

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

МОВНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ КАРТИНИ СВІТУ

Збірник наукових праць

Випуск 2(44)

**На пошану докторів філологічних наук,
професорів, академіків АН ВШ України
Олександра Івановича Чередниченка
та В'ячеслава Івановича Карабана**

У збірнику вміщено наукові розвідки професорів, доцентів, викладачів, аспірантів та студентів, присвячені аналізу світоглядних горизонтів сучасного перекладознавства.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	А. Д. Бєлова, д-р філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	В. Б. Бурбело, д-р філол. наук, проф.; І. О. Голубовська, д-р філол. наук, проф.; Н. Ю. Жлуктенко, канд. філол. наук, проф.; В. І. Карабан, д-р філол. наук, проф.; Н. Ф. Клименко, д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України; Н. М. Корбозерова, д-р філол. наук, проф.; Г. Г. Крючков, д-р філол. наук, проф.; О. С. Снитко, д-р філол. наук, проф.; Л. В. Коломієць, д-р філол. наук, проф.; Л. І. Шевченко, д-р філол. наук, проф.; О. І. Чередниченко, д-р філол. наук, проф.
Адреса редколегії	01033, Київ-033, 6-р Т. Шевченка, 14 Інститут філології; ☎ (38044) 239-34-71
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 24.09.13 (протокол № 2)
Атестовано	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України протокол №1-05/5 від 01.07.10
Зареєстровано	Міністерством юстиції України. Свідоцтво про державну реєстрацію КВ №16155-4627Р від 11.12.09
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

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 диски не повертаються.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013



Серед сучасних українських мовознавців, романістів і перекладознавців чільне місце належить неординарному вченому, академіку, доктору філологічних наук, професору кафедри теорії і практики перекладу з романських мов ім. М. Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка **Олександр Іванович Чередниченко**.

Олександр Іванович Чередниченко народився 15 червня 1947 року у м. Києві. Ще змалку він прагнув оволодіти іноземними мовами. І це бажання привело його, після закінчення школи у 1965 році, до Київського державного університету ім. Т. Шевченка, куди він вступив на перекладацьке відділення факультету іноземних мов, яке закінчив у 1971 році, отримавши диплом з відзнакою за фахом. З цього моменту бере свій початок науково-педагогічна діяльність талановитого випускника в стінах рідного університету, спочатку на посаді асистента, потім старшого викладача, пізніше доцента і професора. Чудові знання і практичне володіння французькою, англійською та італійською мовами, широка ерудиція відкрили молодому фахівцеві значні перспективи для викладацької, наукової і перекладацької роботи. Під час закордонного відрядження до Алжиру у 1970–1971 рр. Олександр Іванович збирає матеріали для майбутнього дисертаційного дослідження. Повернувшись на батьківщину, О. І. Чередниченко вступає до аспірантури у 1972 р. і невтомно працює над своєю дисертацією під проводом видатного українського мовознавця, професора А. О. Білецького. У 1975 році, ще до закінчення терміну аспірантури, Олександр Іванович успішно захищає кандидатську дисертацію "Лексико-граматичні особливості французької мови в Алжирі" за спеціальністю 10.02.05 – романські мови і стає кандидатом філологічних наук.

Великий вплив на формування наукового світогляду молодого вченого мали наукові погляди та ідеї визначних мовознавців, професорів Київського державного університету О. О. Андрієвської, А. О. Білецького, Ю. О. Жлуктенка та С. В. Семчинського, які заклали фундамент для подальшої наукової роботи О. І. Чередниченка та сприяли підготовці його докторської дисертації.

У 1977 році тридцятирічного кандидата філологічних наук, доцента О. І. Чередниченка обирають деканом факультету романо-германської філології. У 1979 році він очолив кафедру теорії і практики перекладу, на базі якої згодом було утворено кафедру теорії і практики перекладу з романських мов.

Перебуваючи на посаді завідувача кафедри і декана, Олександр Іванович не зупиняється на досягнутому і продовжує свою наукову кар'єру. Закінчивши дворічну докторантуру, він захищає у 1984 році докторську дисертацію на тему "Європейська літературна мова в країнах, що розвиваються: закономірності та типи варіювання" за двома спеціальностями 10.02.19 – загальне мовознавство та 10.02.05 – романські мови. Через рік у 1985 році О. І. Чередниченко здобуває наукове звання професора. Пізніше, у 1992 році він стає академіком АН ВШ України.

