – Вип. 7. – 36. філол. фак. – № 9. – С. 143–157.
9. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література // Наук. зап. / Житом. пед. ін-т. – 1956. – Т. 4. – С. 113–129.
10. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974. – 226 с.
11. Хомицький О. // Німецькі письменники-реалісти XIX ст. в оцінці Івана Франка // Радянське літературознавство. – К., 1963. – № 1. – С. 62–71.
12. Ярема Я. Іван Франко і Фауст Гете // Дослідження творчості Івана Франка. – Київ, 1956. – С. 68–107.
13. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835–49. – Львів, 1909. – С. 199–200.
14. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України, фонд Я.Головацького, п. 54, спр. № 790, арк. I.
15. Ширше про це у наших статтях: Мовно-стилістичні особливості Франкових перекладів поем Ф.Шіллера // Особливості розвитку сучасних германських і романських мов. – Ужгород, 1974. – С. 50–54; Перші українські інтерпретації творів Ф.Шіллера // Радянське літературознавство. – 1978. – № 11. – С. 52–62 (Співатор С.Бобинець).
16. Зоря Галицька. – 1849. – Ч. 40.
17. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914. – С. 109–119.
18. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914. – С. 119–122.
19. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 13. – Київ, 1978. – С. 425–430; 431–432.
20. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914.
21. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 39. – Київ, 1983.
22. Гете Йоганн Вольфганг. Фавст. Частина перша. З німецької переклав і пояснив І. Франко. Заходом "Світу". – Львів, 1882. – 223 с; Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.13. – К., 1978. – С. 181–352.
23. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.13. – К., 1978.
24. Гейне Г. Вибір поезій. (Німецьчина. Байки для дітей). – Львів, 1892. – С. 5–7.
25. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.13. – К., 1978.
26. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.11. – К., 1978.
27. Schiller F. Gesammelte Werke in 8 Bänden. – Berlin, 1955. – B. I. – S. 212–218; 226–227.
28. Домбровський О. Іван Франко – теоретик перекладу // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник шостий. Львів: Вид-во Львівського університету, 1958.
29. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.39. – К., 1983.
30. Павличко Д. Наш Каменярі // Літературна газета. – 1. IX. – 1976.
31. Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. – К., 1958.
32. Арват Ф.С. Іван Франко – теоретик перекладу. – Чернівці, 1969.
33. Зоря. – 1893. – № 1.
34. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.10. – К., 1976.
35. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.11. – К., 1978.
36. Зорівчак Р. Іван Франко – теоретик перекладу // Жовтень. – 1976. – № 8.
37. Зимомря М. До питання про роль Івана Франка-журналіста в контексті міжнародних культурних зв'язків в кінці XIX – на початку XX ст. // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Книга 1. – Київ, 1990.
38. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. – Т. 2. – Франкознавчі дослідження. – Львів, 2005.
39. Чередниченко О. Міжкультурні аспекти перекладу // О.Чередниченко. Про мову і переклад. – К.: Либідь, 2007.

Надійшла до редколегії: 03.09.08

Фокін С.Б., канд. філол. наук

ПРИЙОМ ДОДАВАННЯ В ІСПАНЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Розглянуто прийом додавання в іспансько-українському художньому перекладі як появу нових мовних знаків в тексті перекладу, що не мають відповідників у тексті оригіналу, на всіх семіотичних рівнях: синтактика, семантика й прагматика; виявлено функції додавань.

The translational method of addition is analyzed in Spanish-Ukrainian literary translation, which is focused as appearance in translation of linguistic signs with no correspondence in the original. Additions are possible at all semiotic levels: syntactics, semantics and pragmatics; functions of additions are treated.

Відхід від поняття перекладу як явища суто лінгвістичного та його розгляд з позиції не лише філології, а й інших наук, зокрема, психології, психолінгвістики та інших, вже відкрили ряд нових важливих напрямків для перекладознавчих досліджень. Зокрема, можливість

використання перекладу як способу дослідження вищої нервової діяльності людини, встановлення причин та супутніх чинників того чи іншого перекладацького рішення, потреба розширення можливостей машинного перекладу, методики викладання перекладу тощо зумо-

© Фокін С.Б., 2009

вили необхідність дослідження співвідношення суб'єктивного та об'єктивного в перекладацькій діяльності. На шляху формування перекладознавства умовно розмежувалося на лінгвістичну та літературознавчу теорії перекладу (перша неявно претендувала на статус загальної теорії перекладу). У першій переклад розглядався здебільшого як використання міжмовних трансформацій при переході від тексту оригіналу до тексту перекладу, продиктованих міжмовними розбіжностями, а в другій – як переважно творча діяльність [9, с. 247-248], яка напевно чи піддається узагальненню, у психолінгвістичній теорії перекладу є можливість об'єднати ці дві характеристики перекладу, що забезпечує комплексний характер дослідження. На нашу думку, такий підхід кращим чином відображає природу перекладу як діяльності, що містить елементи й творчих рішень, і шаблонних прийомів водночас.

Серед основних перекладацьких перетворень, що їх Л.С.Бархударов виділяє чотири, – перестановки, заміни, випущення та додавання [2, с. 190], – ми вирішили наразі зупинитися на останньому, адже, на нашу думку, саме поява додаткових знаків та значень у тексті перекладу якщо не найкращим чином, то, принаймні, дуже показово дозволить виявити як індивідуальність перекладацьких рішень, так і об'єктивні закономірності цього прийому. Цей важливий прийом перекладацької діяльності, практично не розглянутий в іспансько-українській частковій теорії перекладу, ще не вивчено з точки зору індивідуальності/об'єктивності, що зумовлює необхідність розробки цього напрямку дослідження. Актуальність теми підтверджує високий інтерес до прийому додавання в його різних проявах (експлікація, декомпресія, збільшення обсягу речення, теорія невідповідностей тощо) як у загальній, так і в часткових теоріях перекладу (у працях Л.С.Бархударова, М.Бейкер, М.А.Венгренивської, З.О.Гетьман, О.М.Калустової, В.Н.Комісарова, В.В.Мирошніченка, Л.О.Нелюбіна, Г.В.Чернова та інших). Отже, у даній статті маємо за мету показати, на яких семіотичних рівнях можливе додавання в перекладі з іспанської на українську та виявити функції додавань. У подальших дослідженнях, після виявлення типів додавань, маємо на меті виробити підхід до визначення ступеня суб'єктивного та індивідуального в цьому прийомі. Для реалізації поставленої в цій статті мети використовувемо переважно метод компонентного та контекстуального аналізу співвідносних фрагментів оригіналу та перекладу. Очевидно, найповнішу картину прийому додавання з найширшим спектром причин додавань має показати художній переклад. Отже, для дослідження методом суцільної вибірки ми відібрали 300 випадків додавань з початкових фрагментів перекладу Сервантесового "Дон Кіхота" (частини першої, у виконанні М.Лукаша) та повісті П.-А. де Аларкона "Трикутний капелюх" (у виконанні Ж. Конєвої).

З огляду на неоднозначність тлумачення "додавання" в науковій літературі, для чіткого окреслення об'єкта дослідження коротко розглянемо характеристики цього прийому. За своєю онтологічною природою, інформація, хоч і може існувати на рівні ідей, вимірюється вона поки переважно знаками, що мають матеріальне вираження. Такими знаками можуть бути мовні знаки. Немає потреби доводити, що основні види кореляцій між текстом оригіналу та текстом перекладу (еквівалентність та адекватність) не передбачають ані тотожність кількості інформації, ані тотожність кількості знаків. Це положення яскраво ілюструє "теорія невідповідностей" [14, с. 165]. Повна перекладацька відповідність на всіх рівнях, якби такий щасливий випадок і відбувся, суперечила б

"закону комплементарності семантичної системи мов" (про це пише С.Ф.Гончаренко, у зв'язку з поетичним перекладом [5, с.49]). Отже, додавання знаків та значень у перекладі слід розглядати як один з необхідних прийомів компенсації. У той самий час, у перекладознавчому словнику під ред. Ж.Делілля термін "addition" тлумачиться як перекладацька помилка [19, с.115] (близько до поняття "домислення"), а "виправдані" додавання описано в статтях про компенсацію [19, с. 125], парафразу [19, с. 167] та розширення [19, с. 116]. Ці терміни, безумовно, корисні та необхідні, описують те чи інше додавання в зв'язку з його причиною. Л.С.Бархударов теж розглядає в зв'язку з причинами такі типи додавань: стилістичні, експлікація граматичного значення, широкого контексту, перебудова структури речення, еліipsis у тексті оригіналу та прагматичні [2, с. 221-226]. На нашу думку, такий підхід не знімає необхідність у вживанні терміна "додавання" в широкому розумінні, без зв'язку з причиною, оскільки не завжди однозначно вдається пов'язати появу нового знаку та значення в перекладі з тим чи іншим чинником або довести необхідність додавання (напр., див. далі – пункти 1.3, 3.3.). Вважаємо, що вживання загального терміна, який об'єднує появу в перекладі нових знаків та значень, як помилкових, так і виправданих, незалежно від причини додавання, матиме не лише описове, а й прикладне та теоретичне значення для різних цілей: розробки теорії невідповідностей, дослідження суб'єктивного та об'єктивного в перекладі, створення програм машинного перекладу тощо. Безперечно, автор статті усвідомлює, що для введення нового терміна потрібне випробування часом. Але все ж таки об'єктом нашого дослідження є додавання в широкому розумінні – випадки появи у фрагменті перекладу мовних знаків зі значенням, експліцитно не вираженим у відповідному фрагменті оригіналу та його найближчому контексті.

Таким чином, розглянемо типи додавань, які показав проведений аналіз. Критерієм класифікації слугуватиме семіотичний рівень, на якому відбувається додавання, та функції цих додавань.

1. Синтаксичний рівень.

1.1. Експлікація логіко-синтаксичної інформації.

У наступному прикладі додаються вказівний та особовий займенники, що відповідають імпліцитно вираженим аргументам предиката (актантам):

Era el tal uno de aquellos rústicos sin ningunas letras, pero naturalmente ladinos y bufones, que tanto papel hacen en nuestra literatura nacional con el dictado de pícaros. [16, с. 21]

То був один з тих неосвічених, але хитрих з природи і швидких на витівки селян, які в нашій національній літературі дістали назву "пікаро" і відіграють в ній таку значну роль. [1, с. 22]

Виражені в перекладі аргументи імпліковані властивостями предиката: дієслово "бути" передбачає наявність носія предикативної ознаки; дієслівно-іменна конструкція "відігравати роль" імплікує обставину (відігравати роль – у чому? де?). Перше з зазначених додавань забезпечує нормативність перекладу. У цьому нас переконує штучність перекладу без вказівного займенника: *"*Був один з тих неосвічених, але хитрих з природи і швидких на витівки селян, які в нашій національній літературі дістали назву "пікаро" і відіграють в ній таку значну роль.* Друге додавання носить уточнюючий характер. Побіжно зауважимо, що в розглянутому прикладі є ще два додавання. Зокрема, одне з них є експлікація логіко-синтаксичної інформації.

плікацією значення епітета "bufón". Але це радше відноситься до лексико-семантичного рівня (див. пункт 2). Ще одне додавання в розглянутому прикладі, зокрема, дієслова "дістати", відбувається на тлі розгортання пропозиції. Таку трансформацію детально розглянемо на наступних прикладах.

1.2. Додавання при розгортанні пропозиції. У наступному прикладі додаються службові слова, що вводять призначеникове підрядне означальне речення та дієслово-предикат "мають":

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [17, с. 27]

В однім селі у Ламанчі – а в якому саме, не скажу – жив собі не з-так давно гідальго, з тих, що то **мають** лише списа на ратищі, старосвітського щита, худу шапину та хорта-бієуна. [13, с. 24]

Далі спостерігаємо додавання дієприслівника "читаючи" (яке пояснюється попереднім контекстом):

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. [17, с. 29]

Бідний кавальєро, **читаючи** такі речі, аж у голову заходив, ночі не спав, щоб тільки додуматися та догупатися, в чому їх сила, а воно хоч би сам Арістотель із домовини встав, то навряд би чого дорозумівся. [13, с. 25]

За первинними спостереженнями, такі розгортання часто відбуваються на рівні відтворення означення (зокрема, неузгодженого, з прийменниками "de" та "con") та обставини. Необхідність додавання у першому пункті продиктована стилістичним чинником. У цьому переконують практична неможливість близького до оригіналу перекладу. У другому прикладі обов'язковість розгортання, що супроводжується зміною акценту на "читанні", не є настільки очевидною, однак можна припустити, що його теж зумовлюють вимоги стилю, а саме розбіжність у частотності вживання дієслівних та іменникових структур в іспанській та українській мовах (це питання перекладу частково порушено [6, с. 51], [8, с. 111]).

1.3. Експлікація протиставлення. Наступний приклад ілюструє додавання протиставного сполучника "а", в той час як в оригіналі протиставлення можна побачити хіба що на глибинному рівні:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [17, с. 27]

В однім селі у Ламанчі – а в якому саме, не скажу – жив собі не з-так давно гідальго, з тих, що то **мають** лише списа на ратищі, старосвітського щита, худу шапину та хорта-бієуна. [13, с. 24]

Про обов'язковість цієї трансформації говорити важко. Однак, з огляду на відсутність у вихідній мові аналогічного за функціями і властивостями сполучника, який в іспанській мові часто компенсується єднальним сполучником "у", український сполучник "а" можна вважати своєрідною структурно-конотативною реалією (термін, введений проф. Р.П.Зорівчак). Використання таких структурно-конотативних реалій в цільовому тексті дозволяє

повноцінно скористатись мовним багатством, що є запорукою стилістичної бездоганності твору.

Окрім зазначених додавань синтаксичного рівня, було спостережено додавання дієслова при розведенні зевгми, додавання заперечення при антонімічному перекладі та інші трансформації, які тут, з огляду на обмеженість статті, окремо не аналізуємо.

2. Лексико-семантичний рівень. На цьому рівні теж можна спостерегти різні за типами і функціями додавання.

2.1. Додавання підсилювальних часток. У наведеному перекладі Миколи Лукаша та Анатолія Перепаді, окрім інших додавань та трансформацій, є додавання підсилювальних часток "ж таки":

Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar -que era hombre docto, graduado en Sigüenza-, sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar, era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga. [17, с. 29]

Частенько йому траплялось диспутувати з тамтешнім парохом – а був то чоловік учений, укінчений богослов із Сігуенси – про те, котрий лицар кращий: Пальмерін Англіський чи Амадіс Гальський. Проте майстер Ніколас, циліурник у тому **ж таки** селі, вважав, що якщо хто може йому дорівняти, то хіба лише Дон Галаор, брат Амадіса Гальського, бо то кругом рицар: не такий манірник і **тонкослізка**, як брат, а в юнацтві ніколи задніх не пас. [13, с. 25]

Безсумнівно, у додаванні часток провідним чинником є стилістичний. Цей прийом вже став предметом окремого дослідження в іспансько-українській частковій теорії перекладу [7]. Частковим додаванням слід вважати вживання більш колоритного, стилістично забарвленого слова "тонкослізка", на відміну від достатньо нейтрального іспанського "llorón". Цю трансформацію детальніше розглянемо в наступному пункті.

2.2. Вживання стилістично забарвленої лексичної одиниці. Ця трансформація ближча до заміни, ніж додавання, але при ній в перекладі додається нова сема у відповідній лексичній одиниці. Подивимось, яке значення для перекладу має вживання таких слів:

*Pocos españoles, aun contando a los menos sabios y leídos, desconocerán la **historieta** vulgar que sirve de fundamento a la presente obrilla. [16, с. 21]*

Небагато знайдеться іспанців, навіть серед людей зовсім неосвічених і неписьменних, які б не чули **бувальщини**, покладеної в основу цього невеличкого твору. [1, с. 22]

*Un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la **escondida** Cortijada en que nació, fue el primero a quien nosotros se le oímos referir. [16, с. 21]*

Вперше я почув її від простого козопаса – він ніколи не бував далі **глухого** селища, де народився. [1, с. 22]

Очевидно, немає потреби доводити, що творчі рішення в таких випадках виправдовуються вимогами стилю, зокрема, вживання рідковживаного, але стилістично адекватного терміна "бувальщина" (у порівнянні з нейтральним "історія"), або оказіональний відповідник для епітета "escondida" (препозиція прикметника під-

креслює його епітетну функцію) – "глухе (село)", яке цілком виправдано сполучуваністю цього прикметника з даним іменником.

2.3. Фразеологічний переклад вільних словосполучень. Окремим важливим пунктом слід вважати фразеологічний переклад нефразеологічних (часто вільних) словосполучень. Такі випадки спостерігалися як у перекладі М.Лукаша, так і в перекладі Ж.Коневі. Проілюструємо це на прикладі:

Recordamos, por señas, que cuando el pastor nos dio tan buen rato, las muchachas casaderas allí reunidas se pusieron muy coloradas, de donde sus madres dedujeron que la historia era algo verde, por lo cual pusieron ellas al pastor de oro y azul. [16, с. 21]

Пригадую, наприклад, коли пастух розважав нас своєю розповіддю, дівчата, які там зібралися (усі вже на порі), шарілися **по самі вуха**, із чого їх матері зробили висновок, що історія ця трохи переперчена, за що й дали пастухові доброго чосу. [1, с. 22]

Таку зміну слід розглядати як творчу знахідку перекладача, яка є важливим засобом компенсації й допомагає досягти стилістичної адекватності перекладу.

3. Прагматичний рівень. Цей рівень теж показує достатньо розмаїту картину додавань.

3.1. Інтерпретація дійсних знаків. У наступному прикладі показана інтерпретація в перекладі особового займенника "él", що супроводжується додаванням у перекладі:

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. [17, с. 29]

І **так наш гідальго у те читання вкинувся, що знай читав, як день, так ніч, од рання до смеркання, а од смеркання знов до рання, і з того недосипу та з того перечиту мозок його до решти висох – зсунувся бідаха з глузду.** [13, с. 25]

Безумовно, така зміна в перекладі не позбавлена смислу, однак її мотиви та функції потребують ще детального вивчення на більшій кількості прикладів.

3.2. Інтерпретація денотативної ситуації. У подальшому прикладі є два додавання: перше з них пов'язане з інтерпретацією денотативної ситуації (йшлося про щоденний раціон Дон Кіхота, але у фрагменті оригіналу це сказано лише в широкому контексті), друге – з поясненням назви страви, іспанської реалії.

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. [17, с. 27]

Душенина на щодень (частіше яловичина, ніж баранина), на вечерю здебільшого салатка м'ясна, суботами "бите-різане" (тобто яєшня з салом), п'ятницями сочевиця, неділями ще якась голуб'ятко на додачу, — все це поглинало три чверті його прибутків. [13, с. 24]

3.3. Інтерпретація типової ситуації. У наступному прикладі додавання теж пов'язане з інтерпретацією ситуації, але не стільки реальної, скільки типової, оскільки, з високим ступенем ймовірності можна припустити, що в андалузькому селі люди збиралися послушати історії та розповіді саме увечері:

y precisamente en una ocasión de estas (hace ya casi toda una vida..., es decir, hace ya más de treinta y cinco años) tuvo a bien deslumbrar y embelesar cierta noche nuestra inocencia (relativa) con el cuento en verso de EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA, o sea de EL MOLINERO Y LA CORREGIDORA, que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental y filosófico (pues así lo requiere la gravedad de estos tiempos) de EL SOMBRERO DE TRES PICOS. [16, с. 21]

І ось якось **увечері** на одному з **таких свят** (а відтоді минуло майже ціле життя... тобто я хочу сказати – понад тридцять п'ять років) козопас таки добре уразив нашу сором'язливість (відносно, звичайно) віршовану розповіддю "Корехідор та жінка мірошника" або ж "Мірошник та жінка корехідора", яку тепер ми й пропонуємо читачу під назвою більш піднесеною і філософською (як того вимагає наш благопристойний час) – "Трикутний капелюх". [1, с. 22]

В попередньому реченні у П.-А. де Аларкона сказано про свята, що влаштовувалися в селі, але ніде не говориться про те, що відбувалися вони в вечірню пору. Отже, додавання "увечері" відповідає радше не реальній денотативній ситуації, а типовій, найбільш імовірній. Таке додавання значною мірою залежить від індивідуальності перекладача, і може знайти своє пояснення у "теорії прототипів" Е. Рош [18, с. 518].

Підсумовуючи, зазначимо, що додавання – один з основних перекладацьких прийомів, дослідження якого у перспективі має дозволити виявити окремі суб'єктивні та об'єктивні чинники прийняття перекладацьких рішень у художньому перекладі. При перекладі з іспанської мови на українську додавання відбуваються на всіх семіотичних рівнях, а саме: синтактика, семантика й прагматика. Зокрема, додавання включає такі найпоширеніші трансформації, як експлікація аргументів предиката, додавання дієслова або дієприкличника при розгортанні пропозиції, граматична експлікація протиставлення, додавання дієслова при розведенні зевгми, додавання заперечення при антонімічному перекладі, додавання підсилювальних часток, вживання в перекладі стилістично забарвленої лексики, фразеологічний переклад нефразеологічних словосполучень, інтерпретація дійсних знаків, тлумачення реалії, інтерпретація денотативної та типової ситуацій. При цьому функція додавання може бути нормативізуючою, уточнюючою, інтерпретативною, стилістичною, компенсаторною. Інколи прийом додавання (в широкому розумінні) поєднується з одночасним використанням прийому заміни, – у таких випадках додавання можна розглядати не як появу нового знаку, а нових сем. Перспективним слід вважати дослідження кожної з розглянутих трансформацій на ширшому фактичному матеріалі, зокрема, в ракурсі об'єктивних та суб'єктивних чинників перекладацьких рішень.

1. Аларкон, П. А. де. Трикутний капелюх (пер. Ж. Коневі). – К.: Дніпро, 1983.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975.
3. Венгренівська М.А. Імплицитне та експліцитне в перекладі // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія. – К., 2000. – Вип. 34-36.
4. Гетьман З. А. Изменение объема предложения при переводе // Теория и практика перевода: Республиканский межвузовский науч. сб. – К, 1979 – Вип. 2.
5. Гончаренко С.Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика. – М., 1987 – Вип. 22.
6. Иовенко В. А. Практический курс перевода. Испанский язык. – М.: ЧеРо, 2001.
7. Калустова О. М. Відтворення частки "же" при перекладі іспанською як методологічна проблема // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 9.
8. Калустова О. М., Шиянова І. М., Танич К. А., Квасюк Н. Ю., Коломієць М. О. Курс

письмового перекладу. Іспанська мова. – Granada: Método, 2000. 9. Комиссаров В.Н. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учебник для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Высшая школа, 1990. 10. Кухаренко В.А. Шеховцева М.Д. Объем и структура предложений в оригинале и переводе // Теория и практика перевода: Республ. межвед. научн. сб. – 1985. – Вып.12. 11. Мирошниченко В.В. Декомпрессия при переводе художественного текста // Теория и практика перекладу: Республ. між від. наук. зб. – К., 1981. – Вип.6. 12. Муховецький А. М. Про творчість, майстерність і почуття міри в художньому перекладі // Теория і практика перекладу: Республ. між від. наук. зб. – К., 1981. – Вип.6. 13. Сервантес Сааведра М. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі (Частина І) (пер. М. Лукаша) – К.: Дніпро, 1985. 14. Толковый переводоведческий словарь / Л. П. Нелюбин. – М.: Флинта: Наука, 2003. 15. Чернов Г.

В. Импликативность и перевод // Тетради переводчика. – М., 1987 – Вып. 22. 16. Alarcón, Pedro Antonio de. El sombrero de tres picos. – Madrid: A. L. Mateos S. A., 1994 – 112 p. 17. Cervantes Saavedra M. Don Quijote de La Mancha. – Madrid., 2004. Baker M. Corpus linguistics and translation studies. Implications and applications // Mona Baker, Gill Francis and Elena Tognini. Text and technology: In Honour of John Sinclair. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1993. – P. 18. Basescu J. et Stefanink B. Modèles explicatifs de la créativité en traduction // // Meta: Journal des Traducteurs. – Montreal., 2003. – №4. 19. Terminologie de la traduction / Translation terminology / Terminología de la traducción / Terminologie Der Übersetzung. – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. – 433 p.

Надійшла до редколегії: 21.09.08

Качановська Т.О., канд. філол. наук

ПЕРЕТВОРЕННЯ СТРУКТУРИ ОБРАЗУ У ПОЕТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ СОНЕТА Ж.-М. ДЕ ЕРЕДІА "AUX MONTAGNES DIVINES" І ЙОГО УКРАЇНСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ)

У статті вивчаються жанрово-стилістичні проблеми перекладу французьких сонетів. Основну увагу приділено однорідним рядкам (тобто синтаксичним конструкціям, компонентами яких є однорідні члени речення). Розглядаються відмінності між підходами різних українських перекладачів до відтворення вжитих Ж.-М. де Ередіа однорідних рядів і до використання однорідних зв'язків у перекладі.

The paper is devoted to genre and stylistic translation problems of the French sonnets. The object of investigation is homogeneous series (i.e., syntactic constructions consisting of homogeneous members of a sentence). We study differences between approaches of Ukrainian translators to the rendering of the homogeneous series appearing in J.-M. de Heredia's sonnets and to the use of homogeneity relations in their translations.

Спротив поетичної форми зумовлює кількісні і якісні трансформації художніх образів у перекладі, при цьому багатокомпонентні образи зазнають в цілому більших змін, ніж однокомпонентні [13, с. 21]. Одним з структурних різновидів багатокомпонентних образів є однорідні ряди, що є широкоживаними у французьких сонетах, які взагалі багаті на різного роду паралелізмами [15, с. 115]. Інтерес сонетарів до таких конструкцій зумовлюється їхньою здатністю виконувати найрізноманітніші стилістичні функції (короткий перелік цих функцій, а також робіт, присвячених цьому питанню, подано у [3, с. 121]). З іншого боку, завдяки широким стилістичним можливостям однорідних рядів вони нерідко виступають у якості формально дивергентних відповідників різних елементів і конструкцій оригіналу у перекладі. У перекладознавчому аспекті явище однорідності досліджувалось, зокрема, Л. Зіневич, В. Савчин, А. Мешонніком, а також у роботах автора [3], [4], [5]. Встановлено, що корифеї української перекладацької школи М. Зеров [2, с. 7], [3], [5, с. 152-160], [4] і М. Лукаш [10, с. 369-371] часто й вельми успішно живають у своїх перекладах однорідні ряди, зокрема, ті, що складаються з загально-мовних чи контекстуальних синонімів. Доведено, що довільне введення однорідних рядів у переклад може призводити до затемнення чи збіднення авторської думки [17, 367-368], а також до небажаного уповіль-

нення розповіді [6, 38]. Досліджено найбільш типові перекладацькі відповідники однорідних рядів, наявних у сонетах французького поета-парнасця Ж.-М. де Ередіа [4], а також специфіку вживання у перекладі однорідних рядів, що не мають формально конвергентних відповідників [3], однак, вплив комунікативних інтенцій та ідіолекту перекладача на особливості відтворення інформації, що в оригіналі передається за допомогою однорідних рядів, і спосіб використання однорідних зв'язків у перекладі вивчено ще недостатньо. Предметом даного розгляду є однорідні ряди у сонеті Ередіа "Aux Montagnes divines" і його українських перекладах, запропонованих П. Грабовським (1899 р.), М. Зеровим (1921 р.) і Д. Паламарчуком (1997 р.). Метою дослідження є аналіз трансформацій, що їх зазнають при перекладі авторські стратегії формування однорідних рядів, і вплив ідіолекту перекладача на способи відтворення однорідних рядів і їхнього введення у текст перекладу. У нашій роботі використовується суцільна нумерація прикладів.