Наукове визнання не означає, що Олександра Івановича більше не турбують і не цікавлять справи такого потужного навчального підрозділу у складі КНУ, яким був у ті роки факультет романо-германської філології. Кандидатура О. І. Чередниченка потрапляє до списку претендентів на посаду декана і на виборах нового керівника факультету у 1992 році він набирає найбільшу кількість голосів. Він вдруге стає деканом факультету, який в тому році було перейменовано на факультет іноземної філології, а у 1997 році знову переобирається на посаду декана, яку обіймає до листопада 2001 року. Перша половина 90-х років виявилася надзвичайно складною як для життя країни, так і для вищої освіти. Далися взнаки ці труднощі і для факультету іноземної філології: застарілі навчальні плани і методики викладання іноземних мов, слабка матеріально-технічна база, зuboжлий бібліотечний фонд, плінність кадрів, падіння престижу фаху "іноземні мови і література" та "переклад". Подолати труднощі і негативні явища, що накопичились, вивести викладання

іноземних мов, зарубіжної літератури і перекладу на належний рівень – таке завдання поставив перед собою і колективом факультету новий декан.

Першим рішучим кроком О. І. Чередниченка було реформування і наближення до європейських стандартів навчальних планів з фахових дисциплін. Вперше в Україні О. І. Чередниченку вдалося впровадити нові спеціалізації з усного та письмового видів перекладу, що дозволило домогтися визнання за рубежом дипломів випускників Київського національного університету імені Тараса Шевченка зі спеціальностей "іноземні мови і література" та "переклад". Водночас, Олександр Іванович очолив робочі групи з розробки освітньо-кваліфікаційних характеристик та освітньо-професійних програм для підготовки бакалаврів, спеціалістів та магістрів за профілем "іноземна філологія" і "переклад" у зв'язку з переходом на триступеневу систему підготовки фахівців. Ці документи сьогодні діють як стандарти в системі Міністерства освіти і науки України.

З 1992 до 2001 року О. І. Чередниченко був головою науково-медичної комісії з іноземної філології Міністерства освіти і науки України та членом експертної ради Державної акредитаційної комісії, брав дієву участь у роботі з ліцензування та акредитації державних і недержавних навчальних закладів.

За ініціативою декана факультету іноземної філології Чередниченка О. І. в КНУ ім. Т. Шевченка було проведено реформування підготовки студентів з іноземних мов на немовних факультетах. Створено нові кафедри англійської мови фізико-математичних факультетів, іспанської та італійської філології, елліністики, затверджено нові спеціалізації з новогрецької мови (філологія і переклад), шведської мови, італійської мови (переклад), румунської мови (переклад).

За 12 років деканства Олександр Іванович доклав чимало зусиль для покращення викладання іноземних мов, зарубіжної літератури та перекладу, а також підвищення авторитету цих наук, як в самому КНУ, так і в інших вузах України. З середини 90-х років значно зріс конкурс серед вступників на спеціальність "переклад", який і зараз є одним з найвищих в Університеті. Модернізовано робочі програми і навчальні плани кафедр, до

яких увійшли десятки нових спецкурсів. Значно покращилась матеріально-технічна база факультету. Багато викладачів отримали можливість пройти мовне стажування за кордоном, результатом якого було створення та публікація підручників, посібників, словників, наукових статей. О. І. Чередниченко власноруч розробив програми нормативних курсів з перекладознавства, порівняльної лексикології, спецкурсів з соціолінгвістики та жанрових теорій перекладу, які він викладає на кафедрі протягом багатьох років.

До речі, за поданням О. І. Чередниченка, який очолював в ті роки вчену раду факультету іноземної філології, рада університету присвоїла кафедрі теорії і практики перекладу з романських мов ім'я видатного українського поета-перекладача, колишнього професора університету Миколи Зерова, який став жертвою тоталітарного режиму.

Працюючи на посаді декана факультету іноземної філології, О. І. Чередниченко активно сприяв налагодженню плідної співпраці із зарубіжними партнерами. Прізвище Олександра Івановича стало добре відомим в університетах Парижа, Гренобля, Гранади, Флоренції, Монреалю, Ілінойса, Белфаста, Белграда, Лейпцига, Братислави та інших міст, в яких він виступав з лекціями, а його наукові праці опубліковано у Франції, Росії, США, Іспанії, Італії, Німеччині, Нідерландах, Японії та в інших країнах. З 1994 до 2001 року він був українським координатором двох міжнародних освітніх проектів за програмою Темпус-Тасіс: "Методика усного і письмового перекладу" та "Розповсюдження досвіду в галузі викладання іноземних мов і перекладу". Завдяки залученню фінансування за вищезгаданою програмою на факультеті іноземної філології КНУ було створено сучасні лабораторії інформатики та синхронного перекладу, встановлено систему супутникового телебачення з мережею відеотерміналів для прийняття програм усіма іноземними мовами, що вивчаються, обладнано устаткуванням для синхронного перекладу конференц-зал гуманітарного корпусу, забезпечено комп'ютерами та сучасною оргтехнікою кафедри факультету. Крім того, коштом програми було організовано стажування понад 130 викладачів, аспірантів і студентів в європейських університетах.

партнерах, запрошено 20 зарубіжних лекторів для читання спецкурсів, проведено понад десять міжнародних конференцій і нарад, опубліковано понад 20 найменувань наукової і навчальної літератури, серед яких монографії, підручники, словники, збірки наукових і методичних праць на електронних носіях.

У 1999–2001 роках Чередниченко О. І. був також співкоординатором двостороннього проекту з Лейпцігським університетом "Румунська мова в Україні", де виступав експертом з питань взаємовідносин державної мови з мовами національних меншин. Він став одним з ініціаторів українсько-французької програми "Сковорода", мета якої полягає у здійсненні перекладів кращих творів французької літератури українською мовою, і протягом десяти років виконував обов'язки члена міжнародного журі цієї програми. Як консультант-перекладач, Чередниченко О. І. неодноразово забезпечував міждержавні переговори на найвищому рівні. Він також є членом правління товариства Україна-Франція.

О. І. Чередниченко був ініціатором укладання двосторонніх угод та створення в КНУ ім. Т. Шевченка освітньо-інформаційних центрів англійської, французької, іспанської, німецької, італійської мов, еліністичних студій ім. А. О. Білецького. Це дозволило істотно розширити бібліотечний фонд іноземної літератури, залучити до викладацької та лекційної роботи представників зарубіжних країн, отримати допомогу у вигляді оргтехніки.

Протягом кількох років проф. Чередниченко О. І. керував науковою держбюджетною темою "Європейські мови і культури в контексті глобалізації світових процесів". Виступав ініціатором і організатором проведення в КНУ ім. Т. Шевченка міжнародних конференцій, зокрема: "Мови європейського культурного ареалу: розвиток і взаємодія" (1995), "Переклад на межі ХХІ століття: історія, теорія, методологія" (1997), "Мови, культури і переклад у контексті європейського співробітництва" (2001), "Мова і нація" (2003), "Григорій Кочур і український переклад" (2004), "Мови, культури і переклад у добу глобалізації (пам'яті проф. Юрія Жлуктенка)" (2006). З ініціативи О. І. Чередниченка було започатковано традицію проведення конференцій і наукових читань на вшанування пам'яті видатних вчених факультету.

З 1992 року проф. Чередниченко О. І. є головним редактором Вісника КНУ (серія "Іноземна філологія") та збірки "Мовні і концептуальні картини світу" (1992–2012 рр.), членом редколегії журналу НАН України "Мовознавство", Вісників Київського національного лінгвістичного та Донецького національного університетів. Був редактором українського наукового збірника "Теорія і практика перекладу" з часу його заснування у 1979 році, а також очолював редколегії багатьох наукових збірок і колективних праць.

2004 року його було обрано віце-президентом Академії наук Вищої школи України. Цю посаду він обіймав у 2004–2010 рр. З 2010 р. він – академік-секретар Відділення філології, мистецтвознавства і масової комунікації АН ВШУ. Він є також почесним доктором Дрогобицького університету ім. І. Франка (2007 р.) і Кіровоградського університету ім. В. Винниченка (2012 р.).