Аналіз фактичного матеріалу свідчить, що на відміну від М. Зерова та Д. Паламарчука, перший український інтерпретатор поезії Ередіа П. Грабовський [12, с. 205] не відтворив жодного з восьми однорідних рядів, вжитих автором оригіналу, а його переклад-переспів містить лише один дієслівний однорідний ряд, введений ним в текст останнього терцета твору:

{1} AUX MONTAGNES DIVINES

*Geminvs servvs
et pro svjs conservis.*

*Glaciers bleus, pics de marbre et d'ardoise, granits,
Moraines dont le vent, du Néthou jusqu'à Bègle,
Arrache, brûle et tord LE FROMENT ET LE SEIGLE,
Cols abrupts, lacs, forêts pleines d'ombre et de nids!*

*Antres sourds, noirs vallons que les anciens bannis,
Plutôt que de ployer sous la servile règle,*

*Одвічним снігом вкриті гори!
Не всякий здужає зійти
На ті верхи, що навіть зори
Буває важко нам звести.*

*Не раз притулок ви давали
Тим незалюбленим борцям,*

*Hantèrent avec L'OURS, LE LOUP, L'ISARD ET L'AIGLE,
Précipices, torrents, gouffres, soyez bénis!*

*Ayant fui l'ergastule et le dur municipe,
L'esclave Geminus a dédié ce cippe
Aux Monts, gardiens sacrés de l'âpre liberté;*

*Et sur ces sommets clairs où le silence vibre,
Dans l'air inviolable, immense et pur, jeté,
Je crois entendre encor le cri d'un homme libre!*

[16, с. 67]

Введення відсутнього в оригіналі дієслівного ряду в останній терцет перекладу є у цього перекладача частиною обраної ним стратегії трансформування сюжету твору. Так, завдяки доборові членів однорідного ряду і їхніх прислівних поширювачів створено металогічні образи (такі як уподібнення волі квітці, що розцвітає) і стилістичну фігуру підсилювальної градації (перехід від образу волі-квітки, що символізує наростання народного гніву, до образу волі-символу визвольного руху, що обернувся на страшну і реальну загрозу для тиранів). Це допомагає П. Грабовському гіперболізувати інтенсивність та розмах зображених у першотворі подій: вигнанці та раби-утікачі, про яких йдеться в оригіналі, перетворюються у нього на активних борців проти пригноблення.

Унаслідок цих та інших трансформацій даний твір набуває у П. Грабовського рис справжнього гімну борцям із несправедливістю та тиранією, тоді як в оригіналі йдеться лише про пасивний опір пригноблювачам. Послідовно підкреслюючи та розвиваючи у своєму перекладі мотиви опору поневоленню, П. Грабовський приділяє меншу увагу відтворенню особливостей побудови художнього світу оригіналу. Наприклад, цей перекладач опускає майже всі складові однорідних рядів, що містяться у перших двох катренах французького сонета і використовуються Ередія у рамках опису гірського ландшафту (напр., *forêts* → Ø; *vallons* → Ø; *Antres* → Ø) і широко застосовує прийом генералізації образів, напр.: *pics* → *верхи*. Через такі трансформації читач отримує дуже узагальнене уявлення про місце подій. Це великою мірою пояснюється специфікою підходу до перекладацької справи відомого українського поета-революціонера, що віддавав перевагу відтворенню тієї думки оригіналу, яка видавалась йому головною, а не стильових особливостей чи окремих художніх деталей цього твору [12, с. 23]. У межах такого підходу, він, зокрема, опускає ті однорідні ряди, які у перших двох катренах першотвору допомагають Ередія змалювати картини суворої гірської природи, що дала притулок вигнанцям та рабам-утікачам.

У пізнішому за часом виконання зеровському перекладі, написаному шестистопним ямбом, що традиційно використовується для відтворення олександрійських віршів, вжито чотири однорідних ряди, три з яких є частковими відповідниками тих, що містяться в оригіналі Ередія, а четвертий є перекладацькою допискою (він розташований у 10 рядку перекладу):

{1'} ГОРАМ БОЖЕСТВЕННИМ
*Ви, сині льодовці, гранітні верховини,
Уламки гострих скель, ви, подуви вітрів
Над морем золотим розложистих ланів,
Провалля і лиси, де спочивають тіні;*

*Печери темряві, неприємні долини,
Де непокірливі вигнанці давніх днів
Воліли наслухатись до клемоту орлів. —*

*Що на руках кайдани рвали:
Не раз сприяли ви смільцям*

*На ці захмарені бескети,
Де хижий птах спиняє злети,
Ступав завзятий кривди враг;*

*Тут воля квітом розцвітала,
Відсіль страшна тиранам стала;
Орли зростали в сих горах!*

[1, с. 205]

Благословення вам од рабської родини!

*Утікли від тюрми і міста клятих стін,
Цю стеллу і олтар поставив раб Гемін
Вам, гори, сторожі незайманої волі.*

*На вас, ясні шпилі, що мовчите весь вік,
В повітрі чистому, яким не дишуть долі,
Людини вольної лунає вольний крик.*

У перекладі М. Зерова сюжет не зазнав суттєвих змін, а художній простір твору представлено значно конкретніше і чіткіше, ніж у П. Грабовського, зокрема, завдяки вдалому доборові відповідників однорідних рядів (пор. також прикл. 2 у [4]). Так, у перших двох строфах першотвору розташовано 12-членний парцельований поширений іменниковий однорідний ряд. Цей однорідний ряд побудовано у рамках опису цілого через перелік окремих його деталей та частин. Подібна стратегія формування однорідних рядів є типовою для Ередія. Зокрема, близько половини однорідних рядів, що містяться у вибірці сонетів Ередія, перекладених М. Зеровим, носять такий характер. Прийом деталізації взагалі властивий парнасізму [9, с. 253], яскравим представником якого був Ередія [9, с. 251]. Така стратегія близька й самому Миколі Костевичу, в мовній картині світу якого вагомими є чіткі й насичені візуальні образи [2, с. 10]. З іншого боку, відомо, що видатний український перекладач з великим пієтетом ставився до творчості й естетичних засад Ередія [12, с. 13-14], і приділяв неабияку увагу відтворенню "артистично обробленої, багатой на вирази, логічно спаяної [...] мови" [12, с. 19] оригіналів. Не залишився обійденим цією увагою і 12-членний іменниковий однорідний ряд, вжитий Ередія. У першому катрені оригіналу у рамках цього ряду перелічуються об'єкти, до яких звертається мовець і які формують різні яруси панорами, що їх можна розрізнити, якщо розглядати гори у напрямку згори униз, а саме у цьому катрені можна виділити три основних групи цих об'єктів:

(1) *ВЕРХІВ'Я ГІР* (1-ий рядок): **Glaciers, pics, (granits);**

(2) *МОРЕНИ* (2-ий рядок): **Moraines;**

(3) *ПІДНІЖЖА ГІР, МІЖГІР'Я ТА НИЗИНИ* (4-ий рядок): **Cols, lacs, forêts.**

Перехід від одного з цих ярусів до іншого увиразнюється в оригіналі за допомогою ритмічних пауз наприкінці віршового рядка.

У другому катрені оригіналу при доборі членів однорідного ряду, що виконують функцію звертання, зберігається той же принцип розгортання візуальних образів, що й у першому катрені, з тією лиш різницею, що у другому катрені згадуються нижні яруси цієї панорами:

(3) *ПІДНІЖЖА ГІР, МІЖГІР'Я ТА НИЗИНИ* (5-ий рядок):

Antres, vallons

(4) *ПРОВАЛЛЯ* (8-ий рядок): **Précipices, (torrents), gouffres.**

Це дозволяє автору створити опозиції 'верх'-'низ' між складовими опису, що містяться у першому та другому катренах. Ці опозиції увиразнюють строфічний поділ, а також узгоджуються із композиційною схемою тези (у першому катрені) – антитеза (у другому катрені), типовою для жанру сонета [7, с. 649]. Згаданий однорідний ряд є для Єредія засобом створення фігур просторової градації, ампліфікації, вертикальних та горизонтальних паралелізмів тощо. Всі ці прийоми увиразнення мовлення надають початкові твору урочистого, піднесеного звучання, створюють відповідне емоційне забарвлення, що допомагає передати захоплення мовця величиною і грізною міццю Піренеїв, які надійно оборонили рабів-утікачів від переслідувань.

Миколі Костевичу у своєму перекладі вдалося зберегти використаний в оригіналі принцип побудови цього ряду у рамках опису цілого через перелік окремих його деталей та частин. Адекватному відтворенню цього опису у перекладі сприяє вдалий вибір способів перекладу членів однорідного ряду і їхніх прислівних поширочив. Зокрема, у перекладі зустрічаються їхні:

-прямі відповідники (напр., *forêts* → лісу; *vallons* → долини; *Antres* → Печери),

-синонімічні відповідники (напр., *Précipices* → Провалля, *pics* → верховини),

-відповідники, отримані у результаті метонімічного розвитку образу (напр., *LE FROMENT ET LE SEIGLE* → ланів: метонімічне перенесення за просторовою суміжністю; *L'AIGLE* → орліє: синекдоха одна-множина),

-описові відповідники, які, між іншим, прояснюють для цільового читача значення деяких маловідомих йому реалій (напр., *Moraines* → Уламки гострих скель),

-відповідники, отримані унаслідок лексичних транспозицій (напр., *granits* → гранітні) тощо.

Слід зазначити, що всі ці відповідники дозволяють видатному українському перекладачеві уникнути ризику зайвої генералізації при відтворенні складових однорідних рядів.

Крім того, М. Зерова, на відміну від П. Грабовського, вдалося досягти функціональної еквівалентності при відтворенні обраного Єредія способу представлення художнього світу твору. Так, у зеровському перекладі перших двох катренів оригіналу також можна виділити декілька великих груп об'єктів, які формують різні яруси гірського ландшафту, що розгортаються перед очима стороннього спостерігача, який споглядає панораму гір у напрямку зверху вниз:

(1) ВЕРХІВ'Я ГІР: льодовці, верховини (1-ий рядок);

(2) МОРЕНИ: Уламки гострих скель (2-ий рядок);

(3-4) ПІДНІЖЖА ГІР, МІЖГІР'Я, НИЗИНИ ТА ПРОВАЛЛЯ: Провалля, лісу (4-ий рядок), долини (5-ий рядок).

При цьому поділ об'єктів, назви яких є в оригіналі членами однорідного ряду, на групи увиразнюється у перекладі за допомогою ритмічних пауз наприкінці вірша (у 1-му, 4-му, 5-му рядках) і між двома піввіршами (у 2-му рядку), а також завдяки введенню перекладачем повторів займенника *ви* у перших двох рядках перекладу.

Слід зазначити, що в оригіналі звертання до неживих об'єктів утворюють риторичну фігуру апострофи. У поєднанні з іншими мовностилістичними засобами вона надає початкові твору урочистості і композиційно наближує цей сонет до жанру гімну, перша частина якого (інвокація) містила звернення, заклик людини до свого покровителя та захисника [11, с. 295]. З огляду на вищезазначене, відтворення Зеровим наявних в оригіналі звертань до неживих об'єктів актуалізує використані в оригіналі міжжанрові зв'язки та сприяє до-

сягненню функціональної еквівалентності на ритміко-інтонаційному рівні.

Хоча П. Грабовський частково відтворив наявну в оригіналі апострофу, (в запропонованій ним інтерпретації вона виглядає так: *Одвічним снігом вкриті гори!*), у його перекладі-переспіві наявні в оригіналі акценти зміщуються. Його текст прославляє не тільки і не стільки гори (так, показовим є вилучення у його переспіві назви твору *"Aux Montagnes divines"*: "Горам божественним" у перекладі М. Зерова), скільки борців-революціонерів. Цьому сприяють зміна способу, у який у першотворі представлено художній простір, і значне скорочення місця, що приділяється його зображенню у переспіві Грабовського у порівнянні з оригіналом. Так, апострофа-звертання до гір займає у нього лише 1-ий рядок, на відміну від оригіналу, де апострофи присутні у 1-му-8-му рядках (при цьому він суттєво скорочує кількість складів у вірші у порівнянні з оригіналом: оригінал написаний олександрійським віршем, а переклад – 4-стопним ямбом). Згадки про гори у 1-ому рядку перекладу носять у нього узагальнено-символічний характер, у 2-му-4-му рядках перекладу розповідач робить акцент на людині та оцінці її можливостей, тоді як опис гір відходить на другий план: {2} *Не всякий здужає зійти // На ті верхи, що навіть зори // Буває важко нам звести*. У 5-8-му рядках перекладач також віддаляється від оригіналу, опускаючи описові фрагменти, базою для побудови яких в оригіналі є однорідні ряди, і виводячи на перший план розповідь про персонажів і їхні вчинки: {3} *Antres sourds, noirs vallons que les anciens bannis, // Plutôt que de ployer sous la servile règle, // Hantèrent avec L'OURS, LE LOUP, L'ISARD ET L'AIGLE, // Précipices, torrents, gouffres, soyez bénis! → Не раз притулок ви давали // Тим незалежним борцям, // Що на руках кайдани рвали: // Не раз сприяли ви смільцям*.

Оскільки вжиті Єредія однорідні ряди звичайно уповільнюють розвиток сюжетної дії, у разі використання формально дивергентних відповідників у досліджувані переклади нерідко вводяться інші мовні структури, що допомагають створити аналогічний ефект (наприклад, такі, що містять у собі елементи опису). Зокрема, для цього можуть використовуватись означальні підрядні речення, як у М. Зерова: {4} *Dans l'air inviolable, immense et pur* [16, 67] → *В повітрі чистому, яким не душать долі* [1, 209].

Як вже зазначалося, у перекладі М. Зерова міститься лише один однорідний ряд, що не має відповідників у формі однорідного ряду в оригіналі: {5} *L'esclave Geminus a dédié ce cippe // Aux Monts, gardiens sacrés de l'âpre liberté → Цю смеллу і олтар поставив раб Гемін // Вам, гори, сторожі незайманої волі*. Перший компонент цього однорідного ряду (*стела*) є контекстуальним синонімом до вжитого в оригіналі іменника *cippe* "невеличка колона без капітелі (чи усічена колона) з написом на ній". Така контекстуально-синонімічна заміна прояснює для цільового читача значення маловіомої в українському етномовному контексті античної реалії. Другий компонент цього однорідного ряду (*олтар*) є перекладацькою допискою. Хоча це призводить до певних трансформацій у художньому світі твору (адже у Зерова збіглий раб Гемін присвячує горам, що дали йому надійний захисток від переслідувань, не лише стелу, як у Єредія, а ще й олтар), ці зміни узгоджуються із обраною автором першотвору стратегією характеризувannya цього персонажа, який обоготворяє гори і якому Єредія приписує типові для давньоримської ментальності уявлення про те, що окремі об'єкти чи явища оточуючого світу мають

чудодійні чи магічні властивості, є захисниками (чи ворогами) людини за її життя і що їх можна задобрити поклонінням [8, с. 380-381]. Оскільки олтар призначений для відправлення культу і принесення подяки богам, в такому контексті його зведення виглядає цілком природним. Ця предметна деталь допомагає перекладачеві увиразнити святоблкий характер ставлення персонажа до гір. До того ж, введення згаданого однорідного ряду у текст перекладу сприяє досягненню ефекту увиразнення мовлення, подібного тому, що створений в оригіналі іншими засобами. Так, Ередія акцентує увагу читача на пам'ятному знакові, спорудженому рабом, виносячи іменник *cirpe* у наголошену позицію наприкінці віршового рядка, що є ритміко-інтонаційно маркованою, і використовуючи вказівний прикметник *se* у якості детермінанта зазначеного іменника, а М. Зеров у перекладі цього пасажу використовує здатність однорідних рядів виступати як засіб емфатичного виділення відповідних компонентів повідомлення. Завдяки цьому і в оригіналі, і в перекладі увага читача фокусується на вищезгаданих предметних деталях, а саме на об'єктах (*cirpe* в оригіналі, *стела* і *олтар* у перекладі), споруджених рабом-втікачем для вшанування гір, і підкреслюється значущість такого вшанування для персонажа, котрому гори допомогли здобути волю. З огляду на той факт, що і Ередія, і Зеров наголошують на тому, що споруди, зведені збіглим давньоримським рабом на честь гір, що стали його вірними союзниками у здобутті волі, збереглися до сучасної наративної твору епохи, ці об'єкти в оригіналі та перекладі набувають символічного забарвлення і сприймаються також і як пам'ятники боротьбі за людську честь і гідність. До цього слід додати, що введений перекладачем однорідний ряд займає перші шість складів 12-складового вірша. Таке розташування синтаксичного паралелізму увиразнює цезурну паузу посередині цього вірша і допомагає М. Зерову мінімізувати втрати від вилучення інших елементів першотвору (наприклад, 3-членного прикметникового однорідного ряду з 13-го рядка сонета Ередія), що виконують ритмотвірну функцію і сприяють створенню урочистої інтонації. М. Зеров майстерно використовує засоби поетичної фоніки, зокрема, фонетичні хіази (пор. хрестоподібне розташування літер 'm' і 'n' у лоні однорідного ряду: *стелл*у і *олтар*), для додаткового виділення цього багатоконпонентного образу і для зливання окремих його компонентів в єдине ціле. Всі ці перекладацькі знахідки сприяють досягненню функціональної відповідності перекладу оригіналові, а здійснений М. Зеровим розвиток образу, що полягає у додаванні нових предметних деталей, можна вважати прийнятним, адже він не суперечить імплікаціям, які можна вивести із контексту першотвору, і узгоджується із його жанрово-стилістичною домінантою.

Для Д. Паламарчука, що відносив сонети Ередія до вершинних здобутків світового красномовства [12, с. 38] і прагнув до адекватності перекладу [12, с. 41], зеровські переклади були мірилом перекладацької майстерності [12, с. 45]. Він з великим пієтетом ставився до творчих здобутків свого видатного попередника. Показово, що при відтворенні пасажу, цитованого у прикладі {5}, Д. Паламарчук запозичив одну з предметних деталей (*олтар*), назва якої є членом однорідного ряду, введеного у зеровський переклад цього пасажу: {5} *L'esclave Geminus a dédié se cirpe // Aux Monts, gardiens sacrés de l'âpre liberté — Тут раб Гемон колись воздвиг олтар з камення // І гуком радісним порушив безгоміння: // — Я славлю, гори, вас, що здійнялись в*

блакить, // Як волі сторожі! [1, с. 132]. У першотворі розповідач дає читачеві зрозуміти, що споруджений давньоримським рабом Геміном об'єкт гідно витримав випробовування часом (з іншого боку, відомо, що на написання сонета "Aux Montagnes Divines" Ередія надихнув напис на реально існуючій колоні з пам'ятним написом, спорудженій збіглим давньоримським рабом на знак подяки горам, що убезпечили його від переслідувань; цей напис винесено у епіграф твору [16, с. 66]). За допомогою ритміко-інтонаційних і лексико-семантичних засобів Ередія робить особливий акцент на даному факті, що, як вже зазначалось, набуває символічного значення у контексті оригіналу. До того ж, такий спосіб організації художньої тканини твору створює перегуки з іншим сонетом з книги "Трофеї". Так, і в сонеті Ередія "Aux Montagnes Divines", і в сонеті "À un triomphateur" акцент ставиться на споруді, зробленій з певної нагоди (напівколоні, встановленій рабом на честь свого звільнення з-під ярма, і триумфальної арки, зведеної за наказом тріумфатора), водночас із цим знаковими є відмінності у подальшій долі цих споруд: адже час виявився милостивим до напису колишнього раба на скромному пам'ятному знакові, а на помпезні споруди жорстоких та пихатих можновладців, що вважали себе хазяями життя, чекає доволі невтішне майбутнє і зневага нащадків: {6} *Déjà le Temps brandit l'arme fatale. As-tu // L'espoir d'éterniser le bruit de ta vertu? // Un vil lierre suffit à disjoindre un trophée; // Et seul, aux blocs épars des marbres triomphaux // Où ta gloire en ruine est par l'herbe étouffée, // Quelque faucheur Samnite ébrêchera sa faux* [16, с. 61] → *Вже Час лихий іде зі зброєю в руках. // А чи трудів твоїх не зітре він на прах? // Руїнує ж дикий плющ твої трофеї слави! // І може, в камінь той, що становив красу, // Яку безжально так вже глушать буйні трави, // Самнітський селянин пощербить тут косу* [1, с. 119] (у Д. Паламарчука). Ці парадигматичні відмінності допомагають Ередія увиразнити протиставлення світоглядних позицій і життєвих шляхів раба-втікача і вельможного тріумфатора (яке явно не на користь останнього). Однак, у перекладі Д. Паламарчука унаслідок змін, внесених до способу введення даної предметної деталі у текст твору, невідомо, чи збереглася зведена рабом споруда до сучасної розповідачеві твору епохи: *se cirpe* → олтар з камення. Зокрема, це пов'язано із тим, що вказівний прикметник *se* не має відповідників у перекладі. Через згадані зміни у способі представлення читачеві цієї предметної деталі у перекладі Д. Паламарчука інтертекстуальні зв'язки між цитованими двома сонетами стають менш відчутними, а ефект від зіставлення відповідних історій затушовується. Все це знижує ступінь функціональної відповідності перекладу оригіналові.

У Д. Паламарчука часткові відповідники у формі однорідних рядів мають два однорідні ряди, що містяться в оригіналі Ередія, до того ж перекладач ввів до свого тексту три дієслівних однорідних ряди (у 2-у, 3-ю і 4-у строфи перекладу). Слід зазначити, що введені перекладачем однорідні ряди допомагають йому почасти компенсувати втрати від вилучення наявних в оригіналі синтаксичних паралелізмів:

{1"} ГОРАМ БОЖЕСТВЕННИМ

Geminus servus et pro suis consersis.

Окуті кригою базальтові шпилі,

Бескиддя, стрімчаки — докуч ж гранітні гори,

Розвихрених полів занедбані простори,

Печери й урвища у непроглядній млі.

Тут гнізда в'є орел під небом на скалі,
І той, хто втік сюди від рабської покори,
Селився між вовків у нетрища суворі,
Благословляв святу свободу на землі.

Тут раб Гемон колись воздвиг олтар з каміння
І гуком радісним порушив безгоміння:
– Я славлю, гори, вас, що здійнялись в блакить,

Як волі сторожі! – І з долу й верховини,
Здається, ніби грім і досі ще гримить,
Щасливий голос той, крик вільної людини.

На нашу думку, версія перекладу цього сонета, запропонована Д. Паламарчуком, є ближчою до оригіналу, аніж переспів П. Грабовського, але менш вдалою, ніж у М. Зерова, зокрема, через значні втрати при відтворенні однорідних рядів, вжитих Ередія у перших двох катренах оригіналу. Насамперед, у перекладі не збережено образний Ередія спосіб представлення художнього світу твору. Так, у лоні іменникового однорідного ряду, вжитого перекладачем на початку сонета, між назвами об'єктів з одного (верхнього) ярусу гірського ландшафту (напр., *шпили, стрімчаки*) розташовано назви об'єктів з інших (нижніх) ярусів гірського ландшафту (напр., *Бескиддя*). Це робить весь перелік занадто сумбурним і порушує використаний Ередія принцип побудови однорідного ряду з рядків 1–8 оригіналу в оригіналі. З іншого боку, Д. Паламарчук замінив наведені у перших двох катренах першотвору звертання, які є одним із допоміжних засобів створення урочистої інтонації і структурно наближують першотвір до жанру гімну, сукупністю розповідних речень. Вищезазначені зміни роблять композицію менш виваженою та гармонійною і спричиняють до ритміко-інтонаційної невідповідності між перекладом та оригіналом.

До того ж, Дмитро Хомович не завжди вдало добиває відповідники до окремих складових однорідних рядів. Так, у нього трапляються випадки неузгодженості окремої деталі з художнім цілим (пор. також приклад {8} з [3, с. 36–37]). Зокрема, він використовує не зовсім доречний у даному контексті варіант описового перекладу однорідних членів речення, які містяться на початку першого рядка *Glaciers bleus, pics de marbre et d'ardoise, granits* → *Окуті кригою базальтові унуни*. Цей варіант перекладу може бути навіяним Шевченковими "Синіми горами, кригою окутими" з поеми "Кавказ" [14, с. 166], де *крига* асоціюється із кайданами, а метафоричний образ "кригою окуті" символізує самодержавство та його політику придушення свободолюбства [13, с. 17–18]. Взагалі, троп "Окуті кригою" має негативне експресивно-емоційне забарвлення, а це не узгоджується із стратегією добору характеристик гір, що її застосовує Ередія. При цьому символічне значення, закріплене за цим тропом через його вагомість у образній системі поеми "Кавказ", є добре відомим цільовій читачкій аудиторії і його вживання у перекладі сонета "Aux Montagnes divines" може викликати у читача небажані асоціації. Та й насправді, як вже зазначалося, гори у даному сонеті розглядаються насамперед як осередок свободи, недосяжний для тиранів та пригноблених і непідвладний їм, як надійне пристановище для тих, хто не бажає піддавати свою шию під рабське ярмо, при цьому сам розповідач першотвору ставить до гір із благоговінням. У рамках такої стратегії при створенні образу гір Ередія робить акцент на їхній грізній силі і представляє їх у вигідному світлі. Підґрунтя для створення такого образу гір закладено вже у епітеті *divines*

"божественні", яким охарактеризовано гори у назві твору. Тому використаний Паламарчуком образ окутих кригою гір прикро контрастує із стратегією, яку Ередія застосовує для відбору характеристик, що ними розповідач наділяє місця подій.

У разі незбереження при перекладі структури однорідного ряду перекладачі активно використовують у своїх текстах різного роду паралельні чи симетричні конструкції у рамках методу компенсації [4]. Особливо чітко ця тенденція простежується у М. Зерова, напр.: {9} [*Moraines dont le vent.*] <...> // *Arrache, brûle et tord le froment et le seigle* (3-й рядок) [16, 67] → [*Уламки гострих скель.*] <...> [*подуви вітрия*] // *Над морем золотим розложистих ланів* (3-й рядок) [1, 209] (у М. Зерова); {9} → [*довкруг гранітні гори.*] // *Розвухрених полів занедбані простори* (3-й рядок) [1, 132] (у Д. Паламарчука). У 3-му рядку оригіналу (прикл. №9) сполучуються два однорідних ряди: дієслівний та іменниковий. Між ними проходить медіанна цезура. Таке розташування паралельних конструкцій увиразнює ритміко-інтонаційний поділ цього рядка на два піввірші і є у першотворі одним із засобів створення урочистої інтонації, якою супроводжується розповідь про важкий шлях давньоримського раба Геміна до здобуття особистої свободи. М. Зеров мінімізує втрати від здійсненого ним опущення цих однорідних рядів завдяки вдалому вибору їхніх часткових відповідників. Так, він замінив іменниковий однорідний ряд метафоричною генітивною конструкцією, обидва компоненти якої поширено епітетами. Ці епітети розташовані між іменниками і розділені медіанною цезурою. Отриманий таким чином хіазм (*іменник 'морем' – прикметник 'золотим' / прикметник 'розложистих' – іменник 'ланів'*), робить відчутнішою ритмічну паузу посередині віршового рядка. Цьому сприяє й добір однакового ритмічного малюнка для обох піввіршів цитованого рядка перекладу (u_ | uu | u_ / u_ | uu | u_). Використання цих прийомів у перекладі надає ритмові чіткості й розміреності, а поетичному мовленню – урочистості, якою позначений і першотвір Ередія. Цей ефект посилюють й інші засоби увиразнення мовлення, зокрема, поширена епітетами генітивна метафора (*море ланів*), завдяки чому предмет зображення (*лани*) подається у вигідному світлі та створюється піднесений настрій. Версія перекладу цього пасажу з сонета Ередія "Aux Montagnes divines", запропонована Д. Паламарчуком (прикл. №9), містить паралелізм на рівні морфологічних категорій (*прикметник 'Розвухрених' – іменник 'полів' / прикметник 'занедбані' – іменник 'простори'*), що увиразнює ритміко-інтонаційний поділ цього рядка на два піввірші і допомагає відтворити ритміко-інтонаційну своєрідність оригіналу. Створений ефект підкріплюється схожим ритмічним малюнком обох піввіршів (u_ | uu | u_ / u_ | uu | u_ | u). На нашу думку, ця версія є менш вдалою, ніж зеровська, оскільки з огляду на стилістичні доміанти першотвору у перекладі Д. Паламарчука недоречною видається згадка про *занедбаність* ланів. Річ у тім, що в оригіналі увага читача незмінно фокусується на суворій красі гірського пейзажу і колосальній силі, яку приховують у собі громади Піренеїв, однак, там немає жодних згадок про безгосподарність чи якісь негаразди місцевих жителів, що перешкоджали б їм обробляти поля. До того ж, такий варіант перекладу може викликати у цільового читача асоціації, пов'язані з колгоспною і постколгоспною безгосподарністю, що є небажаним у контексті даного сонета. Проте, наявність таких стилістичних зсувів у перекладах Д. Паламарчука може пояснюватись не його неухважністю, а передчасною смертю відомого перекладача, що трагі-

чно перервала процес його роботи над українськими інтерпретаціями сонетів з книги "Трофеї".