Сьогодні Олександр Іванович Чередниченко – відомий вчений-мовознавець і перекладач, автор понад 250 праць з проблем загального і романського мовознавства, соціолінгвістики, контрастивної лінгвістики, історії і теорії перекладу. Саме він розробив теорію варіювання літературних мов у позанаціональному контексті, істотно розвинув і доповнив теорію мовних контактів і перекладу. О. І. Чередниченко є автором і співавтором цілої низки наукових праць і навчально-методичної літератури. Серед опублікованих робіт – 10 монографій, 10 підручників та навчальних посібників у тому числі 5 з грифом Міністерства України. Це, зокрема, такі монографії, як: "Межъязыковые отношения и языковая политика" (1983), "Язык и общество в развивающихся странах Африки" (1983), "Влияние социальных факторов на функционирование и развитие языка" (1988), "Мови європейського культурного ареалу: розвиток і взаємодія" (1995), "Переклад на межі ХХІ століття: історія, теорія, методологія" (1997), "Григорій Кочур і український переклад" (2004), "Про мову і переклад" (2007). О. І. Чередниченко є автором і співавтором підручників і навчальних посібників для вищої та середньої школи, серед яких виданий у співавторстві з його учнем, доцентом Я. Г. Ковалем перший в Україні підручник з теорії і практики перекладу для студентів, що вивчають французьку мову на базі української.

Він є також співукладачем французько-українського словника, який неодноразово перевидавався.

Професора О. І. Чередниченка справедливо вважають фундаментом української лінгвістичної та перекладацької школи. Під його керівництвом захищено 2 дисертації доктора філологічних наук (З. О. Гетьман, М. М. Попович), 1 дисертацію доктора філософії (Н. Шевченко) і 20 дисертацій кандидата філологічних наук. Протягом 14 років О. І. Чередниченко був головою спеціалізованої ради для захисту докторських дисертацій з германського, романського мовознавства та перекладознавства, членом спеціалізованої ради з загального мовознавства при КНУ ім. Т. Шевченка. виступав опонентом на захистах кандидатських і докторських дисертацій в Україні і за кордоном.

Олександр Іванович Чередниченко віддав більшу половину свого життя (42 роки) науково-педагогічній діяльності і майже 30 років – роботі на посаді завідувача кафедри. Увесь цей час поруч з ним була його сім'я, кохана дружина Наталя Петрівна і дочка Ольга, які надихали й надихають його на творчу працю.

У 1997 році за вагомий внесок О. І. Чередниченка в розвиток вітчизняного мовознавства, романістики і перекладознавства йому було присвоєне звання заслуженого діяча науки і техніки України. У 1995 році він став лауреатом премії ім. Т. Шевченка Київського національного університету, а у 2000 році удостоєний нагороди імені Ярослава Мудрого АН ВШУ. За значний внесок у поширення і вивчення французької мови в Україні уряд Французької республіки нагородив проф. О. І. Чередниченка у 2001 році орденом Академічних пальм. За заслуги у поширенні італійської мови і культури уряд Італії у 2003 р. нагородив О. Чередниченка орденом Зірки італійської солідарності.

Олександр Іванович Чередниченко – патріот України, активний пропагандист вивчення та захисту рідної мови, адже високе звання українського перекладача вимагає досконалого володіння не тільки іноземною, але й рідною мовою, її багатими стилістичними можливостями.



В'ячеслав Іванович Карабан

народився 16 липня 1947 р. у Новокузнецьку Кемеровської обл. (Росія). У 1971 р. закінчив відділення перекладачів факультету іноземних мов Харківського університету. З 1971 р. по 1973 р. – офіцер-перекладач у Збройних Силах. З 1973 р. по 1976 р. – аспірант кафедри англійської філології факультету романо-германської філології КДУ ім. Т. Шевченка. З 1976 р. по 1979 р. – викладач кафедри англійської філології університету, з 1980 р. по 1981 р. – доцент цієї

кафедри. У 1978 р. захистив кандидатську дисертацію на тему "Аспекти поверхневої зв'язності англійського тексту". З 1981 р. по 1987 р. та з 1989 р. по 1992 р. – завідувач кафедри англійської мови, з 1987 р. по 1989 р. – старший науковий співробітник цієї ж кафедри, з 1992 р. по 1993 р. – завідувач кафедри комунікації та лінгвокраїнознавства. У 1990 р. захистив докторську дисертацію "Складні мовленнєві одиниці" (спеціальності "германські мови" та "загальне мовознавство"). З 1997 р. по 2010 р. – завідувач кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови КНУ ім. Т. Шевченка; нині професор цієї ж кафедри. Академік АН ВШ України з 2005 р.

Наукова діяльність

Сфери наукових інтересів: перекладознавство, контрастивна лінгвістика, етнолінгвістика, теорія мови, лексикографія, історія перебування готів на території України.

Автор та співавтор близько 120 наукових і методичних праць, зокрема монографії "Сложные речевые единицы: английские асиндетические полипредикативные образования" (1989), посібника "Теорія і практика перекладу з англійської мови на українську" (2004), співавтор 12 посібників із теорії і практики перекладу, укладач "Англо-українського юридичного словника"

(2003) та "Українсько-англійського юридичного словника" (2004), перекладач 3 наукових монографій з української мови англійською мовою.

Підготував 17 кандидатів наук та 2 доктори наук.

Член двох спеціалізованих рад з апробації дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) філологічних наук при КНУ ім. Т. Шевченка. Член Європейського лінгвістичного товариства.

Лауреат Нагороди Ярослава Мудрого АН ВШ України (2010).

О. Чередниченко, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО У ШЕВЧЕНКОВОМУ УНІВЕРСИТЕТІ (ДО 50-РІЧЧЯ ВІДДІЛУ ПЕРЕКЛАДАЧІВ)

У статті висвітлено основні етапи розвитку перекладознавчих студій у Київському університеті імені Тараса Шевченка.

Ключові слова: *перекладознавчі студії, етапи розвитку, Київський університет імені Тараса Шевченка.*

1962-й рік увійшов в історію університетської філології як дата створення першого на теренах України відділу перекладачів, завдяки чому у Київському університеті імені Тараса Шевченка було відроджено факультет іноземних мов. Цей факультет, щоправда під іншою назвою (факультет західноєвропейських мов і літератур), було засновано в університеті ще у 1937 р. Однак у повоєнний час він перетворився на відділ філологічного факультету.

Відроджений у складі двох відділів – романо-германської філології і перекладачів – факультет іноземних мов одразу став центром розбудови перекладацької справи в Україні. Об'єктивно це був акт відновлення історичної справедливості, адже у 20–30-і роки в університеті існувала потужна перекладацька школа, відома як "Гурток неокласиків" на чолі з Миколою Зеровим. Його члени і послідовники Михайло Драй-Хмара, Юрій Клен (Освальд Бургард), Павло Филипович, Стефан Савченко, Максим Рильський, Григорій Кочур та ін. багато зробили для утвердження сучасних підходів до перекладу, наголосивши на збереженні ідейно-естетичної цінності оригіналу і збагаченні мови перекладу новими виражальними засобами. Неокласики ставили за мету прилучити українську літературу до здобутків світового письменства шляхом здійснення нових перекладів безпосередньо з оригіналів. Дотримуючись джерелоцентричного підходу, вони відкинули крайні форми адаптації першотвору, так звану Котляревщину, яка вела до одомашнення чужомовного тексту. Принагідно зазначу, що подібне явище мало місце у багатьох націона-

льних культурах і, очевидно, це був необхідний етап розвитку світового перекладацького процесу.

Більшість неокласиків, як і загалом українських письменників-перекладачів ХХ ст., мала трагічну долю, зазнавши репресій комуністичного режиму, який намагався законсервувати українську культуру у стані провінційності. Діяльність неокласиків та їхніх побратимів з інших літературних гуртків, зокрема Валер'яна Підмогильного, чинила опір цим намаганням, доводячи високий потенціал українського слова, його здатність відтворювати найскладніші ідеї і образи іншомовних першотворів від античності до модерну. Розправа над письменниками-перекладачами у 30-і роки ХХ ст. не змогла поховати українську перекладацьку традицію, біля витоків якої стояли І. Франко, Л. Україна, П. Куліш, В. Самійленко та інші.

У часи "Хрущовської відлиги" випрацювані неокласиками принципи перекладання були підхоплені і використані письменниками-шістдесятниками Д. Білоусом, І. Драчем, Д. Павличком, Д. Паламарчуком, І. Світличним, В. Стусом та ін.

Саме переклад оригіналу, а не переспів його іншомовних версій, передусім російських, став основою засвоєння українською культурою творів світової культури. Попри всілякі обмеження функціонування української мови, боротьбу офіційних органів з так званими архаїзмами і діалектизмами, 50-і–60-і роки минулого століття виявилися вельми плідними для перекладу світової класики – творів Гомера, Софокла, Боккаччо, Данте, Шекспіра, Мольєра, Байрона, Бомарше тощо, які виходять українською завдяки праці Бориса Тена, Миколи Лукаша, Григорія Кочура, Євгена Дроб'язка, Максима Рильського, Ірини Стешенко, Дмитра Паламарчука.