Отже, аналіз фактичного матеріалу свідчить, що Ередія активно використовує семантико-стилістичні ресурси однорідних рядів для створення ефектної експозиції, живописних описових епізодів, певної атмосфери, фігур ампліфікації і градації, підкреслення значущості певних персонажів чи об'єктів у перебігу сюжету, формування паралелізмів у горизонтальному та вертикальному контекстах твору, акцентуації ритму тощо, причому часто такі ряди є поліфункціональними, а це ускладнює завдання перекладача в умовах асиметрії мовних картин світу. У всіх розглянутих українських інтерпретаціях французького сонета вжито однорідні ряди. Це свідчить про увагу, яку вітчизняні перекладачі приділяють цьому засобу стилістичного синтаксису. Однак, між підходами українських інтерпретаторів творчості Ередія до відтворення однорідних рядів у перекладі є певні відмінності, що зумовлюються особливостями їхніх творчих настанов та ідіолекту. Так, видатний український поет і революціонер П. Грабовський, для якого реалізація власних творчих задумів має істотно вищий пріоритет, ніж вірність оригіналові, у своєму перекладі-переспіві припускається значних семантико-стилістичних зсувів. Він не вживає формально конвергентних відповідників однорідних рядів і широко практикує вилучення та гіперонімічні заміни, на відміну від М. Зерова і Д. Паламарчука. Останні два перекладача віддають перевагу прямим, синонімічним і когіпонімічним відповідникам компонентів цих рядів, відповідникам, отриманим унаслідок метонімічного розвитку образу, а також активно послуговуються прийомом лексичної транспозиції (при цьому прикметною рисою зеровського підходу є вживання описових відповідників окремих однорідних членів речення, які переважно прояснюють значення античних чи французьких реалій. Це може зумовлюватись діахронічними чинниками, такими як орієнтація на масового читача, що у більшості випадків було необхідною умовою для публікації твору за радянських часів). Недоліком підходу Д. Паламарчука до відтворення однорідних рядів є недостатня увага до узгодження окремої деталі з художнім цілим, подеколи здійснені ним зміни призводять до актуалізації у перекладі небажаних з огляду на контекст першотвору асоціативних зв'язків, чи, навпаки, до затушовування такого

роду зв'язків, актуалізованих в оригіналі. М. Зеров вигідно відрізняється від інших інтерпретаторів даного сонета Ередія майстерністю, із якою він узгоджує окремі чинники художнього враження в єдине ціле і мінімізує втрати від вилучення чи трансформації окремих складових однорідного ряду у перекладі. Зокрема, йому вдалося досягти вищого рівня відповідності оригіналові при відтворенні поліфункціональних однорідних рядів. Він з більшою, ніж Д. Паламарчук, увагою ставиться до збереження порядку розгортання просторових образів, створюваних за допомогою однорідних рядів. До того ж, М. Зеров вдало користується типовим для Ередія прийомом деталізації при формуванні однорідних рядів, що не мають формально конвергентних відповідників в оригіналі. Цікавим напрямком подальших досліджень вважаємо вивчення особливостей підходів інших перекладачів до відтворення вжитих у першотворах однорідних рядів і до використання однорідних зв'язків у перекладі.

1. Ередія, Ж.-М. де. Трофеї / Пер. з фр. Д.Паламарчука. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с. 2. Зіневич Л.В. Мовна майстерність Миколи Зерова: Автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.02.01 / Ін-т української мови. – К., 2002. – 16 с. 3. Качановська Т.О. Однорідні ряди в оригіналах сонетів Ередія і їхніх українських перекладах // Мовні і концептуальні картини світу: 36. наук. пр. – К.: Логос, 2004. – Вип. 15. – С. 121-126. 4. Качановська Т.О. Особливості відтворення однорідних рядів в українських перекладах сонетів Ередія // Мовні і концептуальні картини світу: 36. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 23 (у друці). 5. Качановська Т.О. Поетика оніма у французьких сонетах XIX ст. як перекладознавча проблема (на матеріалі сонетів Ж. де Нерваль, Ш. Бодлера, С. Малларме та Ж.-М. де Ередія). – Дис. ... к. філол. н.: 10.02.16 / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 230 с. 6. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу: Навч. посіб. – К.: Юніверс, 2003. – 280 с. 7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва та Теремко В.І. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с. 8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ "БРЭ", 1998. – Т. 2. – 720 с. 9. Наливайко Д. Король сонетів Жозе-Марія де Ередія // Ередія, Ж.-М. де. Трофеї. – К.: Юніверс, 2001. – С. 251-260. 10. Савчин В. Синонімія у перекладах Миколи Лукаша // Записки НТШ. – Львів, 2000. – Т. 239. – С. 367-372. 11. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.А. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с. 12. Череватенко Л. "Встає рятівником із небуття сонет" // Ередія, Ж.-М. де. Трофеї. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-47. 13. Чередниченко А.І., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: Тексты лекций. – К.: КГУ, 1980. – 125 с. 14. Шевченко Т. Поезії. – К.: Альтернативи, 2003. – 367 с. 15. Gendre, A. Évolution du sonnet français: Coll. Perspectives littéraires. – P.: PUF, 1996. – 264 p.; 16. Heredia, J.-M. de. Les Trophées / Coll. Orphée. – P.: La Différence, 1990. – 117 p. 17. Meschonnic, H. Poétique du traduire. – P.: Verdier, 1999. – 468 p.;

Надійшла до редколегії: 14.09.08

Чернієнко Г., доц.

3 ДОСВІДУ ПЕРЕКЛАДАЧА ФРАНЦУЗЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

Розглянуто особливості перекладу каламбурів на прикладі новели М. Турньє "Хай радість завжди буде з нами".

This article deals with the peculiarities of the translation of quibbles in the story of M. Tournier "Que ma joie demeure".

Якщо енциклопедичні словники тлумачать поняття "література" як сукупність творів, покликаних відповісти на кричущі проблеми певного часу та задовольнити естетичні смаки читача, а "belles lettres" як сукупність трьох мистецтв – літератури, поезії та риторики, то й переклад абсолютно спокійно має право посісти своє почесне місце серед названих словесних діяльностей. Більше того, підпорядкований високій меті відтворити створене талановитим письменником, поетом, ритором, переклад має:

а) викласти зміст першотвору таким чином, аби жоден його елемент не залишився поза увагою читача

б) відтворити стиль автора іноземною мовою, аби ефект від перекладу чинив таке саме враження, як від першотвору

в) передати індивідуальний словник автора твору як засіб вираження оригінальної системи образів, створеної задля вираження його естетичних уподобань

г) зберегти зовнішню і внутрішню будову першотвору у єдності форми та змісту, аби читач мав змогу сприймати не тільки те, що написано, а й те, що читається між рядками.

Відштовхуючись від постулату щодо передіснування першотвору і відповідно його "відбитків" у інших мовах, можна зробити висновок, що, доклавши певних розумових зусиль, володіючи необхідними знаннями з обох мов (з граматики, стилістики, фразеології), тактом, шаною та любов'ю до своєї справи не тільки теоретично, а й практично перекладач може перекласти будь-який

© Чернієнко Г., 2009

твір майже без втрат тих лінгвістичних ресурсів, які використав автор першотвору (письменник, поет, ритор), створюючи оригінал.

В. В. Коптілов у своїй "Теорії та практиці перекладу" зазначає "...перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, щоб якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови оригінал. Він свідомо підпорядковує свою індивідуальність особі автора оригіналу, як актор підпорядковує свою поведінку на сцені задумові автора п'єси. Він усвідомлює себе як провідника ідей та образів першотвору, з якими він прагне познайомити співвітчизників. Такий підхід перекладача до свого завдання єдино правильний. Тільки на такому шляху було здійснено всі найвизначніші перекладацькі звершення – від "Іліади" Гнедича до "Мадам Боварі" Лукаша і "Євгенія Онегіна" Рильського".

Знаючи вищезгадані положення та користуючись власним досвідом (хистом, знаннями, інтуїцією, уявою), кожен перекладач сам організовує свою роботу над перекладом. Ставлячи перед собою загальну мету – відтворити оригінал іншою мовою, на цьому шляху він самостійно добирає прийоми, засоби, знаходить і застосовує свої "хитрощі", за допомогою яких створює переконливу систему образів роману, оповідання, п'єси тощо.

Насправді перекладач є тією єдиною, "щасливою", людиною у світі, яка знає (мусить знати!) першотвір так само, як автор. Перекладаючи, він потрапляє у полон інтелектуального та духовного поля автора і певним чином стає його емісаром перед іншомовним читачем. Виконуючи свою працю, перекладач намагається досягнути найпотраємнішої ідеї автора, його пререференції, його "за" і "проти", наміри, натяки, і звичайно ж, естетичний бік твору. На цьому шляху надзвичайно важливою якістю перекладача є його здатність до аналізу художнього твору, тому що, перекладаючи, важливо точно тлумачити кожне слово. У передмові до новели "П'єр і Жан" Мопассан, викладаючи своє бачення концепції роману, напучував: "...якою б не була річ, про яку ми збираємося говорити, є лише одне слово, щоб назвати її, лише одне дієслово, щоб оживити її і лише один прикметник, щоб означити її. Отже, треба шукати, доки не буде знайдене те слово, те дієслово і той прикметник, і ніколи не задовольнятися підробками, навіть вдалим, мовними викрутасами, аби уникнути складностей". Ці сповнені проникливості слова мають стати "золотим" правилом перекладача, більш того, вони підтверджують постулат щодо передіснування оригіналу і перекладу як експліцитно-імпліцитної взаємодії автора, перекладача і читача зі словом. Ніби талановитий письменник вже з "кимсь домовився", що його роман, новелу, чи казку буде читати увесь світ! Окрім змісту твору, є ще ті думки, почуття, висновки, які мають самостійно виникати у читача, щоб він став співтворцем чи принаймні співучасником інтелектуального та емоційного простору, замисленого автором. Вміння передати першотвір так, щоб був переданий текст за межами тексту (метатекст) є ознакою справжньої майстерності перекладача. "Маленький принц" Екзюпері ні в кого не викличе заперечень! Отож, перекладаючи, слід ретельно виконувати свою роботу, підбираючи та komponуючи слова, треба бути уважним і обережним – "не страчувати – помилювати". Кожний наступний переклад для істинного перекладача має стати вищим щаблем його майстерності, іншим оригінальним джерелом на шляху пошуку переконливості і краси мовного багатства та в набутті якомога точніших відтінків значень і найприроднішої форми висловлювання, на які надихає самотвірний дар талановитого письменника. Наприклад, переклад з німецької відомого твору Генріха Белля "Груповий портрет з дамою", виконаний Є.

Поповичем та Ю. Лісняком (К., Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1989), складається враження, що роман написаний українською мовою і разом з тим ясно, що йдеться про Німеччину воєнних та повоєнних років.

Перед тим, як розпочинати переклад, слід не раз прочитати першотвір, визначити його жанр, стилістичні особливості, час чи епоху, про які йдеться, (як писати про газову лампу, коли всі вже забули, що це? А тверде мило було винайдене у 1170 році і походить від латинського *sapo*, (суміш жиру і попелу), а гудзики, поширилися в Європі лише у XIII столітті, отож згадувати про них раніше їхньої появи просто не варто!). Слід познайомитися з автором, дослідити його біографію, бо найчастіше саме там знаходяться ті найсильніші чи найголовніші душевні та інтелектуальні явища, які він втілює у своєму творі.

Порівнюючи новелу Мішеля Турньє (народ. в 1924 р.) "Que ma joie demeure" з перекладом (журнал "Всесвіт". – К., 2000. – №№ 3-4, стор. 7-11) варто знати, що Турньє вивчав німецьку філософію, зі своїм глибоким знанням німецької він розпочав трудову діяльність в якості перекладача німецьких книг, зокрема, Е.-М. Ремарка – представника чудової плеяди письменників-пацифістів, автора, твори якого відрізняються особливою любов'ю до життя і водночас безжальною критикою, іскрометним гумором, а також їдким сарказмом. Отож, пройшовши таким чином чудову школу письменництва, Турньє з перших творів показав самобутній і несподіваний підхід до словесної майстерності, справжній дар імпровізації та винахідливості. З ним перекладачеві треба бути готовим до пошуку глибокого філософського підтексту – прихованого, оригінального, нового. Його перша книга "Vendredi ou les Limbes du Pacifique" (1967), філософська імпровізація за мотивами роману Д.Дефо "Робінзон Крузо", так званий міфологічний роман, одразу завоювала популярність, стала настільною книгою хіппі шістдесятих і взагалі широкого читаючого загалу і отримала Гран-Прі французької Академії. Наступні твори теж відзначаються і увагою читача, і нагородами "Le Roi des Aulnes" (Гонкурівська премія), отримали високу оцінку у критиків і читачів "Vendredi ou la vie sauvage" та його останній роман "La goutte d'or".

Головний герой новели "Хай радість завжди буде з нами" – вундеркінд-піаніст, якому обіцяна блискуча кар'єра з лаврами світової популярності, але – о, горе! У підліткові роки героя не впізнали, він так змінився фізично, що й мови бути не може про сцену. Висновок – описувані події є низкою комічних непорозумінь, з яких випливає несподівана щаслива розв'язка твору. Літературний жанр – новела, короткий, конденсований твір, де кожне слово відіграє конкретну роль, розв'язка новели згідно з жанром несподівана, трагічна, загадкова чи смішна. Провідна думка новели "Хай радість завжди буде з нами" – "не родись вродливим": "І ось йому пішов шістнадцятий рік. Його талант набув нечуваного розквіту. Він став гордістю Паризької консерваторії. Проте, юність, яка прийшла на зміну дитинству, не хотіла лишити жодної ангельської риси на його обличчі. Здавалося, зла чаклунка Статева Зрілість (Puberté) доторкнулася до нього своєю чарівною паличкою і нещадно заходила псувати зовнішність романтичного ангела. Неправильної форми кістяке обличчя, балухаті очі, висунуті вперед щелепи, окуляри з товстелинними лінзами від короткозорості, яка прогресувала, – ось що вона йому подарувала, і все це було б терпимо, якби не постійний вираз тупої очманілості на обличчі, який радше викликав бажання сміятися, а не мріяти. Поступово в його зовнішніх рисах Пузань повністю здолав Рафаеля".

Коротко можна резюмувати, що зміст новели передається через низку каламбурів, гру слів чи смислів з вико-

ристанням "промовистих" імен, які є важкоперекладними одиницями і на яких вибудований конфлікт і філософський підтекст новели. Важливим компонентом новели є сміх. (Як відомо з історії католицизму, були часи, коли церковники засуджували і навіть забороняли сміх!) Усі ті, хто читатиме новелу, повинні сміятися, але сміх цей – різний, від глузливого реготу до полегшеного радісного зітхання у кінці новели. Неабияким завданням для перекладача є знайти мовні засоби, щоб відтворити той сміх як виразник певних людських якостей і задуму автора – "Рафаель навіть розрізняв серед вибухів сміху, від якого двигтіли стіни, регіт самого Сатани, оте переможне виття, в якому розквітала ненависть, підлість, дурість" або, як має завершатися будь-яка новела як жанр, несподівано: "Після глумливого пекла чиста й ніжна небесна радість опустилася на юрбу як причастя".

Прізвище головного героя – Бідош (*bidoche* f походить від іменника *bidet* m (виник у 1829 р.) – "шкапа"), в перекладі з розмовної французької *bidoche* f – це "м'ясо", у співставленні з зовнішністю людини це слово може мати такі аналоги як "товстун", "пузань". Його ім'я – Рафаель, це слово походить з івриту і означає "зцілений Богом" і є ім'ям покровителя музик архангела Рафаїла. Якщо вдається до буквализмів, виходить *зцілений (чи порятований) Богом пузань*. Автор коментує каламбур, вказуючи і читачеві, і перекладачеві на конфлікт, дисонанс, між ім'ям і прізвищем вже на початку новели: "En prénommant leur fils Raphaël, en le plaçant sous la protection tutélaire de l'archange le plus aérien et le plus mélodieux, les époux Bidoche commençaient peut-être à relever inconsciemment un défi." – "Давши синові ім'я Рафаель – тобто доручивши його турботам найлегшого і наймелодійнішого архангела – подружжя Бідош, мабуть, підсвідомо прийняло виклик долі". Важливо не пропустити цієї підказки! Тому що на увазі Турньє (який вважав, що "Етика" Спінози – друга книга на світі після Євангелій!) мав зовсім інше! Івритське "*shem*" увійшло у французьку як "*shéma*", схема, або "розумове уявлення, яке людина має про своє тіло і обличчя" та "*shème*", схема, за Кантом – проміжне уявлення між окремим відчуттям та загальною ідеєю, необхідним для встановлення зв'язків між розумом та реальністю. У лінгвістиці – схема це тип чи структура, що організовує мовлення. Отже ім'я (схема) – це те, що організовує людину, складає її сутність, або покликання, її духовність, тоді прізвище – матерія, яку має організувати покликання (=схема) – Бідош не повинен подолати Рафаеля.

"Chacun doit obéir à sa vocation". – "Але кожен повинен коритися своєму покликанню" – каже товариш по ремеслу і колишній студент Паризької консерваторії скрипаль Анрі Дуріє (Durieu, походить від фр. прикметника *dur* – твердий, негнучкий, перший варіант прізвища – *Незгинайло*), це він збирався на гастролі і попросив Рафаеля Бідоша підмінити його у нічному кабаре, щоб не втратити цінного підробітку. Рафаель мав акомпанувати шансонє на прізвище Бодрюш (*bodrushe* f – опецьок) – "Шансонє, якому він мав акомпанувати, звався Бодрюш і дуже страждав від схожості між його прізвищем і зовнішністю" і далі: "Обидва прізвища чудово гармоніювали Бідош і Бодрюш – Пузань і Опецьок. Краще й не придумаш". Був іще один цікавий персонаж Бенедикта Прієр, майбутня пані Бідош, ім'я її походить від латинського *benedictus* – лицемірний, облудний; прізвище – від назви посади в монастирі, *prieur*, фр., приор, абат, абатиса, настоятелька монастиря, якщо йдеться про жінку (перший варіант її прізвища *Благочинна*, це аналог цієї посади у православних монастирях). Коли Бідош вважав себе зганьбленим і осміяним, вона сказала, що так не вважає, бо гонорар підвищили і досить істотно і порадила потер-

піти заради майбутнього. Це вона "оркеструвала" падіння Бідоша і підйом Рафаеля! В результаті він реалізував свій талант музиканта, але під маскою клоуна, поєднуючи ідею (своє покликання виконавця музичної класики) з матерією (своєю невигащою зовнішністю), став відомим, незалежним і щасливим.

У випадку вищезгаданих мовних явищ – каламбурів, створених з використанням "промовистих" імен, які одночасно є важкоперекладними одиницями, важливо вірно тлумачити кожну їхню складову, бо за Чередниченком О.І. перша складова каламбура починає гру і є її логічним підґрунтям, а друга її завершенням, тобто вершиною каламбура (Чередниченко О.І., Коваль Я.Г. "Théorie et pratique de la traduction", стор. 104-109) разом ці суперечливі і на перший погляд незрозумілі чи несумісні явища створюють комічну ситуацію, задуману автором і яку мусить донести до читача досвідчений перекладач. Каламбури "Рафаель Бідош" і "Бенедикта Прієр" є власне оксиморонами (стилістичними фігурами, що поєднують діаметрально протилежні поняття типу "світлотінь"). Комічність ефекту досягається за рахунок дисонансу між їхніми складовими, при чому, героям новели властиві обидві ознаки, що містяться і в іменах і в прізвищах, це їхні невід'ємні іпостасі, але від того, яка сила візьме верх, духовна чи матеріальна, залежить розв'язка новели і особиста доля героїв. В такому випадку перекладач може робити зноски з коментарем, тобто в тексті саме слово транскрибується (Бідош), а внизу на сторінці пропонується його переклад; можна повторювати інваріант українською мовою в тексті з поясненням в дужках, бо як зазначав Т. Сейворі ("Мистецтво перекладу", Лондон, 1957): "переклад має читатися як оригінал" і "переклад має читатися як переклад" – "...крихітка Бенедикта Прієр-Абатиса стала того вечора пані Бідош-Пузань, дружинною знаменитого коміка-музиканта".

В якості вершини каламбура (Чередниченко О.І., Коваль Я.Г. "Théorie et pratique de la traduction") можуть використовуватися прізвища історичних діячів, діяльність яких відрізняється певними якостями чи вадами, міфологічні чи казкові персонажі (Ярославна, Торквемада, маркіз де Сад, Коцей Безсмертний, Петрушка, "бліда німеч", "чума болотяна", Горгона Медуза і т.п.), країни (Земля Обітована), страви та напої (нектар, амброзія, равіолі, вареники, галушка, перчик). Важливо, щоб перекладач був всебічно озброєний, тобто мав необхідний запас знань і умінь і завжди був готовий поповнювати їх для того, щоб твори, які він відтворює, були варті оригіналів, а важкоперекладні одиниці чи реалії знаходили своє вираження мовою перекладу.

Висновок – переклад художнього тексту неможливий без *герменевтики*, мистецтва роз'яснення та тлумачення тексту (походить від імені грецького бога Гермеса, в обов'язки якого входило роз'яснення простим смертним волі богів) оскільки без такого аналізу неможливий адекватний виклад змісту першотвору, відтворення стилю автора і системи художніх образів як засобу втілення авторської настанови, історичної епохи тощо. Тому що за В. Коптіловим: "Єдність форми й змісту художнього твору переконливо розкривається в процесі проникнення в його структуру. На перший погляд дрібні й малопомітні елементи художнього тексту виявляють у процесі структурного аналізу свою необхідність і значущість для створення художніх образів".

1. Michel Tournier. *Qua ma joie demeure*. Editions Gallimard, Paris, 1982. 2. Le Maxidico. Editions de la Connaissance, France, 1996. 3. Tcherednychenko O. Koval Y. *Théorie et pratique de la traduction*. Kyiv, Lybid, 1995. 4. Всесвіт, №3 – 4, Київ, 2000. 5. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. Юніверс, Київ, 2003. 6. І.О. Вирган, М.М. Пилинська. Російсько-український словник сталих виразів. "Прапор", Харків, 2000

ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ ОСОБЛИВОСТЕЙ АВТОРСЬКОГО ВИКОРИСТАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ, НІМЕЦЬКОГО ТА АНГЛІЙСЬКОГО ПЕРЕКЛАДІВ РОМАНУ М. БУЛГАКОВА "МАЙСТЕР І МАРГАРИТА")

Розглянуто особливості вживання фразеологізмів у художньому творі, в т.ч. їх обігрування та трансформації. Зіставлено можливості їх відтворення при перекладі різними мовами.

Analyzed are the peculiarities of use of idioms in a literary work including their transformations and playing up of their components. The possibilities to render them when translating into various languages are compared.

На запитання, який підхід, лінгвістичний чи літературознавчий, важливіший при перекладі художнього твору, можна відповісти словами В. Коптілова: "Перекладач має бути водночас і літературознавцем, і лінгвістом, бо в його праці ніби "знімається" протиставлення цих двох філологічних наук" [4, с. 9]. Основою художнього твору є образ. Проте для створення художнього образу слугувати мовні елементи. Саме мові, добору мовних елементів надавав великого значення автор аналізованого твору М. Булгаков. Надзвичайно важливим він вважав ідейний зміст твору, а отже, увагу читача не повинна відволікати занадто "кучерява" метафоричність. Кожен стилістичний засіб у романі добре продуманий і виконує певну функцію: служить для опису обстановки, стану персонажа, його характеристики. Все це повною мірою стосується і фразеології. Тим ретельніше має перекладач зважувати роль кожної окремої деталі, не забуваючи, що адекватність перекладу – це "його функціональна тотожність оригіналові, за якої враховується рецепція дискурсу" [5, с. 153].

Однією з особливостей фразеології роману є кількість висловів з компонентом **чорт**, їх 15. Очевидно, за допомогою цих одиниць автор хоче на підсвідомому рівні нагадувати читачеві, хто вершить суд у його романі, отже, ці вирази є вагомим елементом твору і мають бути максимально відтворені у перекладі. Аналіз показав, що українські перекладачі повністю відтворили авторський задум, а особливості цього шару українських фразеологізмів дали змогу запропонувати різні варіанти перекладу (**бросить все к черту** [1, с. 273] – **кинути все до біса** [2, с. 22], **кинути усе під три чорти** [3, с. 10]), у німецькому перекладі вислови відтворені максимально (**подите вы все от меня к чертям** [1, с. 333] – **schert euch doch alle zum Teufel** [7, с. 86]), в одному випадку вжито відповідник з іншим образом (**а такого черта** [1, с. 277] – **was zum Donnerwetter** [7, с. 17]), у двох випадках фразеологізми відтворені за допомогою нейтральних виразів. Найбільших втрат цей шар авторської фразеології зазнав у англійському перекладі. Вислови з компонентом **devil** вжиті лише двічі (**дьяволу бы я заложила душу** [1, с. 491] – **I'd sell my soul the devil** [6, с. 251]), п'ять разів використані одиниці з близьким, але іншим образом (**ну вас к чертовой матери** [1, с. 501] – **you can all go to the hell** [6, с. 262]). В інших випадках вислови замінені на нейтральні або взагалі опущені, що не завжди зумовлено особливостями мови.

Іншою особливістю булгаковської фразеології є обігрування у подальшому контексті одного з компонентів фразеологізму або поєднання кількох висловів у одному контексті. Серед прикладів такого обігрування можна навести діалог Понтія Пілата та Іешуа:

- Ну хотя бы жизнью твоею... ею клясться самое время, так как она **висит на волоске**, знай это!
- Не думаешь ли ты, что ты **ее подвесил**, игемон?..
- Я могу **перерезать этот волосок**...

– ... согласишься, что **перерезать волосок** может лишь тот, кто его подвесил?

– Так, так... не знаю, кто **подвесил твой язык**, но **подвешен он хорошо** [1, с. 292].

Всі авторські трансформації у цьому діалозі повністю відтворені в усіх перекладах:

– Та хоча б життям твоїм... ним запрягати саме час, бо воно **висить на волосинці**, знай це!

– Чи не гадаєш, игемоне, що це ти **його підвісив**?..

– Я можу **перетяти цю волосинку**.

– ... Погодься, що **перетяти волосинку**, либонь, спроможен лише той, хто її **підвісив**?

– Атож, атож... Не знаю, хто **підвісив тобі языка**, але **підвішено його добре** [2, с. 41].

– Та хоча б життям твоїм... ним клястися самий час, оскільки **висить воно на волосинці**, знай це!

– Чи не гадаєш ти, що це ти **його привісив**, игемоне?..

– Я можу **перерізати цю волосинку**.

– ... погодься, що **перерізати волосинку** може лише той, хто **привісив**?

– Так, так... Не знаю, хто **привісив твого языка**, але **привішений він добре** [3, с. 28].

– Meinetwegen bei deinem Leben... bei ihm zu schwören ist höchste Zeit, denn wisse, **es hängt an einem Haar**.

– Du vermeinst doch nicht, daß du **es dort aufgehängt hättest**, Hegemon?..

– Ich kann jedenfalls **dieses Haar zerschneiden**.

– ... Du wirst zugeben, daß **es** doch wohl nur der **zerschneiden kann**, der **es aufgehängt hat**.

– Soso... Ich weiß nicht, wer **deine Zunge aufgehängt hat**, doch ist **sie trefflich aufgehängt** [7, с. 36].

– Well, by your life... It is high time to swear by it because you should know that **it is hanging by a thread**.

– You do not believe, do you, hegemon, that is you who have **strung it up**?..

– I can cut that thread.

– ... You must agree, I think, that **the thread can only be cut by the one who has suspended it**?

– yes, yes... I do not know **who strung up your tongue**, but **he strung it well** [6, с. 23-24].

З наведених уривків видно, що перекладаючи вираз **висеть на волоске** всі перекладачі використали наявні у мовах фразеологічні еквіваленти (ФЕ), подальша гра слів була скалькована. Вираз **язык хорошо подвешен** українські перекладачі відтворили за допомогою ФЕ, а німецький та англійський скалькували, хоча в обох мовах наявні фразеологічні відповідники (ФВ) (**eine geläufige (fertige, flinke) Zunge haben, to have a glib (ready) tongue**). Очевидно, пояснити рішення перекладачів можна тим, що образ вислову абсолютно прозорий, а калька краще відтворює гру слів.

Ще один приклад такого поєднання двох фразеологізмів бачимо у словах Маргарити, звернених до Майстра:

Черт знает что такое, и черт, поверь мне, все устроит!.. Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку [1, с. 637].