На цьому тлі з'ява у Шевченковому університеті відділу, де готували перекладачів з англійської, німецької, французької, іспанської, а також португальської мов вселяла надії на те, що справа українського перекладу набуде нових обширів. У підсумку так і сталося. Проте треба визнати, що на початках процесу українського перекладу на відділі перекладачів Київського державного університету імені Тараса Шевченка практично не було. Перекладали на російську і з російської, бо навчальна підго-

товка була підпорядкована замовленню Міністерства оборони СРСР. Воно виступало головним роботодавцем випускників перекладацького відділення, які були особами виключно чоловічої статі і паралельно проходили військову підготовку, у тому числі з військового перекладу, на спецкафедрі. Після отримання військових звань багато випускників направлялися на службу до Збройних сил СРСР, або до частин КДБ, які працювали на закордон. Місцем служби київських перекладачів були здебільшого країни Азії, Африки і Латинської Америки (Індія, Бірма, Алжир, Ангола, Малі, Мозамбік, Ефіопія, Замбія, Гвінея, Конго, Куба тощо), а в Європі – Німецька Демократична Республіка.

Заняття з загального і військового перекладу вели кваліфіковані викладачі, які мали великий досвід перекладацької роботи. Вони були співробітниками мовних кафедр, бо спеціальної кафедри перекладу у той час в КДУ не було. Більшість викладачів не мала наукових ступеней і звань (дехто здобуде їх пізніше, вже в зрілому віці), але це зовсім не позначалося на якості підготовки. Випускники 60-х–70-х років з вдячністю згадують курси мови і перекладу, які вели Тетяна Калік, Анна Шаванда, Кіра Сухенко, Віктор Лазня, Борис Найдов, Йосип Донець, Михайло Лисенко, Володимир Стаценко, Галина Довженко, Олена Соломарська, Алла Іваницька, Володимир Харитонов та багато інших. Незабутніми стали також курси зарубіжної літератури, які майстерно читали майбутнім перекладачам Вадим Пашенко, Кіра Шахова, Борис Буніч-Ремізов, Анатолій Іллічевський. Їхні лекції часто перетворювалися на моновистави, коли аудиторія, затамувавши подих, уважно стежила за кожним рухом і зміною інтонацій лектора-виконавця.

Натомість серед викладачів і студентів перекладацького відділення не бракувало тих, для кого рідною була українська мова. Попри фактичну відсутність підготовки з українського перекладу, вони були здатні добре перекладати українською і залюбки робили це у позауніверситетський час. Пізніше, вже у 70–80-і роки на сторінках періодики і окремих видань з'являються імена перекладачів з англійської, німецької, французької, іспанської, грецької, нідерландської та фризької мов А. Білецького, В. Біленка, Ю. Жлуктенка, В. і Н. Пашенків, М. Венгренівської, С. Бор-

щевського, О. Двухжилова, О. Панасьєва, І. Сойка, В. і С. Ткачєнків, О. Логвинєнка, С. Ризванюка та ін.

Поштовхом для розвитку теорії і практики українського перекладу стало створєння першої в історії Шевченкового університету і України загалом перекладознавчої кафедри. З ініціативи тодішнього декана факультету романо-германської філології проф. Жлуктенка Ю. О. 1971 року було засновану загальну кафедру теорії і практики перекладу, яка об'єднала викладачів і перекладачів з різних іноземних мов, включаючи східні – арабську, китайську та японську мови. Її першою завідувачкою була доцент Алова Н. П., яку у 1973 р. замінив на цій посаді доцент Бабєнко В. С. Автору цих рядків довелося працювати на цій кафедрі з моменту її утворєння, а з 1979 протягом двох років – завідувати нею до переходу у 1981 р. на посаду старшого наукового співробітника (така тоді була офіційна назва докторантури).

З початку свого існування кафедра перекладу обслуговувала не лише факультет романо-германської (з 1985 – іноземної) філології, а й факультет міжнародних відносин і міжнародного права, який надавав своїм випускникам додаткову кваліфікацію перекладача. Однак у 1975 р. для студентів-міжнародників було утворєно окрему кафедру іноземних мов, яка взяла на себе цю місію, і частина перекладацьких кадрів опинилася на ній.