... чорт знає, що таке, і чорт, повір мені, все залагодить!.. Яка я щаслива, яка я щаслива, що пристала до нього в спілку! [2, с. 376]

... чорт знає, що таке, і чорт, повір, усе влаштує!.. Яка я щаслива, яка я щаслива, що пристала до спілки з ним! [3, с. 340]

...der Teufel begreift, was das ist, und der Teufel, glaub mir, wird alles arrangieren!.. Ich bin so glücklich, ich bin so glücklich, daß ich mit ihm im Geschäft bin! [7, с. 453]

The devil does know what it was and the devil, believe me, will arrange everything!.. I'm so happy, so happy, happy, that I made that bargain with him! [6, с. 410]

У цьому прикладі українські перекладачі мали змогу в обох випадках використати ФЕ та ФВ. У німецькому та англійському перекладах вислів **черт знает что** відтворений за допомогою ФЕ, але в обох мовах він підсилений: у німецькому перекладі – за рахунок заміни компонента (*begreifen* (розуміти) замість *wissen* (знати), а в англійському – за рахунок введення слова *does* (словникові варіанти: **and the devil knows what, the devil alone knows**). Фразеологічні відповідники для відтворення значення вислову **вступать в сделку с чертом** у німецьких і англійських словниках не зафіксовані. Проте в обох мовах наявні усталені вирази нефразеологічного типу **mit j-m ins Geschäft kommen** (вступати в ділові стосунки з ким-н.), **to make a bargain with smb.** (укладати угоду з ким-н.). Саме ці вирази були використані перекладачами для адекватного відтворення змісту оригіналу.

У наступному прикладі завдяки широкій семантиці одного зі слів-компонентів поєднуються вислів з переносним значенням і вислови з прямим значенням, останнім при цьому надано переносного значення:

Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл [1, с. 652].

Особливості лексичної та фразеологічної систем української мови дають можливість повністю відтворити таке поєднання виразів:

Але сьогодні така ніч, коли **квитуються рахунки**. Лицар свій **рахунок сплатив і закрит** [2, с. 390].

Та сьогодні така ніч, коли **зводяться рахунки**. Лицар свого **рахунка сплатив і закрит** [3, с. 354].

Впадає в око відмінність у перекладах компонентного складу першого вислову. У цьому випадку можна говорити про наявність варіантних відповідників.

Т. Реше, перекладаючи вираз **сводятся счеты**, використав вислів із значно ширшою семантикою **Bilanz ziehen** (підбивати підсумок). Цей вибір зрозуміти важко, оскільки в німецькій мові наявний вираз **Rechnungen begleichen (mit j-m)** (зводити рахунки), який має також пряме значення "сплатити рахунки". Другий вираз відтворено повністю:

Aber heute ist eine Nacht, in der Bilanz gezogen wird. Der Ritter hat seine Rechnung bezahlt und abgeschlossen [7, с. 470].

В англійському перекладі бачимо обігрування різних значень слова *account* з введенням додатково слова *score*:

But tonight is one of those moments when accounts are settled. Our knight has paid his score and the account is closed [6, с. 427].

Таке використання слів пояснюється тим, що *account* має значення "рахунок у банку", слову *рахунок* у значенні "заборгованість" відповідає *score*, хоча словник фіксує також вираз **to pay an account** (сплатити рахунок), який також можна було використати у перекладі.

Інколи М. Булгаков використовує один з компонентів фразеологізму для опису подальшого розвитку подій. Розгляньмо такий приклад:

Под счастливой звездой родился критик Латунский. Она спасла его от встречи с Маргаритой [1, с. 505].

Вжитий вираз належить до інтернаціоналізмів і тому легко відтворюється всіма аналізованими мовами. Тим більше дивує відмова англійського перекладача від повтору слова *зірка* і заміни його на *coincidence* (випадковий збіг обставин), підкреслюючи таким чином, що не зірка врятувала Латунського, а збіг у часі траурного засідання МАСОЛІТу та відвідин Маргарити:

Latunsky must have been born under a lucky star, because the coincidence saved him from an encounter with Margarita [6, с. 266].

Що стосується інших перекладів, впадає в око, що українські перекладачі зберегли заміну слова *зірка* на займенник *вона*, а німецький повторив слово *der Stern*, ще більше підкресливши роль зірки у порятунку. Стиль автора при цьому порушений не був, оскільки такі повтори є його (стилю) характерною рисою:

Під щасливою зіркою народився критик Латунський. Вона порятувала його від зустрічі з Маргаритою [2, с. 248].

Під щасливою зорею народився критик Латунський. Вона врятувала його від зустрічі з Маргаритою [3, с. 224].

Unter einem glücklichen Stern war er geboren, der Kritiker Latunski und der Stern bewahrte ihn vor der Begegnung mit Margarita [7, с. 297].

У романі М. Булгаков обігрує також назви інших творів та цитати з них:

Все смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой... Да! Все смешалось в глазах у Поплавского [1, с. 470].

Аналіз перекладів показав, що такі вислови можуть бути відтворені як за рахунок прямого калькування [3], так і за рахунок ресурсів мови перекладу [2, 6, 7]:

Все пішло шкереберть в дом Облонских, як слушно висловився славний письменник Лев Толстой... Так! Все пішло шкереберть в очах Поплавського [2, с. 213].

Все змішалось в домі Облонських, як слушно висловився знаменитий письменник Лев Толстой... Так! Все змішалось в очах Поплавського [3, с. 190].

"Im Hause der Oblonskis war alles aus dem Geleise geraten", wie es der berühmte Schriftsteller Lew Tolstoi sehr richtig ausgedrückt hat... Jawohl! Vor Poplawskis Augen war alles aus dem Geleise geraten [7, с. 252].

"Everything was in a mess in the Oblonskys' house" as Leo Tolstoy so truly put it... Everything was in a mess for Poplavsky [6, с. 224].

У цьому прикладі співвіднесеність з твором – джерелом зберігається за рахунок вказування автора.

Ще однією особливістю фразеології М. Булгакова є використання образів та моделей узуальних фразеологізмів для утворення власних виразів. Так, вираз **клин клином вышибают** міг лягти в основу авторського **лечить подобное подобным**:

Следуйте старому мудрому правилу, – **лечить подобное подобным** [1, с. 347].

Цікаво, що в українських та німецькому перекладах цей вислів був скалькований (**лікувати подібне подібним** [2, с. 91; 3, с. 76], **kurieren Sie Gleiches mit Gleichem** [7, с. 99]), а в англійському заміненій англійським виразом **the hair of the dog** (розм. вино для похмілля) [6, с. 85], доречним саме у цій ситуації. Отже, можна говорити про конкретизацію значення виразу.

У перекладах роману можна зустріти і прийом генералізації. Так, вислів **кум ему или сват** [1, с. 383] україн-

нською мовою був відтворений за допомогою ФЕ **кум йому чи сват** [2, с. 129; 3, с. 112]. Т. Решке розширив ступінь споріднення:

... **bin ich mit ihm verwandt oder verschwägert** [7, с. 146].

Значення розширюється за рахунок введення слова *verwandt*, яке позначає близький ступінь споріднення, віддалений ступінь позначає *verschwägert*, саме воно включає і кумів, і сватів. Ще більше розширює значення вислову М. Гленні, вводячи у речення не лише родичів, а й друзів:

It is not as if I were a relation or a really close friend either [6, с. 128].

Таке розширення значення стало можливим через те, що важливим тут був не ступінь споріднення, а той факт, що Бездомний був Берліозу ніким.

На прикладі перекладів приказок **денежка счет любит і свой глазок – смотрок** [1, с. 365] можна показати застосування різними перекладачами різних засобів перекладу: ФЕ (**денежка счет любит – гроші лічбу люблять** [2, с. 112], **грошник лік любить** [3, с. 96], **Geld will gezählt sein** [7, с. 125]), ФВ (**свой глазок – смотрок – без міри нема віри** [2, с. 112], **своє очко – глядко** [3, с. 96]), одиниці з вужчою семантикою (**свой глазок – смотрок – selber zählen macht fett** [7, с. 125], цей вираз утворено від вигуку **selber essen macht fett** (кажуть, коли хтось має чогось багато і не хоче дати іншим) шляхом заміни *essen* (їсти) на *zählen* (лічити)); одиниці з ширшою семантикою (обидві російські приказки відтворені за допомогою однієї англійської **better safe than sorry** [6, с. 108] (≈ краще перестраховатися, ніж переживати). У цьому випадку також важливо було дати не семантичні відповідники приказок, а відтворити суть слів Коров'єва, адресованих Никанору Івановичу, коли останній лічив отримані гроші.

Прикладом використання образу узуального фразеологізму для утворення власного вислову може бути таке речення:

... оказывается вдруг **лежащим неподвижно в деревянном ящике** [1, с. 280].

В основі вислову фразеологізм **сыграть в ящик** (померти). Хоча кожна з порівнюваних мов має достатню кількість фразеологізмів для відтворення значення "умирати", а слово *ящик* не асоціюється з гробом ні в українській, ні в німецькій мові, а англійське *box* у такому значенні належить до жаргонізмів, проте всі перекладачі скалькували авторський вислів, у німецькому та англійському перекладах були лише введені додаткові

компоненти, які підсилюють слово *нерухомо*. Виправдати використання *box* в англійському перекладі можна тим, що і російське **сыграть в ящик** належить до розмовно-фамільярного стилю, а це, безсумнівно, накладає відбиток на авторський вислів. Порівняймо переклади:

... враз **нерушно залягає в дерев'яний ящик** [2, с. 23].

... **опиняється** раптом **ліжка нерухомо в дерев'яному ящику** [3, с. 16].

... **liegt plötzlich starr und steif in einer Holzkiste** [7, с. 20].

... the man... is suddenly reduced to **lying prone and motionless in a wooden box** [6, с. 9].

Аналіз перекладів фразеологізмів у романі "Майстер і Маргарита" показав, що в українських перекладах всі узуальні вирази були відтворені за допомогою фразеологічних еквівалентів, причому різні перекладачі досить часто використовували різні варіанти однієї одиниці; рідше використовувалися фразеологічні відповідники. У німецькому перекладі співвідношення ФЕ і ФВ приблизно однакове, в англійському ФВ переважають над ФЕ. Авторські вирази, трансформації та обігрування були відтворені шляхом калькування. Подекуди задля кращого розуміння чужого вислову німецький та англійський перекладачі вводили до його складу додатковий компонент, який, проте, не обтяжував текст. Найбільших втрат щодо відтворення фразеології зазнав англійський переклад: були відтворені не всі авторські обігрування, найчастіше застосовувався описовий спосіб перекладу, не завжди виправдано. Показово, що за допомогою цього способу як в англійському, так і в німецькому перекладах відтворювали саме узуальні, а не авторські вирази. Для перекладу узуальних одиниць подекуди застосовували прийоми конкретизації та генералізації. Такий результат можна пояснити як ступенем спорідності мов, так і особливістю мови автора роману, так і вмінням перекладачів знайти правильне рішення для адекватного опису ситуації.

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Белая гвардия; Мастер и Маргарита. – К., 1989; 2. Булгаков М.О. Майстер і Маргарита / Пер. з рос. М.А. Білоруса. – Харків, 2006; 3. Булгаков М. Майстер і Маргарита / Пер. з рос. Ю. Некрутенка. – Львів, 2006; 4. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навч. посібник. – К., 2002; 5. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. – К., 2007; 6. Bulgakov M. The Master and Margarita / Translated from the Russian by Michael Glenny. – London, 1992; 7. Bulgakov M. Der Meister und Margarita / Aus dem Russischen von Thomas Reschke. – 4. Auflage. – Sammlung Luchterhand, 2007.

Надійшла до редколегії: 14.09.08

Борисова О., канд. філол. наук, Довгопол А.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ПІСЕНЬ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

В статті досліджено переклад сучасних англomовних пісень українською мовою, а саме: аналіз образів та виявлення певних закономірностей їх передачі при англо-українському перекладі. Отримано такі результати: 1) дано визначення образності; 2) встановлено особливості перекладу пісень на відміну від поетичних творів; 3) запропоновано методiku перекладу пісень; 4) зазначено найчастотніші перекладацькі трансформації та прийоми при перекладі англomовних пісень.

This article deals with the transformations of imagery in the process of rendering songs from English into Ukrainian. There are the following results: 1) the definition of imagery was given; 2) the differences between the translation of poetry and the translation of songs were showed; 3) the methodology of the song rendering was made; 4) the most frequent translation transformations were learned.

Сьогодні Україна веде дуже активну діяльність щодо інтеграції у європейські організації. У свою чергу це викликає пошук інтересу до європейської культури, популяризації міжнародних пісенних конкурсів, трансляції пісень зарубіжних виконавців по телебаченню та

радіо, широкий доступ до музичних ресурсів через Інтернет, виконання англomовних пісень українськими співаками. Це все викликає інтерес до змісту пісень. Їх переклад робиться, зазвичай, на аматорському рівні й нерідко дослівний переклад спотворює красу пісні та не передає

належним чином образність пісні та той смисл, що хотів передати автор. Отже, питання перекладу англійських пісень сьогодні є дуже актуальним.

Дана стаття присвячена передачі образності при перекладі сучасних пісень. Однією з особливих характеристик нації є її образ мислення, її сприйняття та розуміння світу, адже одна й та сама річ може викликати у людей різних культур різні образи, різні емоції або більш-менш однакові почуття, але різниця полягатиме в інтенсивності їхнього емоційного забарвлення. Таким чином, передача образності – є однією з головних трудностей при перекладі пісень.

Серед вітчизняних наукових праць з художнього перекладу проблематика трансформації образу при перекладі пісень майже не вивчена. Це зумовлює необхідність вироблення методологічного підходу до передачі образів пісенної творчості, не порушуючи при цьому мелодіку пісні.

Метою статті є аналіз образів та виявлення певних закономірностей їх передачі в англо-українському перекладі. Для досягнення поставленої мети передбачається розв'язання таких завдань: 1) дати визначення образності; 2) встановити особливості перекладу пісень на відміну від поетичних творів; 3) запропонувати методику перекладу пісень; 4) зазначити найчастотніші перекладацькі трансформації та прийоми при перекладі сучасних англійських пісень українською мовою.

Образ, виражений за допомогою слів, – це слово чи словосполучення, яке несе не тільки предметну, а й образну (художню) інформацію. Відповідно до цього образність можна трактувати як властивість слів, словосполучень передавати не лише логічну, а й конкретно-чуттєву, емоційно-оцінну інформацію [2, с. 187].

Образ можна трактувати як органічне породження мовної діяльності людей. Причини виникнення образів криються у світосприйнятті мовців. Слово як продукт мислення на певному етапі світосприйняття є засобом поєднання окремих звукосполучень з чуттєвим образом. Образність виникає на основі уявлення, яке, у свою чергу, породжене конкретно-чуттєвим сприйняттям. Наприклад, в сучасній українській поезії назвами *Чумацький Шлях*, *Чумацький Віз* означено найрізноманітніші поетичні асоціації та їх метафоричне переосмислення: знак національної історії і культури, символ безсмертя народу, ідея вічності буття, неземна краса недосяжного, загадкового неба, що очищає і звеличує людину. Наприклад: *Уночі, як Чумацький Шлях сріблясту куряву простеле, розчини вікно, послухай* (П. Тичина); *Упаду я зорею, мій вічний народе, на трагічний і довгий Чумацький твій Шлях* (В. Симоненко). В англійській ж мові *Milky Way*, *Milky Way Galaxy*, *Milky Way System* у переносному значенні означає – вершки суспільства, верхи суспільства. Отже, при перекладі подібних виразів потрібно замінювати ідіоматичні словосполучення, для того, щоб передати відповідний образ.

Теоретичні дослідження з перекладознавства свідчать про те, що навіть в найкращому, найдосконалішому перекладі існують відхилення від оригіналу, неминучі через об'єктивно існуючі фактори. Ступінь та характер таких відхилень залежать не тільки від мов, а й від характеру перекладу. А саме – при перекладі експресивно та емоційно насичених художніх творів, відхилень буде значно більше ніж при перекладі емоційно та експресивно нейтральних наукових та технічних текстів. Отже, "трудність перекладача-віршовника полягає в неминучості балансувати не тільки між розбіжними вимогами двох мов, але ще більше в неминучості балансувати межі вербальності та музикою оригіналу, розуміючи під

останнім словом усю сукупність естетичних елементів, яких дарма шукати в словнику" [1, с. 130-131].

Таким чином, текст перекладу повинен передавати ідею тексту-оригіналу, почуття автора та його настрої. Виходячи з цього, можна стверджувати, що предметом художнього перекладу є ідейно-образна структура оригіналу.

За О.І. Чередниченком та П.О. Бехом, в залежності від способу ознайомлення з твором (безпосереднім – перекладач читає і перекладає оригінал твору та опосередкованим – перекладач працює з перекладом оригіналу) та з методом його перекладу, можна виділити декілька закономірностей щодо вибору методів перекладу поезії: безпосередньо переклад, деінтерлінеарний, транспереклад, переспів, варіація.

Отже, можна припустити, що при перекладі пісень доцільно використовувати лише два способи: 1) безпосередній переклад; 2) переспів.

Саме ці способи дозволяють передавати цілісну картину макрообразу пісні. Адже твір повинен мати художню цінність, яка сформована на рівнях, що відповідають організації мови перекладу. В ідеалі, переклад повинен мати таку ж художню цінність, що й оригінал. У реальності, в процесі перекладу, перекладач вимушений рахуватися з трансформаціями, втратою елементів на одному рівні та їх компенсацією та розширенням на іншому. Найголовніше, на нашу думку, – це відтворення образів та спроба викликати відповідні почуття, на яких базується твір оригіналу. Адже образність пісні складається з усіх образів, які наявні в ній. Саме через це, для того щоб передати образність, нам потрібно передати образи певного твору та логічний зв'язок між ними, бо образність це є не лише набір окремих образів, а цілісне сприйняття пов'язаних між собою елементів (образів).

Основна відмінність при перекладі віршів та пісень – це, звичайно ж, наявність музики. Музика, з одного боку, прикрашає вірш, а, з іншого, ускладнює процес його написання. Не завжди переклад тексту пісні відповідає її мелодії, а особливо сьогодні: в сучасній музиці, коли правильні пісенні розміри, до яких ми звикли (4/4), ламаються, і ми маємо різні їх варіанти – 2/4, 5/4 та інші. Це ще більше ускладнює задачу. Але є декілька прийомів, що допомагають перекладачеві при перекладі пісні:

- як для віршів, так і для пісень характерна інверсія (для збереження рими);
- для збереження образу в пісні ми можемо залишати лише два або одне найголовніше слово, яке допомагає нам зрозуміти цілісну картину пісні;
- зберігаючи образ оригіналу, ми можемо змішувати декілька рядків, які характеризують один образ, і описати його, використовуючи ті самі характеристики, але змінюючи їх місце положення у межах цих рядків.

Але не лише образність та зміст пісні зможуть передати її сенс, дати нам зрозуміти її неповторність, гармонію та красу. Форма тексту також відіграє дуже важливу роль. Якщо при перекладі поезії ми можемо обрати іншу форму (що не є бажаним, але дозволяється), то з піснею ми цього не зможемо зробити, бо не можна змінити музику. Пісня є гармонійним поєднанням поезії та музики. І головна мета перекладача – зберегти цю гармонію при перекладі. Адже форма не є статичним явищем, яке характеризується певним змістом. Вона є засобом "репрезентації змісту" [3, с. 41].

Ритм та інтонація є невід'ємними компонентами форми вірша. Розмір твору передає його динаміку, тим самим відбиваючи певні почуття. Для пісні це є одним з найголовніших моментів, адже порушуючи динаміку пісні – ми порушуємо її гармонію. Тим самим музика є своєрідним обмеженням, яке змушує перекладача у

будь-якому випадку зберігати мелодію оригіналу. До того ж слід пам'ятати, що український ямб не зовсім відповідає англійському, але ж еквівалентом англійського хорей є український [3, с. 57]. Аналіз способів римування двох мов показує, що вони (способи) майже співпадають за своєю суттю та не ускладнюють переклад тексту пісні.

Як результат дослідження перекладу англомовних пісень нами була розроблена спеціальна методика перекладу, що складається з декількох етапів:

1. Визначення мелодики вокалу та інтонування пісні.

Ми позначаємо паузи в мелодії вокалу символом "||", наростання мелодії та вокалу та їх протяжне виконання позначимо ")", спад мелодії та вокалу та їх протяжне виконання позначимо ")", стан мелодії та вокалу на одному рівні позначимо "→". Таке інтонування пісні оригіналу допомагає краще зрозуміти, яким чином і у яких місцях повинні співпадати оригінал та переклад за звучанням, тобто отримати уявлення про те, якою має бути форма твору (основа перекладу).

2. Аналіз образності пісні.

Sweet Child Of Mine

She's got a smile that it seems to me)
Reminds me of childhood memories)
Where everything was as fresh as the bright blue sky)||
Now and then when I see her face
She takes me away to that special place ||
And if I stared too long I'd probably break down and cry)||

(Woahhhh) Sweet child o' mine)
(Woah oh oh oh) Sweet love of mine)

She's got eyes of the bluest skies)
And if they thought of rain)
I hate to look into those eyes)
And see an ounce of pain)||

Her hair reminds me of a warm safe place
Where as a child I'd hide → ||
And pray for the thunder ||
And the rain to quietly pass me by)||

Через особливості виконання пісні, які ми з'ясували під час аналізу мелодії, при перекладі виникають деякі труднощі. Виконуючи пісню, вокаліст майже не робить пауз між рядками і взагалі між окремими фразами. Як ми зазначали раніше, паузи між фразами у рядку допомагають нам при перекладі, тому що ми можемо їх скоротити, додавши кілька складів, або подовжити паузи, відповідно прибравши склади, а замість цього протягнути голосний звук відповідно до мелодії. Через це у той відрізок мелодії, в який в оригіналі вміщується 9 і більше слів, при перекладі українською мовою кількість слів не перевищує 5. Але, це не є основною задачею при перекладі пісні. Найголовніше, що ми зберегли усі образи оригіналу.

Для того, щоб відповідати мелодії і передати всі образи, ми обрали метод перестановки елементів образу,

She's got a smile that it seems to me)
Reminds me of childhood memories)
Where everything was as fresh as the bright blue sky)||
Now and then when I see her face

Визначення цілісного макрообразу пісні та її мікрообразів, за допомогою яких передається образність. Виявлення логічного зв'язку між мікрообрами твору та його аналіз.

3. Безпосередньо переклад пісні.

Переклад твору, використовуючи методи трансформації образів та перекладацькі трансформації, враховуючи форму твору, не порушуючи логічний зв'язок між мікрообрами пісні для відтворення її образності. Відтворення гармонії пісні за рахунок римування.

4. Аналіз результату.

Спроба безпосереднього виконання перекладу пісні одночасно з вокалом оригіналу.

Розглянемо переклад пісні, що відбувався за вище наведеною методикою.

Одним з прикладів, де ми змушені були застосовувати зміну послідовності елементів образу та робити новий куплет з оригінального є пісня американського гурту Guns'n'Roses "Sweet Child Of Mine". Переважна тематика гурту – пісні про кохання, щасливі або гіркі моменти любові.

Проінтонуємо пісню, щоб краще зрозуміти її мелодію.

Моє дитя

Коли сміється вона, то мені)
Вважаються мої дитячі дні)
Коли навкруги була тільки неба блакить)||
Кожен час, як бачу її
Я можу пролити сльози рясні)
У місці таємнім, де я опинився умиць)||

О-о-о, моє дитя)
О-о-о-о, любов моя)

Очі її синіші з усіх)
Неначе сумні небеса)
Болить мені коли в цих очах)
З'являється сльоза)||

В волосся її я б заховавсь
Від злив, як колись дитям →||
Й благов би бурі мене обминуть)
Й навіки лишити там)||

але не в межах одного рядка, як ми це робили у попередніх піснях, а у межах цілого куплету.

Проаналізуємо образ першого куплету: "Її посмішка нагадує мені дні дитинства, коли все було чистим як небо. І коли я її бачу, вона бере мене з собою у особливе місце і, якщо я довго дивлюся на неї, я можу не стриматися і розплакатися". Отже, тепер визначаємо головні моменти, які повинні бути збережені для передачі макрообразу пісні. Це наступні моменти: *паралель між посмішкою дівчини, дитинством і чистим небом; сльози; "особливе місце" коханих*. Щодо порівняння кохання з безтурботним дитинством та чистим небом, то цей образ викликає у нас такі ж самі почуття, як і образ оригіналу. Таким чином, дотримуючись основних мікрообразів та використовуючи перестановку елементів образу та нарощування, ми зробили наступну трансформацію:

Коли сміється вона, то мені)
Вважаються мої дитячі дні)
Коли навкруги була тільки неба блакить)||
Кожен час, як бачу її

*She takes me away to that special place ||
And if I stared too long I'd probably break down and cry //*

Другий куплет має наступний образ: "колір її очей як синє небо, і коли вона починає плакати, я не хочу дивитись у них". Найголовніші деталі – це порівняння очей з небом та біль героя, коли дівчина плаче. Ми замінили метафоричне значення оригіналу "She's got eyes of the bluest skies" прямим значенням перекладу "Очі її синіші з усіх". Ми вважаємо, що така заміна є виправданою, бо очі не можуть бути синішими серед усіх небес, адже ми маємо лише одне небо і таке порівняння

*She's got eyes of the bluest skies /
And if they thought of rain /
I hate to look into those eyes /
And see an ounce of pain //*

В останньому куплеті ми вдалися до таких самих прийомів. Образ цієї частини пісні – це затишок, який герой порівнює з волоссям коханої та бажання заховатись у них від негараздів. Застосували способи уза-

*Her hair reminds me of a warm safe place
Where as a child I'd hide → ||
And pray for the thunder ||
And the rain to quietly pass me by //*

Таким чином, при перекладі цієї пісні через особливість її виконання ми застосували прийоми зміни послідовності елементів образу, а також нарощення для його деталізації та узагальнення і плуралізацію для досягнення більшої емоційності та поетичного ефекту.

Отже, в результаті дослідження перекладів пісень з англійської мови на українську ми дійшли висновків, що перекладачеві потрібно завжди задовольняти ряд вимог: 1) мелодику вокалу; 2) дотримуватися рими через відмінності у розвитку пісенності (так історично склалося, що ми не сприймаємо пісню без рими); 3) правильно розуміти та відтворювати образність пісні.

Серед усіх розглянутих методів трансформації образів найуживанішими є нарощування, тобто деталізація образу; узагальнення; сингуляризація або плуралізація; конкретизація; персоналізація; рівноцінні заміни, а також перестановка елементів образу.

Також допомогти при перекладі можуть перекладацькі трансформації, зокрема компресія та декомпресія. Це надасть змогу задовольнити мелодику вокалу або допоможе зберегти риму.

*Я можу пролити сльози рясні ||
У місці таємнім, де я опинився умиць //*

не властиве українській мові. Але за допомогою нарощування та порівняння ми розширили образ і також надали йому метафоричного забарвлення: "Очі її синіші з усіх, неначе сумні небеса". Коли ми кажемо "сумне небо" або "похмуре небо", ми уявляємо собі небо перед дощем або навіть перед грозою, коли небо має темносиній колір. І у завершенні образу ми додали емоційності, згадуючи почуття героя, коли його дівчина плаче. Отримали наступний варіант:

*Очі її синіші з усіх /
Неначе сумні небеса /
Болить мені коли в цих очах /
З'являється сльоза //*

гальнення та плуралізації, ми переклали "the thunder and the rain" як "бурі". Отже, відтворивши загальний образ, ми переклали наступним чином:

*В волосі її я б заховався
Від злив, як колись дитям → ||
Й благав би бурі мене обминуть ||
Й навіки лишити там //*

Врахування відмінностей між віршованим твором та піснею, застосування методики перекладу пісень та перекладацьких прийомів, що наведено в статті, а також доцільне використання найчастотніших перекладацьких трансформацій дозволять отримати переклади пісень, які характеризуються художньою цінністю і будуть відповідними еквівалентами оригіналів. Запропонована методика перекладу пісень може бути використана й для інших напрямків перекладу. Перспективним напрямком цього дослідження є, на нашу думку, вивчення семантичних трансформацій при перекладі англомовних пісень українською мовою, дослідження та порівняльний аналіз ритмо-мелодичної системи англійської та української пісенності та порівняльний аналіз народних пісень та сучасних пісень в англійській та українській мовах та особливості їх перекладу.

1. Зеров М. У справі віршованого перекладу. Нотатки // Всесвіт. – К., 1988. – №8. – С. 130-131. 2. Мацько Л.І. Стилістика української мови. – К. – 2003. – 461с. 3. Череди́ченко А. И., Бех П. А., Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: Тексты лекций / Киев КГУ 1980. – 67с.

Надійшла до редколегії: 21.09.08

Уварова Л., асп.

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗНО-СМИСЛОВОЇ СТРУКТУРИ ПОЕЗІЇ А. МАЧАДО "LOS SUEÑOS MALOS" В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

*Проаналізовано образно-сміслову структуру сонету А.Мачадо "Los sueños malos" та її відтворення у перекладі
The article analyses structure of image and sense of poetry writhen by A.Machado "Los sueños malos" in translation*

Однією з основних функцій перекладу є естетична [6;150], яка реалізується насамперед у художньому перекладі. Художній твір є системою, що організована за естетичними законами і має певну структуру. Вірне відтворення образно-сміслові структури художнього твору надає отримувачу перекладу можливість сприймати його як цілісну естетичну систему і дозволяє говорити

про адекватність перекладу. Остання залишається важливою проблемою художнього перекладу, що і зумовлює актуальність статті.

Мета – виявити вплив лексичних та граматичних змін, що відбуваються в перекладі на образно-сміслову структуру твору. При цьому поетичний текст розуміється

як естетична система структурована у трьох планах: словесному, образному та смислово.

Новизна полягає у послідовному проведенні суцільного аналізу словесної, образної та смислової структур.

Los sueños malos

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas.
De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras,
con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras.
En toda la tarde brilla
Una luz de pesadilla.
Está el sol en el ocaso.
Suenan el eco de mi paso.
— ¿Eres tú? Ya te esperaba...
— No eras tú a quien yo buscaba [5;20].

Перш за все, важливо визначити жанрову приналежність твору А.Мачадо. Обсяг тексту становить 14 рядків, що відповідає традиційному сонету [4;234]. За структурою змісту він має тезу, антитезу, синтез та розв'язку, тобто також відповідає змістовим ознакам сонету [9;142]. Водночас, "Los sueños malos" порушує канони: у ньому 120 складів, на відміну від традиційних 154 [8;412]. Проте має ознаки, що зближують його з сонетами В.Шекспіра. По-перше, це схожа система римування — abab cdcd efef gg у В.Шекспіра [4;235] та aabb abba aabb aa у А.Мачадо. По-друге, тип структурування — три катрени і один дистих. Враховуючи вищезазначене, твір А.Мачадо "Los sueños malos" слід віднести до жанру сонету, оскільки він, порушуючи деякі традиційні ознаки жанру (система римування, кількість складів та структурування), все ж таки відповідає основним, і водночас наближається до форми шекспірівських сонетів.

За змістом сонет як жанр характеризується особливою експресивністю. Л.Г.Гроссман акцентує увагу на тому, що сам термін "сонет" вказує на високу поетичну якість, пов'язану з ним, — на звучання вірша. У ньому є ритмічна стрункість, звучання рим та жива музика строфічних переходів [3;78]. Це жанр, в якому присутня інтенсивна драматичність. Як зазначав М.М.Бахтін, сонет — дуже складна форма. Рими в ньому переплітаються, і це зобов'язує, щоб усі образи та теми також були сплетені. У сонеті не може бути легкості, натяків; він має бути важким, вилитим з однієї глиби [1;97]. Це судження підкреслює єдність і цілісність форми та змісту у сонеті.

Особлива емоційність, напруженість, внутрішній драматизм ліричної ситуації втілюється в образно-смисловій структурі поетичного тексту. Розглянемо образну та смислову структуру спочатку оригінального твору, а потім перекладу.

На площі сутінки, вмирає день (Está la plaza sombría; muere el día), де вдалині дзвонять дзвони (Suenan lejos las campanas). Цими трьома рядками створюється образ вечірнього міста. Далекі дзвони розширюють просторові рамки міського пейзажу і надають йому присмаку загадковості, таємничості. Сутінки, безмежність простору викликають відчуття легкого суму, який посилюється метафоричним образом вмираючого дня. Образ вечірнього міста є вихідним пунктом в описі ліричної ситуації, він містить ознаки тези. Починають з'являтися перші компоненти

Емпіричним матеріалом для аналізу став твір А.Мачадо "Los sueños malos" та його переклад українською мовою "Поганий сон", виконаний О.Курченко, який дає багатий матеріал для реалізації нашого задуму.

Поганий сон

Все на площі затихає;
тихо день вмирає.
Деся лунають дзвони.
А на вікнах і балконах
ніби грають вітражами
мертві відблиски різкі,
наче мертвого кістки
зі страшними черепами.
В цього вечора в очах
бачу жах.
День до заходу прямує.
Тільки власні кроки чую.
Це ти? Я давно тут чекаю...
— Я зовсім не тебе шукаю [5;21].

смислової структури: безмежність простору, сутінкова таємничість, легкий сум.

Подальший опис вечірнього міста — це образи, в яких відображається індивідуальне світосприйняття ліричного героя. Відблиски вмираючого сонця на склі вікон та балконів нагадують білуваті кістки і обриси черепів (Se iluminan las vidrieras, con reflejos mortecinos, como huesos blanquecinos y borrosas calaveras). Легкий сум, що з'являється на початку сонету, посилюється цими новими компонентами змісту і переростає у жаль та тугу. Опис вечірнього міста проходить крізь призму внутрішнього світу ліричного героя і набуває виразних ознак смерті. В цьому світосприйнятті проявляється антитеза, як протиставлення реальному світові. Можна виділити такі смислові компоненти: туга, жаль.

В наступному катрені увесь вечірній міський пейзаж об'яно кошмарними снами, які стали частиною денного життя ліричного героя (En toda la tarde brilla una luz de pesadilla). Образ "pesadilla" — це нічні кошмари, які переслідують ліричного героя наяву і яких неможливо позбутись. Образ створює відчуття смутку та безвиході. Згадка про кошмарний сон (pesadilla) продовжує тему, закладену в назві твору ("Los sueños malos"). Причому множина, вжита у назві, вказує на повторюваність, на те, що кошмар постійний. Для наступного мікрообразу у цьому ж катрені відлуння кроків (suenan el eco de mi paso), характерним є саме відлуння, що виникає як у порожньому, безлюдному місці. Відлуння кроків та захід сонця (Está el sol en el ocaso) в оригіналі створюють ефект безлюддя та самотності. Відбувається синтез реальності та її відбиття в душі ліричного героя. У мікрообразах відлуння кроків та сонця, що зайшло, можна побачити початок розв'язки. Смисловими компонентами у катрені виступають смут, безвихідь, безлюддя, самотність.

Сама ж розв'язка укладається в два рядки. Після опису міста — короткий діалог. У репліках звертання відчувається очікування, сподівання (¿Eres tú? Ya te esperaba...), а у відповіді невідомого співрозмовника — неможливість здійснення сподівання (No eras tú a quien yo buscaba). Отже, в діалозі виявляється очікування, сподівання та неможливість здійснення цього сподівання.

Проведений аналіз показує, що всі образи: образ темної площі, вмираючого дня, далеких дзвонів, відблисків сонця на вікнах та балконах, що нагадують скелети, образ нічних кошмарів, відлуння кроків, образи двох співрозмовників, що постають за репліками діалогу, —

складаються у сонеті в цілісну систему і переплітаються. Таким чином, всі мікрообрази сонету працюють на формування єдиного цілісного образу: самотність ліричного героя.

Тісно пов'язана з образною і смисловою структура твору. Опис міста – це просторова основа твору. Образ сутінок та вмираючого дня викликає легкий сум; образ далеких дзвонів – загадковість, таємничість; образ скелетів та черепів – тугу та жаль; нічні кошмари – смуток, безвихідь; відлуння власних кроків у вечірньому місті – безлюдність та самотність; розмова з невідомим співрозмовником – очікування, сподівання та неможливість здійснення цього сподівання. А.Мачадо створює цілісний образ. В сонеті формується два кола мікрообразів: центром одного є день, світло, життя (*día – luz – se ilumina* – *brilla – sol – reflejos*), центр другого утворюють ніч, темрява, смерть (*muerde – mortecinos – huesos – calaveras – sueños malos – pesadilla*). В описі не згадується жодна людина. Зі звуків є лише дзвони та відлуння кроків. То ж хто і з ким саме розмовляє в кінці сонету? Може, це душа поета звертається до самої Смерті? Якщо врахувати, що після смерті коханої дружини, за якою він дуже сумував, А.Мачадо присвятив їй чимало сонетів, то таке припущення видається цілком вірогідним. Всі компоненти смислу: безмежність простору, сутінкова таємничість, легкий сум, туга, жаль, безлюдність, самотність, марне очікування і сподівання – складають цілісну смислову систему.

Отже, образно-смислова структура сонету А.Мачадо "Los sueños malos" є цілісною, гармонійною, органічно завершеною, де кожний окремий мікрообраз є частиною образної системи, яка створює цілісний, єдиний смисл.

Для того, щоб виявити зміни в образній та смисловій структурі перекладу О.Курченко відносно оригіналу, проаналізуємо усі лексичні та граматичні зсуви.

Множину у назві оригіналу "Los sueños malos" замінено на однину "Поганий сон", що робить назву більш реалістичною та більш конкретною.

У першому рядку перекладу читаємо: "Все на площі затихає". Якщо в оригіналі іменник "plaza" виконує функцію підмета, то його відповідник "площа" стає обставиною. В першотворі зображено стан "está sombría", натомість в перекладі вжито дієслово "затихає", яке має процесуальне значення. Через додавання та заміни формується інший, динамічний, образ: все денне життя міста затихає і місто готується до нічного відпочинку.

В наступному рядку – "тихо день вмирає" – змінено порядок слів, що не є суттєвим для мікрообразу, а додавання "тихо" в значенні 'повільно' надає руху, який присутній у попередньому мікрообразі, додаткової процесуальної характеристики.

Для образу далеких дзвонів важливою є ознака віддаленості (*lejos*). В перекладі її замінено на ознаку просторової невизначеності (десь). Тобто образ безмежності простору, в якому живе і сприймає світ ліричний герой, замінено в перекладі на образ фону міського пейзажу.

Отже, чотири заміни та два додавання в трьох проаналізованих рядках зумовлюють зміни в образах тези.

В розгорнутому образі відблисків на склі вікон та балконів, що нагадують кістки та черепи, відбуваються множинні зміни. Замість експресивно нейтрального дієслова "se ilumina" виникає дієслово "грають". Семантично це різні слова. Грати – діяти енергійно, посилено, займатися чимось несерйозним, або швидко рухатись в різних напрямках [2, с. 196]. Грають діти, грає музика, проте у переносному значенні грають і промені сонця. Підметом стають відблиски. Крім того, змінено і нормативне для дієслова "грати" у цьому значенні керування

додатком ("грають вітражами" замість "грають на вітражах"). Завдяки заміні дієслова та граматичним замінам виникає життєрадісний персоніфікований образ – відблисків вечірнього сонця, які грають вітражами. В перекладі "vidriera" передається як вітражі. За тлумачним словником іспанської мови, одним зі значень *vidriera* є "bastidor con vidrios con que se cierran puertas y ventanas" [9, с. 2088] – рама зі склом, якою закриваються двері та вікна. "Вітражі" за "Сучасним тлумачним словником української мови" мають значення "картин або орнаментів із кольорового скла у вікнах, дверях" [7; с. 152]. Важко уявити, щоб відблиски вечірнього сонця на кольорових вітражах могли нагадувати кістки та черепи. Образ нечіткий, скоріше умоглядний. Водночас, у мікрообразі виникає внутрішнє протиріччя. Оскільки сонце заходить, то його відблиски майже зникли, а "мертві" означає, що вони є, проте неживі і нерухомі. З одного боку, гра відблисків – це життєдієвість, рух, динаміка, а з іншого, – відблиски різкі та мертві. Далі речення синтаксично структурується таким чином, що образ руйнується. Відблиски порівнюються з черепами та кістками: вони грають вітражами наче мертвого кістки зі страшними черепами. Додавання "ніби" означає невпевненість та невизначеність. Отже, персоніфікація, додавання, заміни та зміни у синтаксичній структурі формують внутрішню суперечливий, фрагментарний та розмитий мікрообраз, у якому антитеза не отримує чіткого виявлення. Більше того, антитезу, мабуть, можна вбачати у протиставленні ліричного героя вечору.

Від образу кошмарних снів, що пронизують весь вечір, в перекладі зберігається лише відповідник "вечір" (*tarde*), остання частина речення повністю замінена. Іменник "pesadilla" перегукується з назвою, і це ключове для оригіналу слово у перекладі втрачено (В цього вечора в очах бачу жак). В перекладі формується інший образ: персоніфікованого наляканого вечора із жахом в очах. Особова форма дієслова "бачу" вказує на те, що з'являється ліричний герой, який спостерігає наляканий вечір: ніби вечір знаходиться навпроти нього, і він його бачить. Мікрообраз заходу сонця (*Está el sol en el ocaso*) в перекладі стає персоніфікованим – (День до заходу прямує). Речення буття знову замінено на речення з динамікою, рухом.

У мікрообразі відлуння кроків (*Suena el eco de mi paso*), дієслово "sonar" замінюється на дієслово "чути" в першій особі. Знову з'являється сприйняття ліричного героя. Відлуння (*el eco*), що в оригіналі викликає відчуття безлюддя та самотності, в перекладі випускається. Прикметник "власні" та доданий прислівник "тільки" сприяють виникненню ефекту відстороненості героя від життя міста.

Таким чином, у відтворенні цих трьох мікрообразів через персоніфікацію, заміну, випущення та додавання відбулася заміна образів. Замість синтезу відбувається відокремлення міського пейзажу та ліричного героя і навіть їх протиставлення.

У діалозі двох співрозмовників через вживання дієслів "шукати" та "чекати" у теперішньому часі змінено часовий план; випущено прислівник "ya" – "уже"; додано прислівники "давно", "тут", "зовсім". "Давно" підсилює напругу від очікування. "Тут" вказує на присутність у певному конкретному місці. "Зовсім" лише частково відтворює видільну конструкцію іспанської мови "no eras tú a quien yo buscaba". При перекладі діалогу було здійснено випущення, додавання та заміну, що внесло значні викривлення у формування кінцевого мікрообразу, який стає конкретним, схожим на діалог двох людей.

Отже, образна структура перекладу характеризується тим, що два світи – світ поета та об'єктивний світ – існують окремо. Синтез не відбувається. В оригіналі ключовим є те, що ліричний герой бачить вечірнє місто крізь призму кошмарних снів, що переслідують його. В перекладі вечірнє місто існує відокремлено від внутрішнього світу ліричного героя. Персоніфікації (затишає, відблиски грають, день прямує), додавання (все, тихо, десь, ніби, різкі, наче, в очах, бачу жах, тільки, давно, тут, зовсім), множинні лексичні та граматичні заміни (*sombria* – затишає, *se iluminan* – грають, *borrascas* – страшними), випущення (*luz de pesadilla*, уа), зміна часових планів (бачу, чую, чекаю, шукаю), створюють в перекладі низку динамічних, дієвих, рухомих, наближених до реальності образів.

Смислові компоненти перекладу відрізняються від компонентів, що утворюють смислову структуру оригіналу. Переклад просякнутий реалістичністю, динамікою, рухом, дієвістю, невпевненістю, відстороненістю. Всі ці смислові компоненти не складають єдиної смислової системи, а утворюють кілька смислових блоків. Перекладу властиві внутрішня суперечливість, фрагментарність та розмитість.

Отже в перекладі, на відміну від оригіналу, немає монолітності, цілісності образно-смислової структури. Якщо у А.Мачадо основна ідея полягає в тому, що все життя після смерті коханої людини – це кошмарний сон, то від образів, створених в перекладі О.Курченко, виникає відчуття того, що кошмарний сон – це стан, що переживає ліричний герой саме зараз. Множинні лексичні та граматичні заміни, додавання, випущення, персоніфікації, зміни часових планів привели до зміни образної та смислової структури твору.

В методичному плані зазначимо, що наш аналіз складався з таких етапів:

1. Послідовний аналіз кожного мікрообразу оригіналу і створених ним компонентів смислу.
2. Синтез мікрообразів, як образної структури і компонентів смислу – як структури смислової.
3. Аналіз словесної форми мікрообразів в перекладі, виявлення зсувів у мікрообразах та компонентах смис-

лу, що спричиняються лексичними та граматичними змінами.

4. Синтез образної та смислової структур перекладу.

5. Порівняння образних та смислових структур перекладу з відповідними структурами оригіналу і оцінка їх адекватності.

Отже, підсумовуючи аналіз можемо зазначити, що лексичні та граматичні зміни в перекладі відносно оригіналу стають причиною зсувів у мікрообразах і компонентах смислу. Відповідно трансформуються й образна й образно-смислова структури твору. Ці зміни свідчать, що словесна форма, образна та смислова структури твору тісно пов'язані між собою. Тому при перекладі зосередження уваги на образно-смисловій структурі твору і недооцінка словесної форми може стати причиною неадекватності перекладу.

Разом з тим варто зауважити, що аналіз словесної форми перекладу обмежувався одиницями лексичного та граматичного рівня. Вичерпним був би, безумовно, її повний аналіз, у тому числі звукового складу, а також рими та ритміки. Роль останньої можна проілюструвати без коментарю такою компіляцією:

Все на площі затишає
Тихо день вмирає
Соловейко в тихім гаї
Сонце зустрічає

Це залишає перспективи для подальшого розвитку і конкретизації методики аналізу. Перспективним (і необхідним) є також переклад сонетів, в яких адекватність досягається попри зміни у словесній формі.

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. 2. Великий сучасний словник української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусель. – К., 2004. 3. Гроссман Л.Г. Музыка и поэтическое слово. – М., 1972. 4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'янка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К., 2006. 5. Мачадо Антоніо. Вибрані поезії / Пер. з ісп. О.Курченко. – К., 2000. 6. Радчук В. Функції перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 11-12. – С. 149-159. 7. Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В.Дубічинського. – Х., 2006. 8. Энциклопедический словарь литературных терминов. – К., 1987. 9. Diccionario de la Real Academia Española. – М., 1992.

Надійшла до редколегії: 03.09.08

Лященко О., пошукувач

СТРУКТУРНІ ТА СЕМАНТИЧНІ РІЗНОВИДИ ЕКСПЛІКАЦІЇ В АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У даній статті проведено остаточне узагальнення нашого дисертаційного дослідження, присвяченого проблемі експлікації імпліцитного форми та змісту. У статті розкрито основні типи проявів експлікації імпліцитних форм та змісту. Дослідження проводилося на основі об'ємної картотеки (близько 5000 одиниць) на матеріалі сучасної англомовної та української прози.

In this article, final summarizing of our dissertational research is made, devoted to the problem of explicitation of implicit forms and sense units. Analyzed are the main types of explicitation. The research was based on a vast card index (approximately 5000 units) on the material of contemporary English-speaking as well as Ukrainian prose writers.

Однією з мовленнєвих універсалій, вивчення якої в рамках перекладу є актуальним та надзвичайно важливим, є експлікація імпліцитного.

Метою нашого дослідження в цілому є розгляд експлікації імпліцитності, радше, імпліцитного та його проявів і зокрема різновидів в англо-українському та українсько-англійському напрямках перекладу на матеріалі творів представників українського та англомовного неопостмодернізму: Ю.Андруховича, Є.Кононенко, Дж. Р.Толкієна, С. Лікока та ін.

У роботі використовувались такі методи дослідження: описовий (та його прийоми: спостереження, співставлення, узагальнення та класифікація матеріалу, який зіставлявся, аналіз, синтез, контекстуальна інтерпретація, кількісний підрахунок), метод зіставно-перекладацького аналізу (співставлення вихідного та цільового текстів).

Раніше нами розглядалися такі фрагменти дослідження експлікації імпліцитного: причини застосування експлікації в англо-українському напрямку перекладу; прагматичні труднощі передачі імпліцитності в перекла-

ді; умови та різновиди експлікації імпліцитного смислу в англо-українському та україно-англійському напрямках перекладу. Дана стаття є логічним продовженням, якщо не завершенням нашого аналізу поставленої проблеми, оскільки до того ми з'ясовували можливі передумови наявності недоказаного або явно невираженого в оригіналі, тоді як в цій статті намагатимемося поставити логічні крапки над "і" у вирішенні проблеми імпліцитного.

Вельми цікавим є той факт, що, якщо питання експлікації в перекладознавстві й підіймалося, то досить фрагментарно – більшість дослідників чомусь настійливо називає її "описовим перекладом", очевидно, після В.Н.Комісарова, який послуговується саме такою дефініцією [3, 160, 186]. Тому існує нагальна необхідність упорядкування цієї дещо наплутаної термінології, що є одним із завдань нашого дисертаційного дослідження. Тим не менше, не може не радувати той факт, що поряд зі згадуванням експлікації класиками перекладу сучасники вправно вживають цей термін (О. Борисова, Р. Поворознюк, О.Кононов, О.Калушова та ін.).

Проблемі імпліцитного на різних мовних рівнях раніше присвячували свої праці Дж.Ліч, Г.П.Грайс, І.Арнольд, В. Миркін, А. Бондарко, О. Падучева, К. Долінін, В. Звєгінцев, В.Кухаренко, Т. Сільман, В. Халізєв, Ю. Борисова. Ця стаття є спробою висвітлення цього різнопланового мовного фрагменту в лінгвістиці та перекладознавстві.

Питання комплексного аналізу проявів експлікації імпліцитного в перекладі, її класифікація вже давно назрівали; про це свідчить навіть поверхневий огляд не тільки наукових праць початку та другої третини минулого століття (саме тоді активно розвивалась наука про переклад не лише як окрема галузь лінгвістики), а й останніх розробок, про які коротко згадувалось на початку. Варто лише уважно прочитати дефініцію експлікації О.Кононова: "експлікація – лексичне перетворення у вигляді введення в текст додаткової інформації з метою донести до читача перекладу того, що мовою оригіналу було б зрозуміло без жодних уточнень тільки носію мови або людині, яка володіє мовою оригіналу (в нашому прикладі – українською). Інакше кажучи, до тексту пере-

кладу слід додати зноски, в якій вказати на відсутність абсолютного еквіваленту українського поняття "термін" і пояснити його відмінність від дати (date) й періоду (period)"[5]. Слушне визначення експлікації, але справляє враження не глибинного підходу до проблеми, а суто ситуативного (адже О.Кононов коментує експлікацію в контексті проблем юридичного перекладу, бо імпліцитне може міститися не лише у художніх творах).

Імпліцитне – неявне, опосередковане вираження частини інформації у функціонуванні національних мов. Коли йдеться про імпліцитність, вартує зазначити, що це явище виникає в результаті тісної взаємодії мовних та мовленнєвих факторів [9]. Імпліцитна інформація не має свого власного, "персонального" словесного втілення, тим не менше воно стає відомим, доступним для адресата (реципієнта) повідомлення завдяки мовленнєво-мисленнєвій операції імплікації (висновку), одержання невисловленого з висловленого, тобто з компонентів семантики, представлених в значенні матеріально-мовної форми одиниць мовлення (тексту) або їх елементів [Там само]. В лінгвістиці ще не склалася повна та чітка теоретична концепція імпліцитного. Її межі, сфери виявлення та критерії віднесення конструкції до імпліцитних вельми неокреслені.

Наявність імпліцитних компонентів в семантиці висловлювання може впливати на його синтаксичну структуру, матеріально – на мовну форму та склад його вербально експліцитних компонентів, змінювати формально-синтаксичні властивості висловлювання та його семіотичний потенціал. Сфери та мовні рівні випадків імпліцитного детально розглянуті та проаналізовані у наших попередніх статтях (див. "Мовні та концептуальні картини світу" 2004-2005 рр. та "Проблеми семантики та когнітивної лінгвістики" 2004-2005 рр.). В даній статті нас передусім цікавить не стільки вид імпліцитного (однаке, частково ми торкнемося і цього істотного питання), скільки прояви його експлікації в перекладі з англійської мови на українську й навпаки.

Наша класифікація різновидів експлікації має наступний вигляд:

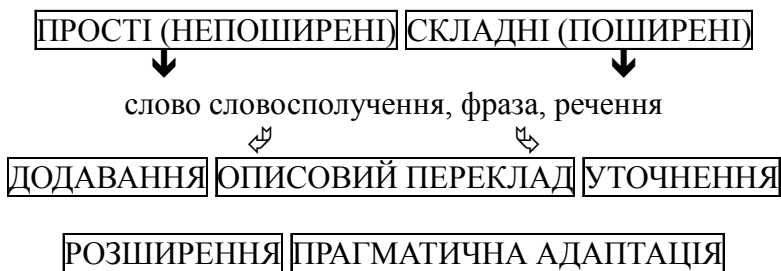
За розташуванням:

ПРИКІНЦЕВІ ПОСТОРІНКОВІ

За змістом:

СТРУКТУРНІ СЕМАНТИЧНІ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ

За обсягом:



Перша група має скоріше технічний характер: вона відображає вигляд експлікованих одиниць та їхнє поло-

ження в тексті перекладу. Прикінцеві різновиди експлікації зустрічаються трохи рідше, аніж посторінкові, які,

тим не менше, легше розпізнати. Вони містяться переважно в кінці розділу, або в кінці твору та виділяються назвою *Notes* або *Примітки*, після чого подається список тлумачень, які здійснюються в більшості випадків перекладачем, рідше редактором. Прикінцеві різновиди експлікації стосуються загалом стилістичних, прагматичних чи лексичних випадків імпліцитного, наприклад, розшифровані культурні чи літературні реалії, лексичні лакуни, або ж слова, які вживано в нехарактерному для них значення чи діалектизми (див. Е.Хемінгвей "Фієста і сонце сходить", Ю.Андрухович "Перверзія", "Рекреації").

Посторінкові різновиди являють для перекладача найбільшу трудність, тому що вони ховаються поміж решти художніх прийомів, стилістичних фігур, тропів, граматичних та лексичних форм та нагромаджень різноманітних значень тощо. Як правило, в межах тексту, речення чи словосполучення тільки глибоке фонове знання та відчуття мови поряд з накопиченим когнітивним досвідом стають перекладачеві в пригоді для розпізнання таких "пластів" смислу та форми. Вони можуть міститися, будучи виділеними дужками, у вигляді додаткового повідомлення в межах одного речення чи синтагми.

Серед наступної групи різновидів маємо структурні, які демонструють, як відсутні граматичні елементи оригіналу "заповнюються" або компенсуються також граматичними або лексичними елементами мови перекладу. Це можуть бути синтаксичні одиниці, елементи словотвору (синтетичний спосіб творення в українській мові), деякі прислівники тощо:

Виглядає за віком не менше, як на столітнього, і так лагідно до всіх усміхається, аж йому слина в устах стоїть [2, 62] = **He looks** at least a hundred years old and smiles so tenderly to everyone that saliva is even dripping from his lips [14, 231]

... чим вони відповідали – джазом? маріхуаною? со-тнею способів кохання? [1, 29] = ...how did they answer – **with jazz, with marijuana, with a hundred methods of making love?** [13, 213]

Семантичні різновиди експлікації позначені смисловими змінами компонентів оригіналу, які є неявними або недостатньо явно та чітко вираженими в силу мовних відмінностей: полісемії, смислової згорнутості дієслів, наявності семантичних пресупозицій:

...коли Господь **чудотворив через смертних**, то мав би чинити це не лише в давні віки... [12, 4] = ...that if the Lord in fact **performs miracles with the hands of** mortals, then those miracles should take place not only in ancient times... [19, 254]

Ти завжди **таке дурне** питаєш? [2, 241] = 'Do you always ask **such stupid things?**' [14, 251]

Також була **неодноразова кава**, якою ми хотіли зігрітися, не забуваючи й про коньяк... [1, 110] = There were also **several cups of coffee**, which we used to warm ourselves up, not to forget the cognac... [13, 99]

Структурно-семантична – це комбінована група різновидів експлікації імпліцитного, де виявлення та "розтлумачення" прихованих граматично-смислових елементів здійснюється мовою перекладу одночасно за допомогою різних способів та прийомів перекладу. Як правило, це – додавання або декомпресія, уточнення або розширення і описовий переклад:

At the military school where he **prepped for Princeton**, and played a very good end on the football team no one **had made him race-conscious** [16, 4] = У військовому училищі, де він **готувався до вступу в Принстонський університет**, де відзначався неабиякими успіхами на футбольному полі, ніхто **не згадував про його пох-дження**. [11, 6].

'Ever am I **fated to be your friend in need**', I said [21, 123] = Видно, **мені на роду написано обтяжувати** тебе, **друже...що з'являється в скрутну хвилину**, – сказав я йому [8, 90].