Важливе місце у дослідницькій роботі кафедри одразу посіла теорія і практика українського художнього перекладу. Подією університетського і загалом столичного наукового життя, яка позначила подальший розвиток перекладознавства, став захист докторської дисертації Віктора Коптілова "Актуальні теоретичні питання українського художнього перекладу", який збігся у часі зі створєнням нової кафедри. Віктор Коптілов працював на кафедрі української мови і паралельно читав спецкурс з художнього перекладу на новостворєній кафедрі, спираючись і на власний досвід перекладів з російської, польської, німецької і французької мов. Його сюжети зацікавили молодих викладачів і студентів, які, вступивши до аспірантури, почали розробляти під керівництвом професора різні аспекти теорії поетичного перекладу. Пізніше у 80-х роках ці розробки на матеріалі перекладів англійської, американської та іспанської поезії було захищено

у кандидатських дисертаціях П. Бежа, Г. Мішустіної, В. Радчука та С. Ткаченка. Одночасно розроблялася проблематика перекладу художньої прози і народної казки, яка знайшла відображення у кандидатських дисертаціях Галини і Марії Венгренівських, виконаних переважно на матеріалі перекладів з французької мови.

Ще одним актуальним на той час напрямком досліджень на кафедрі перекладу була розробка проблем, які об'єднуються під рубрикою "Соціолінгвістика і переклад". Йшлося передусім про дослідження варіативності норм цільових мов, які функціонують у різних географічних і етнокультурних ареалах, особливостей перекладу регіональних і місцевих типів мовлення. Використавши власні польові спостереження, викладачі кафедри проаналізували і описали у кандидатських дисертаціях особливості варіантів французької мови в Алжирі (О. Чередниченко), англійської мови у Бірмі (О. Семенець), іспанської мови в Латинській Америці (Н. Алесіна), зокрема в Аргентині (С. Ризванюк) та Еквадорі (М. Приходько).

Результати соціолінгвістичних досліджень мали практичне значення для підготовки перекладачів, позаяк чимало з них по закінченні навчання направлялися на роботу у вищезгадані країни. Загалом у 80–90-і роки з соціолінгвістичної проблематики перекладу було захищено дві докторські (О. Чередниченко 1984, О. Семенець 1985) і більше десяти кандидатських дисертацій.

Благотворний вплив на розвиток перекладознавства в Україні справив міжвідомчий збірник "Теорія і практика перекладу", який було засновано у 1979 р. на базі Київського університету імені Тараса Шевченка і який видавався до 1991 р. Автору довелося бути відповідальним редактором цього видання упродовж усього часу його існування. Редколегія збірника об'єднала перекладознавців Києва, Львова, Харкова, Сімферополя, Сум та інших міст. На його сторінках друкувалися статті з історії і теорії перекладу, розвідки з методики перекладання текстів різних жанрів, рецензії тощо. Серед авторів були чільні перекладачі і перекладознавці Микола Бажан, Дмитро Білоус, Григорій Кочур, Віктор Коптілов, Юрій Жлуктенко, Марина Новикова, Роксоляна Зорівчак, Кіра Шахова і чимало інших. За час існування відбувся 21 випуск збірника, який здобув

авторитет серед перекладачів і дослідників перекладу не лише України, а й ближнього зарубіжжя.

Впровадження наукових здобутків кафедри у навчальний процес відбувалося завдяки читанню спецкурсів авторами відповідних дисертацій. Проте контролюючі організації, зокрема партком університету, вимагали від кафедри навчати студентів на матеріалі перекладів праць В. І. Леніна різними мовами. Принаймні це питання неодноразово виникало під час перевірок так званої методологічної спрямованості навчального процесу на відділі перекладачів. Пізніше у роки застою вимагали включення до навчального процесу творів Л. І. Брежнєва "Мала земля" і "Відродження". До честі членів кафедри той мінімальний рівень соціального конформізму, який був присутній в колективі, дозволяв уважно вислуховувати всі настанови, але робити справу згідно з власними переконаннями.

У 1982 році відбувся поділ надто великої кафедри теорії і практики перекладу. На її базі було створено кафедру теорії і практики перекладу з германських мов (завідувач Семенець О. Є.) і кафедру теорії і практики перекладу з романських і східних мов (завідувач Чередниченко О. І.). Це сприяло концентрації зусиль на підготовці наукової і навчальної літератури відповідного профілю, укладанні посібників, двомовних словників тощо. На кафедрі теорії і практики перекладу з германських мов було видано низку практичних посібників з перекладу англійською і з англійської мови, підготовлено до друку фундаментальну працю "Історія перекладу" у 2-х томах авторів Семенця О. Є. і Панасьєва О. М., яка вийшла друком у 1990–1991 рр.