Остання група різновидів експлікації імпліцитного називається різновиди експлікації за обсягом. Тут роз'яснення завуальованих або ретушованих компонентів смислу або форми маємо за наступними параметрами: в межах речення (або двох пов'язаних між собою, що є логічним продовженням одне одного) додається одне слово – така експлікація називається проста або непоширена; в той час, коли додаються словосполучення, фраза, частина речення (англ. clause), або ж ціле речення, таку експлікацію називаємо поширеною або складною. З перекладознавчої точки зору, прийоми, що ми їх застосовуємо при передачі імпліцитних одиниць, є такі: додавання (або декомпресія), описовий переклад, прагматична адаптація, а також такі різновиди додавання, як уточнення або роз'яснення:

Усі нападники лаялися при цьому, наскільки зрозумів **побитий**, російською мовою [1, 192] = All the attackers were cursing, as much as **the guy being beaten up** understood, in Russian [13, 187]

- Тебе тут шукали якісь **двос**, – повідомив атлетично збудований Мавр [1, 189] = '**Two men** were just looking for you here', an athletically built Moor announced [13, 186].

I looked at him a moment **open-mouthed** [1, 88] = Хвилину я дивився на нього, **роззявивши рота** [13, 86].

The better your machines, the harder you worked [18, 89] = Чим досконаліші **були** машини, тим важче ви працювали [6, 78].

- У вашій країні жінки не дивляться на чоловіків?

- Думаю, що **все-таки**. [1, 227] =

"Don't women in Your land look at men?"

"I think **they still do**" [13, 221].

- Тут сьогодні **не розбереш**, хто з публіки, а хто з наших! [1, 189] = "Today **you won't be able to figure out** who is from the audience and who is ours!" [13, 178]

In December 1941, when he was twenty-six, **the war** began, just as Goldman had predicted [20, 28] = У грудні 1941 року, коли йому виповнилося двадцять шість років, **Сполучені Штати оголосили війну**, акурат, як передбачав Гольдман [7, 25].

...and his white face, as white as the belly of a sole new turned over the market, the brown side not showing, **and looking thirty hours dead**... [15, 40] = ...з білим, як крейда обличчям, і з **таким виглядом, наче він уже дві доби мертвий**... [10, 37]

'**Your stuff**', he said to Gandalf [21, 13] = **В тебе зо-сталася патерія**, – сказав він Гандальфу [8, 14].

Але того ранку в Клубі трамвайників крутили "**Пан-Володійовський**" [4,5] = But this year the Streetcar Drivers' Association was hasting **a screening of the film "Pan Volodyiovsky"** [17, 198].

Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що вищенаведена класифікація не завжди зустрічається у чистому вигляді – іноді перекладачеві доводиться вдаватися до своєрідного "міксу" трансформацій – додавати, уточнювати смисл, компенсувати структурні прогалини та пояснювати лексичні невідповідності. Можемо зазначити, як і на початку даного аналізу, що ця стаття була своєрідним підбиванням підсумків нашого дослідження стосовно напрочуд складного та недостатньо вивченого мовного фрагменту – експлікації імпліцитного. Достатньо об'ємна картотека дозволяла нам оперувати найрізноманітнішими випадками проявів декомпресії прихованого смислу та форм, що дає нам підстави стверджу-

вати, що в цілому в перекладі завдання щодо експлікації імпліцитного є розв'язане та підлягає винесенню на захист.

Література: 1. Андрухович Юрій. Перверзія. – Львів: Класика, 1999. – 290 с; 2. Андрухович Юрій. Рекреації/Рекреації. Романи. – К.: Час, 1997. – 252с; 3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш.шк., 1990. – (253) с. 160,186; 4. Кононенко Євгенія. У неділю рано//Колосальний сюжет: [Оповідання]. – К.: ТОВ "Задруга", 1998. – с.3-8; 5. Кононов Олексій. Знову про проблеми юридичного перекладу. – Донецьк: Юридичний журнал, #12, 2004 <http://www.justinian.com.ua/article.php?id=1507>; 6. Лікок Стівен. Людина в азбесті: прообраз майбутнього: пер. з англ. Андрія Євси/Всесвіт. – 2005. – №7-8; http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=0; 7. Спаркс Ніколас. Нотатничок. Оповідання: Пер. з англ. І.Яндоли/Всесвіт. – 2002. – №5-6. – с.98 – 121; 8. Толк'єн Дж. Р.Р. Володар Перснів. Трилогія. Кн.2: Дві вежі: Пер. з англ. А.В.Немірової. – Харків: Фоліо, 2003, 290; 9. Хамзіна Г.К. Высказывания – номинативы с имплицитной семантикой в русском и татарском языках/Сопоставительная филология и полилингвизм. – Казань, 2003

с.161-171. – http://www.ksu.ru/fil/kn1/win/kn1_25.htm; 10. Хемінгвей Ернест. За рікою в затінку дерев: Пер. з англ. К.Сухенко та Н.Тарасенко. – К.: Радянський письменник, 1961. – 160; 11. Хемінгвей Ернест. Фієста і сонце сходить: пер. з англ. В.Митрофанова. – К.: Дніпро, 1974. – 576 с. 12. Шевчук Валерій. Око прірви. Роман. – К.: Український письменник, 1996. – 198 с; 13. Andrukhovych Yuri. Perverzion/Translated and with an introduction by Michael M. Naydan. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2005. – 326 p; 14. Andrukhovych Yuri. Recreations: Transl. and with an introduction by M. Pavlyshyn. – Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press Edmonton, 1998; 15. Hemingway Ernest. Across the River and into the Trees. – Granada: Granada Publishing, 1977. – 224 p; 16. Hemingway Ernest. The Sun Also Rises. Farewell to arms. -Moscow.: Progress Publishers, 1976; 17. Kononenko Ievheniia. Sunday Morning: Transl. by Svitlana Kobets/ Ukrainian Literature. Volume I., 2004. – www.UkrainianLiterature.org 18. Leacock Stephen. The Man in Asbestos: an Allegory of the Future/ Perfect Lover's Guide and other stories, Moscow: Foreign Languages Publishing House 1958. – 338 p; 19. Shevchuk Valerii. Eye of the Abyss: Trans. by Olha Rudakevych/ Ukrainian Literature. Volume I, 2004. – www.UkrainianLiterature.org; 20. Sparks Nicholas. The Notebook. – N.Y.: Warner Vision Books, 1998. – 214p. 21. Tolkien J.R.R. The lord of the Rings. Part 2. The Two Towers. – London: Harper Collins 290 p. 22.

Надійшла до редколегії: 14.09.08

Забула І.П., викл.

НАЗВИ ХРИСТИЯНСЬКИХ РЕЛІГІЙНИХ СВЯТ В УКРАЇНСЬКО-ФРАНЦУЗЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У даній розвідці досліджено назви найпоширеніших та найважливіших для християнських традицій України та Франції релігійних свят православ'я та католицизму в українсько-французькому перекладі.

The most frequent and important titles of Christian religious holidays in orthodox traditions of Ukraine and catholic traditions of France are analyzed in the article.

З прадавніх часів релігія посідає вагоме місце у житті будь-якої спільноти. Релігійні вірування хоча і об'єднують досить часто людей різних етносів, національностей та культур, залишаються і в наш час одними з найважливіших складових етно-національної ідентичності народів, що виражається через використання у щоденній релігійній практиці рідних мов народів та етносів.

Як зазначає О.Чередниченко у своїй монографії "Про мову і переклад", "навіть у країнах, де автохтонні мови не виконують максимального набору функцій і не є державними, не спостерігається колективної відмови від користування ними в певних сферах спілкування, передусім розмовного (сімейно-побутова сфера, **традиційні релігії**, тощо)" (10, с.41).

Використання рідної мови у релігійній сфері (поряд з іншими найважливішими сферами національного самовираження та повсякденного життя народів) зберігається і за умов цілеспрямованої державної політики метою якої є знищення тієї чи іншої національної мови. Такий період пережила у своєму розвитку й українська мова. Однак, навіть за умов, коли "українська мова не мала умов для повноцінного вжитку та розвитку, не будучи державною навіть на своїй батьківщині і перебуваючи під постійним тиском міжнародних мов – англійської та російської, престиж яких усіляко підтримувався відповідними державами, абсолютна більшість україномовних як у діаспорі, так і на батьківщині не відмовилась від рідної мови і користувалась нею бодай у кількох сферах спілкування (сім'я, **релігія**, традиційна культура, частково освіта)" (10, с.42).

Сьогодні, не зважаючи на ще існуючі труднощі, українська мова вже посіла своє місце у всіх сферах життя нашого народу, включаючи також і релігійну сферу. Водночас релігія також вийшла з "підпілля" у якому вона перебувала за радянських часів, і зайняла своє місце в житті українського народу. Про релігійні свята говорять на офіційному рівні, висвітлюють медіа. Тож професійні перекладачі повинні добре знати релігійні терміни, зокрема назви релігій-

них свят та володіти вагомими фоновими знаннями щодо цих свят, традицій та звичаїв, пов'язаних з ними, а також релігійно-культурних відмінностей (зокрема, належність до тієї чи іншої релігії, різних гілок однієї релігії, спільне та різне у релігійних традиціях та обрядах).

Приступаючи до порівняльного перекладацького аналізу назв релігійних свят в українській та французькій мовах, важливо зазначити перш за все "вихідні дані", які необхідно враховувати виконуючи такий аналіз:

- І в Україні, і у Франції панівною релігією залишається **християнство**;
- В Україні переважає **православ'я**;
- У Франції панівне становище займає **католицизм**.

Виходячи з вищезазначеного, відразу окреслимо межі нашого дослідження, яке описується у даній статті – ми **будемо аналізувати назви найпоширеніших та найважливіших для християнських традицій України та Франції релігійних свят православ'я та католицизму українською та французькою мовами**.

За твердженням Гака В.Г. та Григор'єва Б.Б.: "Мовні елементи, які перекладаються не залежно від контексту, мають в іншій мові постійний мовний еквівалент." (2, с.9, власний переклад) – у своїй більшості загальновідомі назви найбільших релігійних свят мають у французькій та українській мові сталі, добре відомі назви: **Великдень або Пасха – Pâques (pl., m ou f), Різдво – Noël (m)**. Існування таких сталих відповідників у мові перекладу полегшує роботу перекладача, важливо, однак чітко знати ці узусні назви і використовувати саме їх у своїй професійній діяльності.

Професійні перекладачі повинні бути добре обізнаними і з традиціями та звичаями святкування інших релігійних свят, відмінностями між культурними традиціями народів, з мовами яких працює перекладач. Релігійні почуття кожної людини належать до найглибших почуттів, які дуже легко образити (про це свідчить, зокрема історія релігійних відносин між народами), тож перекладач завжди повинен бути дуже обережним та делікат-

ним при перекладі релігійної лексики, використовуючи всі свої найкращі професійні якості.

Серед найважливіших питань, які постають у даному контексті, є питання **прагматичної адекватності перекладу**, про яку В.Н. Комісаров пише так: "Німецький перекладознавець А.Нойберт запропонував розрізнати чотири типи прагматичних відношень при перекладі від найвищої перекладності в прагматичному сенсі до фактичної неможливості відтворити прагматику оригіналу у перекладі.... **Найбільш повно передається прагматична спрямованість оригіналу**, який має однаковий прагматичний інтерес і для читачів перекладу.... Оригінали, специфічно спрямовані на членів даного мовного колективу, і які не мають ніякого відношення до отримувачів перекладу... взагалі не можуть бути передані прагматично адекватно." (4, с.136). У нашій розвідці ми розглянемо назви свят українською та французькою мовами від спільних для обох мовних та культурних традицій, які мають сталі відповідники у двох мовах та виконують однакові прагматичні функції як щодо отримувачів оригіналу, так і щодо отримувачів перекладу, до назв свят, які існують лише у тій чи іншій культурній традиції.

Можна було б сказати а рігрі, що ніяких труднощів з адекватним перекладом назв релігійних свят не повинно виникати, адже ми не виходимо за межі однієї релігії – християнства. Загалом це вірно для спільних великих свят, про які вже йшлося вище – *Пасха*, *Різдво* (хоча й тут можуть виникати відмінності, пов'язані з різними традиціями святкування, та, відповідно, різними образами, які викликають ці слова у отримувачів оригіналу та перекладу: напр. Пасха в Україні пов'язана перш за все з паскою та крашанками, у Франції – з шоколадними пасхальними яйцями). Однак існують і "національні" релігійні свята (напр. *Покрова Пресвятої Богородиці*, *Святого Апостола Андрія Первозванного* в Україні, *Toussaint (свято всіх Святих)* у Франції, які є невідомими для, відповідно, франкомовних католиків та україномовних православних – отримувачів перекладу, та при передачі назв яких можуть виникати труднощі з прагматичною адекватністю, про які ми говорили вище, цитуючи В.Н. Комісарова. Є й "середні" назви свят, "напіввідомі" тим чи іншим отримувачам перекладу, або відомі з сильною національною маркованістю (*Epihanie (Богоявлення або свято Хрещення Господнього – Водоосвячення, нар. Водохреще), Assomption (f) – Успіння Пресвятої Богородиці*). Розглянемо докладніше різні назви релігійних свят.

Напередодні Великодня важливою подією у житті кожного християнина є **Великий Піст**. Французькою мовою цей період називається **Carême (m)**. Перекладачам важливо пам'ятати, що словом **Le Carême** позначається саме **Великий Піст, Різдвяний же піст**, наприклад, називається **Avent (m)** – lat. *Adventus, arrivée – période de quatre semaines de l'année liturgique, qui précède et prépare la fête de Noël* (12, с.129).

Іншим великим християнським святом є **свято П'ятдесятниці – день Святої Тройці** – "...зішестя Святого Духа на апостолів відбулося на п'ятдесятний день після Воскресіння Христового. Свято християнської П'ятдесятниці містить у собі подвійне торжество: і на славу Пресвятої Тройці, і на славу Пресвятого Духа, який видимо зійшов на апостолів і уклав новий вічний завіт Бог з людьми." (6, с.623) Походження української назви свята є прозорим.

Французькою мовою це свято зветься **Pentecôte (f)** – du gr. *Pentekostē hēmera, cinquantième jour* – *fête chrétienne célébrée l(A) le septième dimanche après*

Pâques, en mémoire de la descente du Saint –Esprit sur les apôtres. (12, с.803)

Як бачимо, обидві назви експліцитно передають позначення періоду, коли відзначається свято – п'ятдесятний день після Паски, однак українська назва **П'ятдесятниця**, будуючись на базі власне українського слова є прозорішою для наших сучасників ніж, у французькій мові слово **Pentecôte**, яке має ту ж основу, однак грецькою мовою.

У французькій мові маємо дві назви свят, які є досить співзвучними, і тому легко можуть стати "хибними друзями перекладача": **Ascension(f)** та **Assomption (f)**. У першому випадку – **Ascension (élévation de Jésus au ciel, quarante jour après Pâques; fête commémorant cet événement** (12, с.114), йдеться про **Вознесіння Господнє** – одне з дванадцятих свят, відмічається на 40-й день після Великодня на честь сходження Ісуса Христа на небо (1, с.155).

Assomption (f) – du lat. *Adsumere, prendre avec soi* – *élévation miraculeuse de la Vierge au ciel après sa mort* (12, с.117). У Франції це свято відзначається 15 серпня і є офіційним державним святом та вихідним днем. В православній україномовній традиції маємо день **Успіння Пресвятої Богородиці** (28 серпня за новим стилем, 15 серпня за старим) – "свято називається Успінням ("засинанням"), бо Божа Мати померла тихо, немовби заснула, а головне, називається так через коротке перебування її тіла у гробі, бо через три дні Господь воскресив її і возніс на небо" (7, с.336). Для перекладачів дуже важливо у даному випадку добре пам'ятати про відмінність у назві цього дня – у французькій мові вона походить від латинського слова зі значенням "взяти з собою", а католицька традиція, як видно із вищенаведеного визначення цього слова, яке подає енциклопедичний словник французької мови, наголошує на моменті **вознесіння** Пресвятої Богородиці, в той час як українська назва несе у собі значення **"засинати"** назавжди".

Дуже відмінним, як у своїх назвах, так і за народними звичаями святкування та подіями, з якими воно пов'язане у сучасних католицькій та православній традиціях є свято **Богоявлення (або свято Хрещення Господнього – Водоосвячення, нар. Водохреще)** – "друга назва християнського свята Хрещення Господнього. Підставою їй стала євангельська оповідь про явлення Бога-Духа Святого у вигляді голуба в момент хрещення Ісуса Христа. До 4 століття у християнстві Богоявлення відзначалося разом з Різдвом – 6 січня за старим стилем." (7, с.44). Новий французько-російський словник (5, с.410) подає слово **Богоявлення** як переклад французького слова *Epihanie (f)*, з приміткою: "свято, яке святкується 6 січня" (власний переклад). Відповідно ж до французького тлумачного енциклопедичного словника (12, с.423): "du gr. *Epihaneia, apparition. Fête chrétienne célébrant la manifestation du Christ, notamment aux Mages venus l'adorer, et appelée pour cette raison jour ou fête des Rois.* (On la célèbre dimanche qui suit le 1 janvier)". Як бачимо, дане свято Богоявлення базується на різних біблійних сюжетах: в українській православній традиції – **Хрещення Господнього** – з цим пов'язана традиція водоосвячення та народна назва **Водохреще**. У французькій католицькій традиції воно пов'язується з явлення Ісуса Христа Волхвам – звідси народна назва **fête des Rois** та відомий звичай, зафіксований фразеологізмом "tirer les rois" – "обирати короля". Ним на весь день стає той, хто натрапить у своєму шматочку святкового пирога на запечений у ньому біб (який сьогодні

заміняється на гарні порцелянові фігурки, які навіть колекціонуються у Франції).

Свято **Святого Миколи Чудотворця** (відоме у народі як **свято Миколая**) знову зайняло важливе місце серед традицій та звичаїв українського народу. Ось що про нього пише Релігієзнавчий словник (7, с.192): "Микола Чудотворець – один з найшанованіших у християнстві святих.... Католицька церква виключила свята на честь Миколи Чудотворця із особливо шанованих пам'ятних днів, на відміну від сучасного православ'я, яке в цьому зберегло вірність традиції." В Україні це свято особливо поширене сьогодні серед дітей, яким, якщо слухняними були, Миколай Чудотворець гостинці приносить. У Франції **La Saint Nicolas** святкується сьогодні лише в окремих регіонах, в деяких містах воно вважається святом хлопчаків. При перекладі назви цього свята перекладач має пам'ятати, таким чином, і про невідповідність "сили" прагматичного впливу назви цього свята на українців та французів. Увагу перекладачів привертає також рід назви цього свята у французькій мові – як і більшість назв релігійних свят у Франції, дана назва є жіночого роду.

Дуже важливим для українського народу є свято **Покрови Пресвятої Богородиці (нар. Покрова)** – "одне із значних свят православ'я. Відзначається 14 жовтня за новим стилем. Зміст свята становить ідея покровительства Божої Матері." (7, с.244) Ми не знайшли відповідників даного свята у французькій християнській традиції, тому пропонуємо власний варіант перекладу назви даного свята – *La Protection de la Sainte-Vierge*.

Не відзначається у Франції і дуже багате в Україні на звичаї та традиції свято **Апостола Андрія Первозваного (la Saint-André)**. І хоча переклад французькою мовою самої назви свята не викликає труднощів, перед перекладачем особливо гостро постане у даному випадку питання прагматичної адекватності такого перекладу назви, адже він не викличе у отримувачів перекладу того ж комунікативного ефекту, що і в отримувачів оригіналу. На нашу думку, у даному випадку доцільним було б додати до перекладу назви перекладацьке пояснення, про обсяг та зміст якого вирішуватиме сам перекладач залежно від конкретної ситуації перекладу, пра-

гматичної мети оригіналу, перекладацької стратегії, обраної в тому чи іншому випадку.

Подібну ситуацію маємо з католицьким днем **Bcix Святих – la Toussaint (f) – "(de tous les saints) Cath. Fête du 1 novembre, en l'honneur de tous les saints."** (12, с.1066). Це свято не відзначається у православної україномовної традиції, хоча, внаслідок давніх контактів української та французької мов, а також католицизму та православ'я, в українській мові вже є усталений варіант перекладу його назви. Однак, з тим, щоб максимально наблизити комунікативний ефект на отримувачів перекладу до комунікативного ефекту на отримувачів оригіналу, та зважаючи на національні відмінності святкування дня Всіх Святих у середині католицької традиції, перекладачам знову таки варто супроводжувати вже узусний варіант перекладу назви цього свята перекладацьким коментарем.

Як бачимо, назви християнських релігійних свят українською та французькою мовами можуть мати постійні мовні відповідники (еквіваленти), використання яких полегшує роботу перекладача, однак є релігійні свята, які не лише різняться звичаями та традиціями святкування українським та французьким народами, а й можуть навіть відмічати різні релігійні події. Тож, використовуючи усталений варіант перекладу назви свята, чи пропонуючи власний, перекладач повинен намагатися максимально наблизити прагматичний та комунікативний ефект, який викликає назва релігійного свята у отримувачів перекладу до прагматичного та комунікативного ефекту щодо отримувачів оригіналу.

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. К., "Перун", 2001р.
2. Гак В.Г., Григорьев Б.Б. Теория и практика перевода. Французский язык. Издание 3-е. Москва, "Интердиалект+", 2000.
3. Короткі відомості про свята Православної Церкви. – Київський Патріархат, 1992.
4. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Москва, "ЭТС", 2002р.
5. Новый французско-русский словарь. Москва, "Русский язык", 1994.
6. Протоіерей Серафим Слобідський. Закон Божий. Київ, Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004р.
7. Релігієзнавчий словник. За ред. проф. А.Колодного і проф. Б.Лобовика. Київ, "Четверта хвиля", 1996.
8. Українські традиції. Упорядник О.В.Ковалевський. Харків, "Фоліо", 2003.
9. Фразеологічний словник української мови у двох томах. Київ, Наукова думка, 1999р.
10. Чередниченко Олександр Іванович. Про мову і переклад.-Київ, "Либідь", 2007р.
11. Dubois J., Mitterrand H., Dauzat A. Larousse dictionnaire étymologique et historique du français. Paris, Editions Larousse, 1993.
12. Le Petit Larousse Illustré 2008. Paris, Editions Larousse, 2007

Надійшла до редколегії: 03.09.08

Бабаєва Л.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ МЕЛЬПОМЕНИ НА ЗАРУБІЖНІЙ СЦЕНІ. СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ДЛЯ ТЕАТРУ

У статті розглядаються актуальні питання й теоретичні засади драматургічного перекладу на матеріалі англійських і французьких перекладів драматичних творів Лесі Українки.

The paper deals with theoretical underpinning of drama translation on the basis of English and French translations of dramas by Lesya Ukrainka.

Переклад драми як жанру був і досі залишається одним з найменш вивчених аспектів перекладознавства. Аналіз сучасної літератури, присвяченої цій проблемі, переконливо свідчить про недостатню вивченість драматургічного перекладу. Майже всі роботи з перекладу драматургічних текстів, що вийшли з початку 90-х років, починаються однаково: ще й нині перекладачі й філологи, які працюють у царині театру та для театру, залишаються на узбіччі дослідницької уваги.

Німецька дослідниця Б.Шульц зауважує, що література, присвячена теоретичному обґрунтуванню та практич-

ним аспектам перекладу поезії та прози, зайняла б, напевно, кілька полиць, тоді як всі теоретичні нароби стосовно перекладу драми та перекладацьких стратегій, заснованих на цій теорії, вмістилися б у невеличку книгу [11, с.78].

Британський теоретик перекладу С.Басснетт, відома своїми дослідженнями у царині перекладу драматургічних текстів, проводить ту ж думку, коли пише про те, що серед аспектів художнього перекладу багато уваги завжди приділялося перекладу поезії, тоді як переклад драми і нині знаходиться у "занедбаному стані" (...theatre is one of the most neglected areas). Дуже мало було написа-

но на тему специфіки перекладу драматургічних текстів, а ті поодинокі висловлювання перекладачів театральних п'єс, що вийшли друком, лише підкреслюють той факт, що методологія, яка використовується у перекладацькому процесі стосовно драми, нічим не відрізняється від стратегії перекладу прозових текстів [6, с.119].

Погоджується з цими висловлюваннями і дослідниця Мері Снелл-Хорнбі, проте вона більш оптимістично налаштована: протягом останнього десятиріччя спостерігається все ж таки пожвавлення інтересу до перекладу мультимедійних текстів. І це стосується як перекладів для театральної сцени, так і для кіноекрану [13, с.30].

Крім вже згаданих дослідників, проблеми перекладу драми у своїх роботах аналізують: О.Чередниченко, В.Коптілов, Т.Казакова, Н.Бідненко, П.Паві, Е.Карі, Б.Хатім, Р.-Ж. Пулар, Ю.Найда, І.Торнквіст, Е.Вівіс, О.Зубер, С.Аалтонен, С.Тоцева та деякі інші.

Серед основних причин, чому переклад драми так досі і не отримав комплексного теоретичного обґрунтування, дослідники відзначають наступні: подвійна природа драми, складність визначення характеристик драматургічного тексту, зв'язок між перекладом драматичного твору і постановкою перекладної драми на зарубіжній сцені.

Драматургічний переклад є не просто перекладом художнього твору, перекладач має усвідомлювати, що його продукт потенційно є призначеним для сцени, тобто для постановочного процесу. Проте дуже часто автори драматургічного перекладу мають тенденцію не враховувати "ситуацію висловлювання", що є притаманною для театру: ситуацію виголошення тексту актором у певному місці і в означений час для певної аудиторії, яка сприймає одночасно і текст, і виставу [2, с.221]. Аналіз чинників драматургічного перекладу доводить: для досягнення позитивних результатів у цій галузі необхідно звернутися до театрознавців, спеціалістів з теорії перекладу й теорії літератури, режисерів, акторів і продюсерів. Лише у тісному співробітництві з цим колективом народжується акт перекладу, що виходить далеко за рамки постановки драматургічного тексту, що був задуманий і втілений на сцені у площині однієї мови.

На основі викладеного вище можливо зробити висновок: для отримання гарного перекладу драматичного твору необхідно враховувати не лише і не стільки вимоги художнього перекладу, скільки особливості сценічного мистецтва. До кола проблем специфіки перекладу для сцени Патрис Паві виносить наступні дві: по-перше, у театрі переклад "пропускається" через тіло акторів та вуха глядачів; по-друге, мова йде у цьому випадку не просто про переклад з однієї мови на іншу, а про зіставлення ситуацій висловлювання та різномірних семіотичних систем, що є відокремленими одна від другої простором та часом. Драма являє собою вид багаторівневого мистецтва.

Для того щоб визначити природу й специфіку драматургічного перекладу, необхідно спочатку з'ясувати особливості і головні риси драматургічного тексту. Кожний художній твір має певну жанрово-родову домінанту. Загальновідомим є твердження про те, що виявлення цієї домінанти і є ключем для розв'язання питання про особливості перекладу даного жанру. Як зазначає професор Олександр Чередниченко, перекладач має враховувати "головні характеристики літературних жанрів, відтворення яких є необхідним для збереження жанру в перекладі. Стилистичний інваріант (або домінанта) жанру завжди охоплює постійні та змінні характеристики, вибір яких визначає індивідуально-авторський стиль" [4, с.147].

Драма має особливий статус: вона стоїть на межі літератури й театру. Ця історично зумовлена подвійність,

а також той факт, що театральна постановка драматичного твору є плодом колективної праці – акторів, режисера, декораторів, гримерів, техніків, та ін. – ускладнюють питання визначення специфіки драматургічного тексту. Ще складніше видається охарактеризувати процес постановки перекладного драматургічного твору на сцені. Логічно припустити, що процес передачі драматургічного тексту з однієї мови на іншу є схожим до процесу транспозиції (у площині однієї мови) письмового тексту драми до театральної сцени. А це означає, що теоретикам драматургічного перекладу слід перш за все звернутися за порадою до театрознавців з метою дослідити тонкощі постановочного процесу. І тоді аналогічно побудувати теорію перекладу драми. Проте, відомим є той факт, що сама наука про театр ще не розробила прийнятної теорії, що описує процес втілення письмового тексту драми на сцені.

Якщо теоретики театального мистецтва, серед яких і Патрис Паві, визначають "драматургічний переклад" перш за все в контексті подальшої "постановки перекладної п'єси", то дещо інакше підходять до цієї проблеми дослідники з галузі перекладознавства. Б.Шульц проводить чітку межу між перекладом драми, що є призначеним для подальшого друку і читання, тобто суто "художнім текстом", та перекладом драматургічного тексту з метою подальшої постановки. В цьому полягає "подвійна природа драматургічного тексту", це насамперед характеризує переклад драми. Перекладна п'єса може мати два варіанти – "текст для читання" (художній текст) і "текст для постановки" (сценічна редакція). Звичайно, завжди існували перекладачі, яким вдавалося в одному варіанті перекладу втілити два різновиди драматургічного тексту, призначеного як для читання, так і придатного для театральної постановки. Проте така стратегія перекладу – створення двох текстів в одному варіанті перекладу – набула поширення лише у першій половині 20 ст., а з початку 60-х років ця тенденція зазнавала новий напрям у перекладі драми.

З метою забезпечити успіх майбутньої вистави перекладач має також брати до уваги культурну компетенцію ("cultural competence") цільової аудиторії, її обізнаність з культурою нації, яка створила оригінальний текст. Патрис Паві використовує термін "герменевтична компетенція публіки": для адекватного сприйняття перекладу іноземної драми цільова аудиторія повинна володіти певним "культурним багажем", аби бути спроможною чути й відгукатися на текст вистави і, зокрема, розуміти, що підштовхнуло перекладача обрати той чи інший прийом передачі іншомовного культурного компоненту. Відтворення національно-історичної своєрідності оригіналу набуває великого значення при перекладі драматичних творів. В театрі все відбувається перед очима свідків – глядачів, як в житті. Перекладач не має можливості навести пояснення в коментарях до іншомовної реалії, адже кожне перекладене слово (за винятком авторських ремарок) виголошується актором на сцені.

II. Якщо розробка теорії драматургічного перекладу ще нині перебуває в процесі становлення, то така ж ситуація складається з термінологічною базою для описання процесу перекладу драматичних творів. Спеціалісти, які працюють в галузі перекладу для театру, досі не змогли створити єдиний поняттєвий апарат драматургічного перекладу.

Самий термін "драматургічний переклад" має по декілька варіантів в мовах європейського ареалу. У цій статті термін "драматургічний переклад" використовується як основний на означення перекладу драматичних творів, що складають частину літературної спадщини

ни певної етно-культурної спільноти, а також є витворами сценічного мистецтва. Поряд з цим теоретики перекладу вживають синоніми, такі як: сценічний переклад, переклад театральний, переклад драми.

У наукових роботах англійською мовою зустрічаються наступні терміни: *drama translation*, *theatrical translation*, *translation of drama*, *translation of theatre texts*, *translating for the theatre*; французька мова використовує наступні поняття: *traduction théâtrale*, *traduction des pièces de théâtre* [7].

Дослідники драматургічного перекладу погоджуються у тому, що центральними поняттями для спеціаліста з перекладу театральних п'єс є такі терміни, як "сценічність" ("performability", "playability", or "effectiveness on the stage") та "гарна (зручна) вимова" або "легковимовність" ("speakability"). Дехто вважає їх синонімами (С.Басснетт), інші знаходять стилістичні відмінності. Б.Шульц дає переклад російською та французькою мовою тим термінам: *performability* – "сценічність" (рос.); *speakability* – "bien en bouche" (франц.), "удобопроезносимість" (рос.). Текст можна вважати сценічним, якщо за своїми художніми якостями він є придатним для театральної постановки і доступним для акторської вимови. У вступному слові до свого перекладу шести п'єс Антона Чехова англійською мовою, перекладач Роберт Корріган дає своє тлумачення поняттю сценічності: "Все у театрі повинно гарно й легко вимовлятися – це перший закон для театального перекладу. Перекладач має постійно намагатися під час творчого пошуку почути внутрішнім слухом, як перекладений ним текст буде вимовляти актор. Він має відчувати ритміку акторського голосу – паузи, тембр, інтонацію. Він також повинен уявляти зовнішній вигляд, статуру, жестикуляцію актора, навіть проникнути в його внутрішній світ. Перекладач має одним словом відтворити у перекладі цілісну сценічну композицію" [8, с.27].

Корріган пропонує перекладачеві виступати в ролі постановника під час перекладацького процесу. Тут виникають деякі труднощі з визначенням поняття. "Сценічність" та "легковимовність" є якісними характеристиками драматургічного тексту. Але тоді постає питання, що брати за еталон та за якими критеріями визначати та тлумачити ці поняття. Якщо ми встанемо на ту позицію, що сценічність передбачає лише здатність легко (для актора) виголосити текст та адекватно (для публіки) сприйняти його, тоді цей термін слід розглядати у площині лінгвістики.

С.Басснетт критикує адекватність вживання терміну "сценічність" стосовно театального перекладу. Чи вписується цей термін у рамки наукової дискусії серед перекладознавців? Навряд. Проте це поняття і нині залишається у роботах сучасних дослідників перекладу для театру за відсутності кращих. Втім, Б.Шульц пропонує замінити "сценічність" новим терміном, що його ввела в драматургічний дискурс болгарський філолог і перекладач Софія Тоцева [12, с.96]. Мова йде про "театральний потенціал" ("Theatrical Potential").

Цей термін означає, що певний драматургічний текст, наділений "театральним потенціалом", має здатність бути втіленим на сцені. Таким чином, ми усуваємо не прийнятні для наукового дискурсу театрознавчі терміни, такі як "сценічність", "театральна видовищність": "This concept and term is meant to replace a number of concepts not appropriate to scholarly debate: 'effectiveness on the stage', 'theatricality' and also the Slavic 'sceničnost' – to give the Russian variant" [12, с.97]. Введення цього терміну обумовлено подвійною природою драматургічних текстів, тобто спрямованістю драми до усної та літературної форми. Концепція "театральний потенціал" також означає складну систему ко-

дів і текстових позначок, які є особливо пов'язаними зі стилізованим мовленням драми і з ситуацією усного повідомлення: граматичні й семантичні лакуни, півтори, відхилення від лексичної норми. А оскільки неможливо визначити конкретного й остаточного театального значення для конкретного тексту, то й театральний потенціал не є нормативною й статичною концепцією. Драма у цьому контексті розглядається як незакінчений, складний і відкритий засіб комунікації.

III. Прикладом відтворення одного з аспектів театального потенціалу є переклад назв драматичних творів Лесі Українки "Лісова пісня" і "Камінний господар" англійською і французькою мовами. За переконанням театрознавців ці драми є найбільш сценічними з усього драматургічного доробку Лесі Українки, а отже, вони найчастіше виставлялися на українській і зарубіжній сценах. Англійський переклад "Лісової пісні" здійснювали в різні часи Персіваль Канді [14] і Віра Річ [15], французькою – Анрі Абріль [9]. "Камінний господар" з'явився у перекладі англійською мовою у виконанні Віри Річ [16]. Французькою мовою переклад української версії донжуанівської легенди виконала Ольга Вітошинська [17]. Крім цього існували інші сценічні редакції та адаптації цих драм Лесі Українки: наприклад, вистава "Лісової пісні", яка була здійснена Нью-Йоркським театром "Ла Мамма" (Yara Arts Group) наприкінці 1990-ч років (англійський переклад Вірляни Ткач і Ванди Фіппс) [1, с.234].

Для Лесі Українки надзвичайно важливим було обрати влучну назву для своїх драм. Деякі лесезнавці вбачають у назвах драматичних творів Лесі приховані семантичні коди, пов'язані з містико-філософським світобаченням поетеси. За свідченням самої Лесі Українки, для неї вигадати назву – все одне, що написати половину твору. Назва для Лесі несе потужне філософсько-естетичне навантаження, самою назвою твору, авторка вводить читача та глядача до світу своїх поетичних візій. Як вдалося перекладачам Лесиною драматургічної спадщини відтворити у перекладі англійською і французькою мовами таку настанову авторки?

Драма-феєрія "Лісова пісня" – найпоетичніший твір Лесі Українки, наскрізь проіннятий музичністю. В українському оригіналі назва втілена у просту, струнку й поетичну форму – "Лісова пісня". Це пісня про ліс, природу, правду життя і людських стосунків. Про красу і щастя, дружбу і – *кохання*. З піснею авторка пройшла через все життя, драматичне слово і музика були для неї нерозривними поняттями. Мовлення її сценічних персонажів наскрізь проінняте піднесеною поезією і ліризмом. Тому і герої її "Лісової пісні" співають – драма "Лісова пісня" – це по суті пісня Лукаша про Мавку. Як бачимо, все починається і кінчається назвою, в ній закодований зміст драми і послання поетеси.

Анрі Абріль проводить паралель у французькому перекладі між назвою твору "Лісова пісня" з підзаголовком – "драма-феєрія", тим самим намагаючись з самого початку, з назви, відкрити французьким читачам чарівний світ волинського фольклору. Леся Українка сама визнавала, що підзаголовок "драма-феєрія" був нею запозичений з німецької мови під впливом модної на той час нової європейської драми в традиціях Метерлінка і Гауптмана і не знаходила влучного еквіваленту в українській мові німецькому терміну "Märchendrama", що тяжіє скоріше до "містерії".

У французькому перекладі Анрі Абріля "Лісова пісня" відразу набуває казковості – *La chanson sylvestre*. Вводячи в канву тексту слово *sylvestre*, притаманне лише витонченій літературній мові, як зазначає словник *Le Robert micro* (*mot littéraire désignant un mot qui n'est*

pas d'usage familier, qui s'emploie surtout dans la langue écrite élégante) [10, с.1237] перекладач відразу ж хоче налаштувати читача на незвичайну оповідь. Крім цього латинське коріння слова і пов'язані з ним похідні назви створили кельтської міфології: sylphe – сільф (génie aérien des mythologies gauloise et germanique), sylphide – сільфіда (génie aérien féminin plein de grâce [10]), sylvain – сільван, італійський бог лісів – говорять читачеві про те, що мова у драмі піде про фантастичні істоти. Тому переклад назви твору як *Chanson sylvestre* здається цілком доречним. Але у слова *sylvestre* є й синонім з нейтрального лексичного шару – *de la forêt*. До речі, так і перекладали назву Лесиної драми інші дослідники: *Chanson de la forêt* [5, с.5]. Поряд з перекладною назвою "*Chanson sylvestre*" Анрі Абріль передає і підзаголовок: "*drame-féerie*".

По-іншому підходить до цієї задачі англійська перекладачка і поетеса Віра Річ. Її англійський варіант втілений у просту й скромну форму: "*Forest song*". Проте, Віра Річ усуває підзаголовок "драма-феєрія", очевидно через побоювання викликати в англомовних читачів асоціації з фольклорною драмою-казкою ("*fairy drama*") або ж з фантастичною п'єсою ("*fantastic drama*"). Так само передає цю назву і Персіваль Канді у своїй англомовній версії "Лісової пісні" – "*Forest song*".

Драматургічний талант Лесі Українки виявився і при обранні назви для її п'єси, де вона оригінально трактувала середньовічну легенду про Дон-Жуана, – "Камінний господар". Ідею своєї драми поетеса визначила так: перемога камінного, консервативного принципу, втіленому в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, "лицарем волі". Нарешті в українській літературі з'явився твір на тему, що, як зазначала сама Лєся, впродовж трьохсот років притягував до себе увагу письменників.

Новаторство Лесі Українки полягало у тому, що вона безжалісно розвинула Дон-Жуана, як жорстокого егоїста, індивідуаліста, звабника і крутія. Командор дон Гонзаго є і залишається після смерті господарем свого камінного замку і своєї камінно-непреступної дружини, взірцем холодної чесноти і невблаганної консервативної моралі.

Знову ж таки, саме в назві драми прихований ключовий семантичний код для розуміння глибинного філософського змісту твору. Ольга Вітошинська звертається до давньогрецької міфології для вирішення завдання передачі української назви драми у французькому перекладі: "*L'Amphitryon de pierre*". Згідно грецької легенди цар Амфітріон, оженившись з Алкменою, був ошуканий Зевсом, який знайшов шлях до серця амфітріонової дружини, перейнявши зовнішній вигляд її чоловіка. У сучасній французькій мові слово "амфітріон" набуло значення "гостинного господаря" ("*maître d'une maison où l'on dîne, celui qui donne à dîner*") завдяки уславленій драмі Мольєра "*L'Amphitryon*" (1668). Таким чином, передача назви Лесиної філософської, серйозної і врівноваженої драми "Камінний господар" французьким варіантом "*L'Amphitryon de pierre*" може викликати у франкомовного глядача чи читача відразу невірні асоціації з добою французького класицизму або з грецькою міфологією, налаштовуючи його на міфологічно-казковий чи комедійно-дотепний лад. Герменевтично обізнаний глядач зробить невірні висновки, за висловом Патріса Паві, від чого адекватне сприйняття драми буде порушено. Вибір Ольги Вітошинської частково обумовлений складністю відтворення одним словом поняття "господаря", "хазяїна дому" у французькій мові. Можливі французькі еквіваленти ("*maître de la maison*", "*hôte*") важко вписуються в тканину драматургічного тексту, особливо з конотацією "камінного". По-друге, очевидно, Ольга

Вітошинська зробила спробу провести паралель між легендою про Дон Жуана, де зрадник і гультівіс приходить до домівки покійного чесного господаря, щоб звабити його цнотливу вдову, та грецьким міфом, де бог Зевс оманом проникає до будинку щиросердного Амфітріона з аналогічною метою. Перекладачкою не був врахований лише один факт – Лєсина версія всесвітньої легенди про Дон Жуана відрізняється від традиційного трактування цього сюжету. Про це пише і Максим Рильський, коли критикує передачу назви драми російською мовою, як "Каменний властелин" (пер. Н.Ушакова) [3, с.206]. Командор в інтерпретації Лесі Українки втілює не містичну силу потойбічного світу в душі "Володаря кілець" – *The Lord of the Rings*. Лєся дала свою інтерпретацію всесвітньої легенди про Дон Жуана: "лицар волі" гине за гріх перед самим собою, а не перед тими, що кохали його і за нього загинули. Мотив його вчинку вписується в рамки ібсенівського театру – Дон Жуан перестав бути самим собою, і за це його покарала доля. Пушкінському "Камінному гостю" вона протиставляє "Камінного господаря". І дійсно, який же Командор гість у власному домі?

Віра Річ знову ж таки, як і у випадку з перекладом назви "Лісова пісня", підходить до проблеми передачі англійською мовою назви "Камінний господар" з простою і ясністю англо-саксонського духу: "*Stone host*". Деякою мірою Вірі Річ в цьому допомагає точність висловлювання, притаманна англійській мові, а також власний поетичний талант і філософське трактування драматургічної творчості великої Українки.

Підсумовуючи викладене вище, зазначимо: теорія перекладу драми має враховувати теоретичні засади: 1) літературознавства; 2) перекладознавства, зокрема, його розділу, що стосується художнього перекладу; 3) і, нарешті, закони драматургії і сценічної постановки. Перекладач драми ніколи не повинен забувати про те, що переклад драматургічного твору є перш за все призначенням для сцени.

Перекладачеві драматичного твору необхідно попередньо ознайомитися з творчістю автора і контекстом написання твору; виявити ритміко-мелодійні характеристики оригінальної драми та спробувати віднайти аналогічні структури у цільовій мові; вивчити характеристики діячів драми та їхні сценічні образи і стилізоване мовлення драматургічного тексту; проаналізувати стиль й семантику вихідного тексту, а також його культурно-історичний колорит; і нарешті, зосередитися на адекватному відтворенні у тексті перекладу національного компонента оригінальної драми.

Список літератури: 1.Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. – Київ, 2007. 2.Паві, П. *Словарь театра*. – М., 1991. 3.Рильський М. *Мистецтво перекладу*. – К., 1975. 4.Чередниченко О. *Про мову і переклад*. – К., 2007. 5. *Actes du colloque Lessia Oukraïnka*. Sorbonne, les 23 et 24 avril 1982. – Paris-Munich, 1983. 6. Bassnett, S. *Translation studies*, London, revised ed. – London and New York, 1991. 7. *Dictionnaire du theatre*. Encyclopaedia Universalis, Albin Michel. – Paris, 1998. 8. *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Edited by Olive Classe. – London-Chicago, 2000. 9. Lessia Oukraïnka. *La chanson sylvestre*. Traduit par Henri Abril. – Kiev, 1985. 10. *Le Robert Micro*. – Montréal, 1992. 11. Schultze, B. *Highways, byways, and blind alleys in translating drama: historical and systematic aspects of a cultural technique*. // *Translating Literatures, translating cultures*. New vistas and approaches in Literary Studies. Edited by K. Mueller-Vollmer and Michael Irmischer. – Berlin, 1998. 12. Schultze, B. *Problems of cultural transfer and cultural identity: personal names and titles in drama translation*. // *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Edited by H. Kittel and A.P. Frank. – Berlin, 1991. 13. Snell-Hornby, M. *"All the world's a stage": Multimedial translation – constraint or potential?* // *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. – Bologna, 1996. 14. *Spirit of flame. A collection of the works of Lesya Ukrainka*. Translated by Percival Cundy. – New York, 1950. 15. *Ukrayinka Lesya. Forest song*. Translated by Vera Rich. // *The Ukrainian Review*. Vol. XLI № 1-4, Spring 1994. 16. *Ukrainka Lesya. Life and work by Constantin Bida*. Selected works translated by Vera Rich. – Univ. of Toronto Press, 1968. 17. *Witochynska Olha. Deux Don Juan, thèse dactylographiée*. – Paris, 1970.

Надійшла до редакції: 03.09.08

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Жлуктенко Н., канд. філол. наук

**АВСТРАЛІЙСЬКА НАРОДНА БАЛАДА
ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

В статті розглянуто естетичну природу та жанрову еволюцію фольклорної австралійської балади 1820-х – 40-х років. Зафіксовані зміни в концепті ліричного героя та в поетичній картині світу досліджених творів доводять, що дана поетична форма виступала активним чинником формування самосвідомості австралійців.

The paper deals with esthetic characteristics and development of Australian folk ballad. Evident changes noted in the concept of a lyrical hero and in the general concept of the poetic world make it possible to state that Australian folk ballad of the early 19th century was definitely a moulding factor in the process of formation of new cultural identity of the former convicts, squatters and bushrangers.

Унаслідок зростання інтересу до глобалізаційних процесів у культурі вітчизняне літературознавство очевидно зменшує увагу до історії національних літератур. Так, практично перервано традицію вивчення австралійської літератури, відносно молоді серед інших англomовних культур світу, яка цілком виправдано зацікавлювала зарубіжників своєю самобутністю й твори якої в Україні представлено і художніми перекладами, й критичними розробками. Однак у дослідженні літератури періоду формування австралійської нації залишилося чимало прогалин, і характеристика їх необхідна для вивчення та сприйняття даного феномену в цілому.

Важливим аспектом у вивченні літератури Австралії початку XIX століття є процес формування тут культурної самобутності. В системі колоніальної культурної традиції мистецтво Австралії прагне надолужити "втрачений час", оперуючи жанрами та стилями, сформованими в Англії. Отже, об'єкт нашого розгляду – австралійська народна балада 1820-1840-х років – є очевидним запозиченням. Однак її самобутність настільки виразна, що виходить за межі колоніальної парадигми. Більше того, у багатьох творах тогочасних народних поетів прямо чи опосередковано постає питання, що є "бути австралійцем".

Тема історичного минулого, зокрема, освоєння "бушу", засушливої австралійської пустелі, привернули в XX столітті багатьох провідних австралійських прозаїків, як "традиціоналістів" (Венс Палмер, К.С.Прічард, К.Маккалоу), так і новаторів, серед яких – найвідоміший у світі австралійський літератор, нобеліат Патрік Вайт. Романи П. Вайта "Дерево людське", "Восс", "Іздоки в колісниці", "Шурхіт листя" вирізняються серед інших історико-філософських творів тим, що деконструють саги про добу перших поселенців. Як романтизація, так і іронізація процесів становлення австралійської нації сучасними письменниками обумовлена історичними та духовними дилемами минулого, найперше – тим історичним фактом, що становлення культурної свідомості в Австралії починалося в умовах, коли більшість населення країни складали наглядачі та в'язні. Проблема формування колективної свідомості, так само, як згодом – ідея деколонізації та державотворення виглядають по-іншому, якщо країна заснована каторжниками, яких привезено до неї проти їхньої волі, а також солдатами і чиновниками, які сприймають своє перебування в ній як тимчасове. Коли пізніше на освоєних каторжанами територіях з'явилися практичні поселенці, то й вони здебільшого прагнули якнайшвидше повернутися до Англії. Голоси тих, хто справді їхав сюди розпочати нове життя, тонули в натовпі підприємливих авантюристів, і з огляду на європейський (чи навіть американський) контекст подібних процесів, нам непросто уявити, як на такому ґрунті виникла концепція Австралії як батьківщини, яку варто любити і цінувати заради неї самої.

Інтерес до цієї проблеми природно потребує предметного розгляду. Поезія здавна є активною сферою семіозису категорії національної ідентичності, а балада – фольклорна чи авторська – особливо придатна для спостереження цього процесу. Балада як жанр ліро-епічний трактує гострі, драматичні конфлікти з життя звичайних людей, і суспільно-історичні колізії заломлюються в ній крізь призму особистих стосунків та долі [див. 1, 57]. Відтак у варіантах стрімкого баладного сюжету поєднуються дія й рефлексія, логіка й почуття, загальне та індивідуальне. Жанрова семантика народної балади якнайкраще відповідає віддзеркаленню переломних моментів у житті індивіда та нації. Важливою для подальших спостережень над австралійською баладою є думка російського дослідника В.Єрофєєва про те, що народна балада Північної Європи (австралійські іммігранти першої хвилі переважно походили з Англії, Шотландії, Ірландії) навдивовижу персоналістична – "це звук голосів, не скутих нічим, окрім своєї долі" [2, 4]

За сюжетними мотивами й темами ранніх австралійських балад, за еволюцією їхнього ліричного героя можна скласти своєрідну поетичну хроніку цього етапу формування нації. Втім, сучасному філологу вагоміше усвідомити естетичну природу феномену, внаслідок якого відбувалося перетворення версифікованого тюремного щоденника на Літературу. В Європі почуття національної ідентичності віддзеркалене в героїчних піснях та епічних поемах. В Австралії усвідомлення свого зв'язку з нею як з батьківщиною формувалося в баладі – як відчуття причетності до землі й води, до людського поту й сліз, до молитов чи звичайних земних радощів. Пронизливі крики місцевого птаства й шурхіт небаченого листя пробуджували в душах в'язнів почуття свободи, яке жевріло всупереч суворим наглядачам. Неозорі простори незайманого "бушу" обіцяли каторжникам і колоністам свободу – як надію на звільнення та самореалізацію в нових умовах та обставинах.

Поетичне сприйняття своєї країни, спільне для творців і слухачів австралійської балади початку XIX ст., народжувалося в жорстоких умовах франтьєра, де кожний день вимагав від людини надзвичайних фізичних та духовних сил. Друкованого слова не існувало, а всім формам досвіду – від подвигів піонерів до трагедій та злочинства потрібно було надати закінченої й, головне, зрозумілої, дохідливої форми. Нею і стала балада, замінюючи собою в цій країні газету, роман або оперу, які в той самий час задовольняли естетичний смак європейців. Рання балада не лише відображала досвід іммігрантів першої хвилі – вона сама виступала найактивнішим чинником їхнього перетворення на австралійців, адже якщо люди потребують поетів, які розказали б їм про них самих, вони вже не загін табірників, а народ, який творить себе.

Центральні мотиви пісень та балад австралійських каторжан початку XIX ст. – скарги на знущання тюремників, нелюдські умови праці, несправедливий суд, а також ностальгія та самотність. До речі, анонімний автор балади "Прощавай, стара Англіє" вживає поширений в європейському, зокрема, й українському фольклорі образ – в'язень мріє перетворитися на птаха, перелетіти океан й на рідних берегах умерти на грудях своєї коханої. Мотив ностальгії у баладах каторжан-ірландців має свою специфіку: не всі засланці опинилися на берегах Ботані Бей за політичні переконання, але ірландські алюзії в австралійських баладах зазвичай ототожнюють страждання ліричних героїв із трагедією поневоленої Ірландії [3, 11-12].

Поетика австралійської тюремної балади початку XIX ст. має відносно стабільний характер. Ліричний сюжет розкриває передісторію ув'язнення, наводить факти виснажливого транспортування й жаклих умов тюремного життя. Проте ще в найдавніших зразках баладного фольклору каторжан – у завезених з Англії вуличних баладах "Ботані Бей" та "Нова пісня про Ботані Бей" трагічні настрої відтінені іронією. Їхні автори схвалюють "прекрасну ідею британської корони" – після втрати американських колоній перетворити Австралію на веле-тенську тюрму [4, 11-12].

Відповіддю на нелюдські умови життя каторжан були не лише жалібні ламентации або трагічні роздуми. Іронія, сарказм, сардонічний гумор по-своєму захищали особистість, складали для неї моральну опору. Прикладів сміхової традиції в ранній австралійській баладі чимало, але найяскравішим її втіленням є творчість Френсіса Макнамари. Френк на прізвище Поет народився в Дубліні й потрапив за фальшивомонетництво до Австралії вже зрілою людиною. Автор однаково вільно володів жанром ліричної елегії ("Балада про мотику") і поетичною сатирою. Зразків останньої збереглося більше. Вірші Макнамари сповнені історичних та філософських алюзій, що свідчать про його неабияку освіченість. Рятівною для Френка Поета і серед натовпу звичайних каторжан, і перед брутальними адміністраторами колонії стала маска австралійського Франсуа Війона. Блискучий версифікатор, він легко підхоплював будь-яку поетичну інтонацію. У зухвалому зверненні "До підземної компанії" Ф.Макнамара звернувся до прийомів поезії нонсенсу, парадоксального поєднання несумісного: герой балади тоді погодиться працювати на підземну компанію, "коли дорожній стовп піде у храм молитись, <>... коли Різдво почнеться раптом в травні, <>... коли ірландця коронують на престол..." [3, 22-23].

Шедевр Френка Поета – "Подорож каторжанина до пекла". Складена і написана за один день, 18 жовтня 1830 року, вона має епіграф з Джонатана Свіфта і варіює класичний сюжет, відтворений Гомером, Вергілієм і Данте. Версія народного поета близька до концепції пекла Данте, але поетика твору викликає асоціації з травестією І.П. Котляревського. У пеклі Френка добре знають, Харон навіть не править з нього грошей за перевіз. За прикладом великого флорентійського вигнанця, австралієць заповнює киплячі озера й розпечені стільці своїми знайомими – колоніальними адміністраторами, мерами, губернаторами. А от відважні бушрейнджери, каторжники-втікачі розміщені поетом у раю, куди прямує і він сам:

Пітер, – каже Ісус, – впусти бідака,
Він вже очистився від гріха,
І хоч на ньому в'язня лахи,
Тут його радо приймем, здолаха. [3, 28]

Розмовні елементи в поетичному стилі – характерна ознака травестії. Утім бурлеск Макнамари своєрідно вивисує такий "низький" предмет, як життя каторжників, і відкриває в його жорстокій абсурдності вищий зміст.

Фольклор каторжан – перше образне втілення австралійського життєвого досвіду, в ньому постали художньо осмислені реалії австралійської природи, відбилися акцент, ритм, ідіоматика австралійського варіанту англійської мови. У баладах народних поетів початку XIX століття виразно відчутне те незалежне, зверхньо-іронічне ставлення до авторитетів, яке й досьогодні належить до рис національного характеру австралійців.

До інших свідчень того, що в піснях і баладах австралійських каторжан народжується нове розуміння Австралії, належить поетична концепція її як ідеальної країни. Так у "Баладі про мотику" того ж таки Макнамари, крім традиційних мотивів неволі, ностальгії, протесту проти примусової праці, звучить визнання надзвичайної краси австралійської природи. Образи високих, лісистих гір, кришталевих потоків, звісно, постають як контрастні, такі, що відтіняють тугу за батьківщиною, однак поява такого типу образності – важлива прикмета духовних змін у свідомості ліричного героя. В анонімній баладі "Гей, хлопці, вперед", написаній в 1829 році, на початку просування вглиб континенту, домінує піднесене поетичне почуття. Зусиллями тих самих команд каторжан закладалися основи майбутньої "австралійської мрії", і тому в баладі немає й слова про тугу, її ідея – надія на майбутній розквіт і прогрес. Австралія змальована в цьому вірші як багата земля, що дає людям маїс та пшеницю, рожеві персики, стиглі гарбузи, золотий виноград. Вірш підпорядкований енергійному ритму, а його рефрен – команда йти вперед – сприймається вже не як удар бича, а як нестримний порив до незвіданого краю [3, 12-13]. Утопічний мотив "землі обітованої" в цій поезії переформовує сприйняття цивілізації не як механізму гноблення, а як прогресивного руху, долучившись до якого людина здатна побудувати для себе нове життя.

Поетична традиція австралійських каторжан поєднується на початку XIX ст. з іще однією ланкою народного фольклору – творчістю поселенців-іммігрантів. Вихідці з віддалених районів Англії, Шотландії, Ірландії привезли з собою свій власний фольклор, тому балада буша має багато спільного з ритмікою та образною системою шотландських пісень (border ballads), з ірландською мелодикою. Але поезія поселенців швидко набувала місцевого колориту. Так, наприклад, у баладах буша нерідко передано стрімкий рух вершників. Але якщо в шотландській баладі цієї теми ритм підпорядкований короткій пульсації ("O there was horsing, horsing in haste/ And cracking of whips out owre the lee"), в австралійській поезії ритмічний малюнок увібрав інший темп руху безкрайніми просторами:

He sent the flint-stones flying, but pony kept his feet,
He cleared the fallen timber in his stride,
And the man from Snowy River never shifted in his seat –
It was grand to see that mountain horseman ride [5, 65].

Балади поселенців мають чимало спільних мотивів з поезією каторжан. Нерідко це також вірш-скарга, сповнений гіркою розчарування від нової реальності. Балада буша, як от "Застереження сквотера" [4, 73-74] часто написана у формі листа до коханої жінки, розповідає про випробування природними стихіями, голод і спрагу, небезпеку нападів аборигенів, в інших віршах згадано також про зіткнення з колоніальною адміністрацією, побори чиновників, несправедливість суддів та самого губернатора ("Пісня сквотерів" Роберта Лоу). Але згодом відтінена гірким гумором меланхолія поступається

іншим почуттям: балада "Сквотер старих часів", надрукована в мельбурнській газеті в 1856 р., подає образ успішного поселенця, вівці та ягнята якого – "багатство Австралії". Зміна мотивів у баладах буша позначилася не тільки на красі поетичних пейзажів ("долини пишні та зелені, де посміхається природа"), – доскіплива іронія якщо й з'являється в текстах балад, то звернена ліричним героєм на самого себе.

Цікавий приклад нового рівня сприйняття Австралії маємо у вірші Джона Данмора Ленга "Колоніальна номенклатура". Автор заперечує проти того, щоб називати гори й долини, міста й поселення іменами місцевих можновладців. Він пропонує перенести на австралійську землю імена, якими пишається кожний англієць, але відчуває також красу й музичність місцевих топонімів, з яких складає багатозвучну строфу:

I like the native names, as Parramatta,
And Illawarra, and Woolloomooloo;
Nandowra, Woogarora, Bulkomatta,
Tomah, Toongabbie, Mittagong, Meroo;
Buckobble, Cumleroy, and Coolingatta,
The Warragumby, Bargo, Burradoo;
Cookbundon, Carabaiga, Wingecarribbee,
The Wollondilly, Yurumbon, Bungarribbee[3,14].

У поезії буша 1840-х – 50-х років позначилося подальше переосмислення природних реалій. Кора евкаліпта (stringy-bark) в піснях каторжан та перших поселенців фігурує як природний матеріал, з якого будували потворні хижі, мало схожі на людську оселю. У популярній в нову історичну декаду баладі "Кора евкаліпта й зелений плющ" цей образ не має знижених імплікацій: він скоріше втілює здатність австралійців долати труднощі, у важких умовах використовувати найпростіші матеріали на користь собі.

Монолог-скарга, звернений до коханої, у 1840-х роках поступається місцем ліричному діалогу, як у популярній баладі "На берегах Кондамайна". Маємо тут сюжет, типовий для світового любовного фольклору: дівчина просить коханого не покидати її, обцяючи постригти волосся, одягти чоловічий одяг і разом із ним та іншими стригачами вирушити у важку подорож. Усе більшого значення в баладах буша набирає сміхова традиція – так, у баладі "Хвіст кенгуру" невимусовно описано комічну сутичку чотирьох дівчат із старим кенгуру.

Комізм притаманний також тим баладам, які оповідають про невдалі спроби вибитися в люди ("Педді Малоне").

У тому, що народна балада сприяла формуванню національної свідомості, важлива роль належала також так званим "баладам про бушрейнджерів". Колишні каторжники, а часом і невдахи-поселенці об'єднувалися у гурти розбійників, що заробляли хліб насущний аж ніяк не мотикою чи ножицями стригалів. Балади про них безпосередньо й відверто сповіщають, зокрема, й про напади на фермерські садиби та містечка. Втім, вороги поселенців у реальному житті, у поетичній інтерпретації бушрейнджери поступово стають національними героями. Твори цієї теми відіграли важливу роль у формуванні кодексу героїчної поведінки, без якого неможливо уявити формування національної самосвідомості. В Австралії втіленням мужності, благородства, фізичної витривалості й духовної витримки судилося стати за смаглому бушрейнджеру (див. "Джон Гілберт був бушрейнджер")[3, 53-54]. Кодекс честі героя нового типу – жага свободи для себе, так само, як і для інших, відповідальність за товаришів по зброї, що мало нагадує кругову поруку злочинної банди, й нарешті, як і в баладах про Робіна Гуда, – готовність прийти на допомогу біднякові ("Хоробрий Бен Холл", "Джонні Трой" тощо).

Аналіз фольклорної австралійської балади 1820-х – 40-х років переконливо свідчить про те, що ця поетична форма виявилася активним чинником формування самосвідомості австралійців. Упродовж двох десятиліть найпомітніше змінився її ліричний герой – замість розгубленого виснаженого каторжанина чи невдахи-поселенця в баладах постає самодостатня, впевнена в своїх силах особистість, готова протистояти долі і шукати себе в новій, але своїй країні. Риси баладного героя початку XIX століття визначатимуть подальший розвиток національної літературної традиції.

1.Бостан Г. Балада // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Вид-во "Золоті литаври". – 2001. – С.57-58. 2.Ерофеев В.В. Мир баллады // Воздушный корабль. Литературные баллады. – М.: Изд-во "Правда". – 1986. – С.3-16. 3.The new Oxford Book of Australian Verse / Chosen by Les A. Murray. – Melbourne: Oxford Univ.Press. – 1987. – P.11-54. 4.Old Bush Songs and Rhymes of Colonial Times / Ed. By D. Stewart and N. Keesing. – London– Sydney: Angus and Robertson Publishers. – 1982. – P.27-68. 5.The Penguin Book of Australian Verse / Ed. by H. Heseltine. – Penguin Books Australia, The Dominion Press. – 1982. – P. 27-94.

Надійшла до редколегії: 14.09.08

Малій А.С. канд. філол. н.

ОСОБЛИВОСТІ АБСУРДИСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ГАРОЛЬДА ПІНТЕРА

У статті досліджено особливості раннього періоду творчості видатного сучасного англійського драматурга Гарольда Пінтера. Розглянуто подібність та відмінність п'єс Пінтера творів континентальних драматургів-представників театру абсурду. Проаналізовано такі стильові та структурні риси творів Пінтера як система персонажів, драматичний діалог, хронотоп та ін.

The article concerns peculiarities of the early period of creative work of the famous modern English playwright Harold Pinter. It also regards the similarities and differences of his plays in comparison to the works of continental theatre of the absurd. It is analyzed such stylistic and structural features of Pinter's plays as the system of characters, dramatic language, time and place of action etc.

Поняття "абсурд" та "абсурдний" на сьогодні є досить широковживаним у дискурсі гуманітарних наук загалом і у літературознавстві зокрема. Деякі науковці навіть зазначають надмірну широту у вживанні цього терміну щодо позначення явищ культури [3, с. 98]. Тож актуальним видається звернутися не так до історії виникнення й утвердження цього поняття, як до аналізу специфіки конкретних його проявів.

Означення "абсурдистський" передусім асоціюється з французьким театром повоєнних років. Саме тут виник новий жанр – драма абсурду, що максимально гостро зафіксувала спустошеність буденного існування відчуженої особистості та ворожість стосунків людини і світу."Антидрама" 1950-х–1960-х років, як її спочатку називали, мала особливу поетику. Чіткий сюжет, виразні характери і струнку композицію традиційної моделі п'єси замінили сюжети, що не піддавалися структуруван-

© Малій А.С., 2009

ню, повноцінні характери поступилися місцем деперсоналізованим образам [1, с. 12], а логічно впорядковані діалоги класичних п'єс змінилися в антип'єсах незв'язними теревеннями. Абсурдисти по-своєму трактували категорію трагічного: персонаж їхньої драми не усвідомлював безмісцевості свого життя, власної алієнації. Так само неординарно драматурги цієї школи відтворювали комічні сторони буття – поєднували трагедію людського існування з фарсом та карикатурою.

Абсурдистська драма знайшла своїх послідовників на теренах театральної культури Великобританії: Ніколаса Сімпсона, Джеймса Сондерса та Гарольда Пінтера традиційно вважають її представниками. Творчі набутки останнього були відзначені у 2005 р. Нобелівською премією у галузі літератури. Дослідники драматичного доробку Пінтера не завжди однастайні в оцінці зрілих п'єс письменника, проте небагато з них заперечують, що його твори кінця 1950-х-початку 1960-х років є своєрідним варіантом абсурдистської драми, значення якої не можна применшити і для пізнішої творчості драматурга. Тому аналіз особливостей пінтерівського абсурдизму і досі має чималий потенціал для літературознавців.

Гарольд Пінтер звернувся до написання драми у 1957 році, і перша одноактна п'єса "Кімната" вже містила ряд основних тем його творчості та досить виразно представила особистий стиль драматурга – неймовірно жорстку точність у передачі модуляцій та розірваності повсякденного мовлення, банальну ситуацію, що поступово насичується незрозумілою загрозою, а також навмисну відсутність будь-яких пояснень та мотивацій дії. Кімната – центральний поетичний образ п'єси – стане надалі одним із постійних образів творчості Пінтера.

Гене́за інтересу Пінтера до драми абсурду криється в екзистенційній природі його світосприйняття. Це можна пояснити навіть особистими чинниками. Представник соціальних низів, виходець із національної меншини, у своєму творчому становленні він залишався певною мірою "стороннім" у бурхливій і потужній течії "сердитих", які на той час (середина 1950-х) заповнили британську сцену. Екзистенційні настрої Пінтера своєрідно корелюють із континентальною драмою абсурду.

Ранні п'єси драматурга не вирізнялися динамічністю сюжету, але їхня театральність безсумнівна. Пінтер майстерно балансує на грані між спонтанністю й організованістю, між розмовою і мовчанням, між незначущим діалогом і потребою сказати все за дві години. Автор обирає простір, відмежований від зовнішнього світу, неначе для того, щоб можна було спокійно досліджувати ситуацію, майже "шпигувати" за персонажами. На відміну від більшості драматичних колізій як континентального абсурду (п'єси Йонеско, Беккета, Жене), так і п'єс, які відносять до англійської абсурдистської драми (наприклад, "Розенкранц і Гільденстерн мертві" Т. Стоппарда), саме страх, в якому живуть персонажі пінтерівських творів, надає їхньому існуванню щось на зразок сенсу. Завдяки цьому тривожному занепокоєнню, причини якого автор воліє не розкривати, його герої, хоч і почуватимуться іграшками в руках Долі, проте не відчують тієї екзистенційної "нудоти" перебування на світі, яка характерна дійовим особам інших драматургів-абсурдистів.

Персонажів, присутніх у початкових сценах абсурдистської драми Пінтера, пов'язують амбівалентні стосунки – зовні позитивні (сімейні, партнерські або приятельські), але із приховуваною внутрішньою напругою. Для глядача (читача) цей стан найперше проявляється у своєрідній "незбалансованості" спілкування дійових осіб: так, героїня "Кімнати" Роза, виряджаючи свого

чоловіка Берта в дорогу, безупинно говорить: про погоду, про гарячий чай та інші дрібниці. Вона немов боїться мовчанки, і тому не припиняє балаканини, постійно повторюючи майже одне й те саме. Монолог жінки не є безглуздим (як, скажімо, у персонажів п'єси Е. Йонеско "Голомоза співачка"), але численні паузи, якими він перемежований, як і сам факт повторів, посилюють відчуття незрозумілого напруження, особливо враховуючи, що Берт не випускає ні пари з вуст.

Подібна "неінформативність" властива спілкуванню Рози й з іншими учасниками п'єси (всі вони виступають у ролі непроханих гостей): власником будинку містером Кіддом, молодим подружжям Сендс, і врешті сліпим негром Райлі, зустріч з яким є фатальною для героїні. Очікування глядача, що фінал драми роз'яснить перипетії п'єси, терпить фіаско, оскільки до авторських інтенцій і не входив намір якось пояснювати ні жорстокість Берта, який зненацька вбиває негра, ні раптову сліпоту Рози, ні будь-які інші неясності драми. Вона цілком відповідає тезі Ж.-П. Сартра про так звані "полюси абсурду": "смерть, різноманітність людських істин і людських сутностей, загадковість дійсності, випадковість" [4, с. 93]. Ці теми не нові для світової гуманітарної думки, але в європейському театрі абсурду саме вони відігравали визначальну роль.

Структурний задум "Кімнати" близький до абсурдистської драми Йонеско "Голомоза співачка": автор так само відштовхується від побутової ситуації – подружжя пара та кімната, в якій по черзі з'являються "чужинці". Проте функції візитерів у Пінтера інші. У Йонеско кожна нова з'ява дає змогу сподіватися на розвиток дії, інтригу, але надія не справджується, і персонажі продовжують обмінюватись безглуздими репліками та історіями. Фінал "Голомози співачки" слово в слово повторює початок, з тією лише різницею, що фрази, які належали подружжю Смітів, лунають з вуст містера і місіс Мартін. Таким чином французький драматург утілював сам феномен абсурдності, – сюжет рухався по колу, не розвиваючи ситуації. У Пінтера кожен новий візит "чужинців" збільшує занепокоєння Рози, штовхає її назустріч сліпому Райлі, а відтак – до трагедії, якою завершиться ця зустріч.

Наступні п'єси Гарольда Пінтера "Німий офіціант" (1957), "Легкий біль" (1958) та "День народження" (1957) мають подібний тип конфлікту. Його поворотною точкою є з'ява таємничих "чужинців" (людей, як у "Легкому болю", й "Дні Народження" або предметів як у "Німому офіціанті") і досить несподівані, проте більш умотивовані, ніж у першій п'єсі, розв'язки, хоча у всіх трьох драмах наявні елементи містифікації, а поліваріантність трактування ситуативного контексту стає свідомою позицією автора. Котрийсь із персонажів волею чи неволею допомагає "чужинцю" здійснити вирок над іншим, – "жертвою" в системі пінтерівських героїв. Сформована таким чином композиція суціль підпорядкована типу відчуження, яке окреслив Ж.-П. Сартр у своєму аналізі "Стороннього" Камю: "... з одного боку... зображено повсякденний, аморфний потік пережитої реальності, з іншого, присутній процес повчальної реконструкції цієї реальності в людській свідомості й мові... Звідси й має постати відчуття абсурду, тобто безсилля *пояснити* явища дійсності за допомогою людських понять і слів" [4, с. 100].

Відмінності між п'єсами свідчать про розширення арсеналу художніх засобів, якими оперує драматург. Так, у "Легкому болю" збагачується малюнок драматичного мовлення: монолог, який свідчить про відсутність комунікації між героями, змінює структуру – він

побудований на асоціативних зв'язках. У драмі "День Народження" Пінтер вперше застосовує один із своїх улюблених прийомів конструювання сценічного діалогу – прийом допиту, який маркує акт психологічної агресії: динамічність процесу постановки запитань, більшість яких має звинувачувальну конотацію, не дає жертві змоги помітити моменти смислових розривів та суперечливості тверджень; зумовлює інтенсивність психологічного тиску і призводить до фізичної неспроможності допитуваного протидіяти даному "лінгвістичному" насильству.

П'єсою, яка означила якісно новий рівень драматургії Пінтера і принесла йому справжнє визнання, був "Сторож" (1960). Її відзначає особлива виразність ідеї "загубленості" існування людини в універсумі, якої автор досягає без застосування категорій провини і страху, що у попередніх творах дозволяли глядачеві дистанціюватись від протагоністів Пінтера. Незважаючи на явну неприглядність центрального персонажа п'єси, бродяги Девіса, який повною мірою втілює людську слабкість (він завжди готовий підлеститись до сильнішого і зрадити слабшого заради власної вигоди), його моральне фіаско у кінці п'єси не може не викликати співчуття аудиторії.

Як помітив відомий дослідник абсурдистського театру Мартін Есслін, фінал "Сторожа" провокує асоціації із заключною сценою драми С. Беккета "Кінець гри": персонажі, які знаходяться на сцені, відчувають антипатію один до одного, та "...піти для них так само неможливо як і зостатися" [цит. за 3, с. 100]. Таким чином беккетівська колізія "безкінечності закінчення" отримує нову інтерпретацію у п'єсі із на перший погляд більшим рівнем міметичності.

Порівняно з першими творами, Пінтер у "Сторожі" ускладнив конфліктну схему "агресор/жертва". Варто детальніше розглянути поведінку двох інших персонажів п'єси, братів Астона і Міка стосовно один одного. Жоден з них практично ніяк не виявляє братерських почуттів до іншого, крім того Мік завжди з'являється на сцені за відсутності Астона, а щойно той приходить додому, Мік поспішає зникнути. Протягом уєї п'єси брати не обмінялися й парою слів, лише у фіналі авторські ремарки зазначають, що вони ледь посміхаються один одному. Діаметральна протилежність вдачі кожного з них при єдності результату дій обох братів дозволяє трактувати їхні образи як своєрідну метафору гра-ней розірваної свідомості – один втілює терпимість, яка граничить із упокореністю, інший – агресію, яка може бути життєдайною силою. Таким чином, як помітив той же М. Есслін, можна стверджувати, що у п'єсі є два персонажа: Девіс та персонаж Астона і Міка. Кожен з них має риси і агресора, і жертви – так, Девіс є агресором щодо Астона (і той, в свою чергу, є його жертвою), але виявляється жертвою агресії Міка.

"Сторож" – по суті, сумна п'єса, хоча, як і попередні твори Пінтера, містить чимало комічних ситуацій. Цікаво, що в більшості постановок, глядачі сміялись так, ніби вони дивляться фарс. Сам Пінтер пояснював це так: "...коли комічне і трагічне тісно переплетені, більшість глядачів віддасть перевагу комічному ..., тому що, таким чином, вони можуть дозволити собі не помічати останнього" [цит. за 7, с. 87].

Не лише синтез комічного й трагічного визначав своєрідність пінтерівської драматургії у розмаїтті англійського театрального відродження кінця п'ятдесятих років. Репутація апологета поетики абсурдизму, яка закріпилася за Пінтером з перших п'єс, зумовлена й іншими стильовими чинниками. Авторський пошук відбу-

вався одночасно із розвитком континентального абсурдистського театру. Тож аналіз особливостей абсурдистської драми Пінтера можна вести у двох напрямках: з огляду її подібності до французького абсурду та задля виокремлення певних складових авторського стилю.

У структурі мовлення персонажів Пінтера, так само, як і персонажів абсурдистських драм, потоки незначущих фраз перемежуються з неприродно довгими паузами, виникає ефект так званого автоматизованого мовленнєтворення [5, с. 8]. Таким чином абсурдисти підкреслювали "заклішованість", змертвілість людського спілкування. Особливістю пінтерівського драматичного *діалогу* є майже стенографічне відтворення повсякденного побутового мовлення, що надає йому навіть не стільки реалістичного, скільки натуралістичного забарвлення. Автор віртуозно моделює ситуації, коли яке-небудь висловлювання стає ключем до вибуху емоцій та сутички героїв і персонажі перестають ховатись за ширмою незначущих фраз, виплескуючи назовні страх та агресію. Саме такі спалахи своєрідної людськості суттєво відрізняють героїв Пінтера від абсурдистських персонажів-маріонеток, увиразнюють їхні образи. Водночас драматург (на відміну від своїх "сердитих" сучасників) не має на меті розкривати внутрішню сутність протагоністів, – він досліджує лише їхню реакцію на певні явища, їхню поведінку у взаємодії з іншими; в п'єсах змальовано не зіткнення характерів, а гру емоцій.

Однією з основних рис драматичного мовлення Пінтера є підтекст, тому часто зовні незначущі діалоги чи монологи персонажів несуть важливу для розуміння п'єси інформацію, хоч драматург закодовує її у незначущих фразах. Здійснює Пінтер це декількома прийомами. У першу чергу – це *повтор* персонажем однієї думки, коли сам акт повтору є важливішим для розуміння ситуації, ніж фактичний зміст сказаного [6, с. 35]. Пінтер далекий від спроб заперечити мову як засіб контакту між людьми, він просто акцентує, що її функція часто не обмежується номінативним сенсом слів. Звичай взаємодія мовців відбувається не на логічному, а на емоційному рівні – інтонація, а головне, контекст ситуації важать набагато більше, ніж значення самих слів. Майстерність Пінтера полягає в тому, що попри примітивність висловлювань та словесну скупість, діалоги персонажів усе ж такі передають і психологічну ситуацію, і "підводну течію", яка їх обумовлює.

Серед аспектів повсякденного мовлення, функціонально важливих для драматургії Пінтера – *асоціативність*: вимовлене слово пов'язане семантичними зв'язками з іншими, що мають власні семантичні поля і викликають різноманітні спогади персонажів. Як повтор, асоціативність мовлення у Пінтера може мати різноманітні функції. Так у п'єсі "Легкий біль" розгорнуті монологи Едварда, побудовані на асоціаціях, вказують на підкреслене небажання героя надавати значення неприродній мовчанці Продавця сірників і одночасно – на спроби "розворушити" його, викликати на діалог. Яскравим прикладом асоціативності мови пінтерівських героїв є сцена перехресного допиту у п'єсі "День народження". Питання агресорів Голдберга та Макканна настільки суперечать одне одному, що стає зрозуміло, що допитуваний Стенлі не міг скоїти тих злочинів, у яких його звинувачують (так, спершу його запитують: "Чому ти вбив свою дружину?", а трохи згодом – "Чому ти ніколи не одружувався?"). Проте всі питання асоційовані з почуттям провини і з легкістю створюють у Стенлі враження, що його допитувачі впевнені, що він заслуговує покарання.

Стосунки персонажів у пінтерівській драмі завжди розгортаються у межах *антитези* "агресор/жертва", хоч протистояння між ними виявляється не одразу. Тож значущим структурним елементом драматичного конфлікту Пінтера є поняття "зустрічі". Відомий німецький психолог, представник комунікативної філософії О. Ф. Больнов визначав це поняття як екзистенційну категорію, до властивостей якої належить "наштовхування людини на не передбачувану в ній самій реальність, яка є для неї доленосною та кардинально відрізняється від того, що людина очікувала", а тому є "досить тривожною подією, що виштовхує людину з її життєвої колії", змушує її по-новому орієнтуватися у світі [2, с. 168]. Дане визначення видається нам ключовим для абсурдистських п'єс Пінтера, адже в кожному творі драматурга буденне існування персонажів переривається зустріччю, яка виявляє їхні приховані страхи, й після якої повернення до попереднього буття вже немає. Цей момент структури парадоксально поєднується з циклічністю сюжету пінтерівських драм і відрізняє їх від таких класичних абсурдистських п'єс як "Чекаючи на Годо" або "Голомоза співачка", де подібність зав'язки та фіналу підкреслювала неможливість зміни як такої.

Особливості *хронотопу* пінтерівської драми відповідають поетиці класичного абсурду – звільнивши своїх персонажів від історичного, політичного та соціального контекстів, драматурги-абсурдисти таким чином виводили дискурс своїх драм на рівень найширших узагальнень. Їм не потрібно зображувати чи пояснювати минуле своїх героїв – те, що відбувається на сцені, відбувається тільки тут і тепер. Про минуле персонажів пінтерівських абсурдистських драм теж переважно нічого не відомо, хоч це не означає, що воно не має значення для розвитку подій. У п'єсах Пінтера нерідко звучать репліки, що можуть сприйматися як натяки на минуле персонажів, створюючи ефект його значущості.

Якщо одним із основних просторових образів Беккета є дорога, то характерною рисою ранніх п'єс Пінтера є дія, обмежена хронотопом кімнати, яка є нехай тимчасовим, ненадійним, але прихистком, символом непевної, але все ж таки безпеки. Загроза чатує за її межами, до того ж, чим невиразніша, тим страшніша: так, будинок, де знаходиться кімната подружжя Хаддів, розростається в уяві читача до лякаючих розмірів, стає своєрідною метафорою безмежного й пустельного універсуму, де легко загубитися і зникнути назавжди.

Своєрідно побудований також *предметний світ* драм Пінтера. У більшості драм континентального театру абсурду автори, задля підкреслення умовності сценічного простору, вдавалися до мінімалізації та ексцентричності предметного оточення: Беккет розташовував своїх героїв у баках для сміття або закопував їх по шию в пісок, у п'єсі Йонеско "Стільці", крім двох основних персонажів, все інше було уявним. Антураж п'єс Пінтера складається зі звичних побутових речей: чашок, ложок, ліжок тощо. Іноді їх буває навіть забагато, як у кім-

наті Астона ("Сторож"), схожій на склад. Хаотичне нагромадження різноманітного мотлоху демонструє споживацький рефлекс сучасної людини, але більшою мірою, на нашу думку, вказує на неупорядкованість та безлад у житті героїв. Деякі деталі Пінтер використовував на ранньому етапі творчості для відвертої містифікації, – скажімо, конверт із сірниками, який підкидають найманим вбивцям Бену і Гасу у "Німому офіціанті". У тому, як Пінтер зображує дії героїв, присутня та сама скрупульозність, яку спостерігаємо у відтворенні ним побутового мовлення. Драматург передає предметні деталі таким чином, що глядач споглядає їх, мов через збільшувальне скло. Потоки порожньої балаканини або ж важка мовчанка персонажів фокусували увагу на їхній поведінці та їхньому предметному світі, тим самим збільшуючи відчуття неприродної внутрішньої напруги.

Таким чином, абсурдистська драматургія Гарольда Пінтера, зберігаючи зв'язок з континентальною драмою абсурду, по-своєму моделює її структурні елементи (хронотоп, типи героїв, мовленнєві моделі тощо). Автор створює досить самобутній стиль, властивий лише йому тип драми. Його драматургія вирізняється особливим відчуттям екзистенційності, читач мовби занурюється разом з автором у "глибину чистого тривання", – така властивість пінтерівських п'єс зумовлена його ставленням до власної творчості: письменник завжди стверджував, що не він має владу над своїми персонажами, а, навпаки, вони керують ним, і єдине, що йому лишається, – інтуїтивно знаходити потрібну форму для вираження того, що живе в його уяві поза його бажанням чи волею. Адже не дарма він казав: "Я не можу підсумувати жодну із своїх п'єс. Жодну не можу описати. Єдине, що я можу сказати: ось, що трапилось. Ось, що вони говорили. Ось, що вони робили... характери напояються, щоб про них написали... іноді цього просто не можна уникнути" [цит. за 8, с. 138].

Подальша творчість Пінтера довела багатогранність його обдарування, – з'явилися нові мотиви і драматичні прийоми, але поетика абсурду продовжувала впливати й на інші жанрові моделі письменника.

1. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгвостилістичний та перекладацький аспекти: Автореф. дис...канд. філол. н.: 10.01.04. / – Одеськ. держ. ун-т ім. Мечникова. – О., 1994. – 16 с. 2. Больнов, Отто Фрідріх. Зустріч // Сотниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. – К.: Либідь, 1986. – С. 157-172. 3. Доценко Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 33. – С. 97-112. 4. Сартр, Жан Поль. Объяснение к "Постороннему" // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс. – 1986. – С. 92-107. 5. Толмачева Л. Ф. Речевое поведение персонажей современной английской драмы: Автореф. дис...канд. филол. н.: 10.01.05/ Лен. гос. пед. ин-т. – Л., 1990. – 25 с. 6. Esslin, Martin. Language and Silence // Harold Pinter: Critical Approaches. – London: Methuen, 1984. – P. 34-59. 7. Hinchliffe, Arnold. Harold Pinter. Rev. ed. – Boston: Twayne Publishers, 1981. – 185 p. 8. Taylor J. R. Anger and After. (2nd edition revised). – L.: Methuen, 1969. – 147 p.

Надійшла до редколегії: 21.09.08

Наукове видання



ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 42

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Засновник та видавець – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Свідоцтво Міністерства інформації України про державну реєстрацію засобів масової інформації КІ № 251 від 31.10.97. Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", директор Г.Л.Новікова. Адреса ВПЦ: 01601, Київ, 6-р Тараса Шевченка, 14, кімн. 43. ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28



Підписано до друку 13.07.09. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № 352. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 6,27. Обл.-вид. арк. 4,32. Зам. № 29-4899.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, 6-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; (38044) 239 31 58; факс (38044) 239 31 28