Викладачі кафедри теорії і практики перекладу з романських і східних мов Чередниченко О. І. і Коваль Я. Г. у 1991 р. опублікували посібник з теорії і практики перекладу, який 1995 р. було видано як перший в Україні підручник з грифом МОН "Теорія і практика перекладу. Французька мова". Доцент кафедри теорії і практики перекладу з романських і східних мов Алесіна Н. М. у співавторстві з професором Московського університету ім. М. Ломоносова В. С. Виноградовим опублікувала перший в Україні навчальний посібник з теорії і практики перекладу з іспанської мови (1993). На цій же кафедрі доцентами М. А. Венгрєнєвською

і А. Д. Гнатюком було опубліковано посібник з художнього перекладу "Творча майстерня перекладача" (1998). Водночас проводилися дослідження сходознавчої проблематики. На початку 90-х років доц. Різаненко В. Ф. захистив докторську дисертацію про базові смислові елементи ієрографічного письма, у якій довів, що знання цих елементів та їхньої комбінаторики дозволяє зрозуміти ієрогліфічний текст навіть без знання фонетики слів, з яких він складається. Пізніше сходознавчий напрямок підготовки перекладачів перейшов на новостворену кафедру теорії і практики перекладу зі східних мов, яка стала основою нині існуючого відділення сходознавства.

Починаючи з 1985 року підготовка перекладачів у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка ведеться на основі української мови, хоча для зіставлення використовуються також інші мови, зокрема російська. Ініціатива перейти на переклад українською і з української мови, яка належала групі викладачів обох перекладознавчих кафедр, спочатку наштовхнулася на певний спротив частини російськомовних колег. Однак згодом всі зрозуміли: в українській державі треба перекладати її державною мовою, що цілком відповідає загальносвітій практиці і жодним чином не ущемлює мов етнічних меншин.

Знаменною віхою у розвитку перекладознавства у Шевченковому університеті стала його участь у двох міжнародних проектах за програмою Темпус–Тасіс. У 1994–1998 рр. університет був єдиним представником України у міжнародному консорціумі, де разом з університетами-партнерами Гранади (Іспанія), Страсбурга (Франція) та Флоренції (Італія) працював над розробкою проекту "Техніка усного і письмового перекладу". Участь у проекті дозволила модернізувати навчальні плани спеціальності "переклад", ввести до них спеціалізації з усного (послідовного та синхронного) і письмового перекладу і у такий спосіб адаптувати їх до світових стандартів. Завдяки інвестиціям ЄС в КНУ було створено лабораторії синхронного перекладу і мультимедіа. 4-річний проект і його продовження у вигляді дворічного проекту "Розповсюдження досвіду у галузі викладання іноземних мов та перекладу", до якого долучилися університети Ганновера (ФРН), Запоріжжя, Донецька, Сімфе-

рополя, виявилися також плідними у плані підготовки наукової і навчальної літератури, багатомовних друкованих і електронних словників. Було видано спільну монографію "Переклад на межі ХХІ століття: історія, теорія, методологія" (1997), навчальний посібник з англо-українського науково-технічного перекладу проф. Карабана В. І. (1998), курс письмового перекладу з іспанської мови колективу авторів під керівництвом доц. Калустової О. М. (2000), французько-іспансько-італійсько-український фразеологічний словник (електронна версія) тощо. Крім того, у рамках двох міжнародних проектів було організовано стажування викладачів і студентів КНУ в зарубіжних університетах (його пройшли майже 120 чоловік), відбулися лекції і семінари іноземних викладачів у КНУ, де також було проведено кілька міжнародних конференцій, зокрема на тему "Мови, культури і переклад у добу глобалізації" (2000).

У 2003 році відбувся поділ кафедри теорії і практики перекладу з германських мов на дві кафедри – перекладу з англійської і німецької мов. Кафедру теорії та практики перекладу з англійської мов очолив проф. Карабан В. І., який з 1996 р. керував кафедрою перекладу з германських мов. На посаду завідувача кафедри перекладу з німецької мови було обрано проф. Кияка Т. Р. Початок роботи нової кафедри ознаменувався виходом в світ першого підручника теорії і практики перекладу з німецької мови за авторства Т. Кияка, А. Науменка і О. Огуя (2006).

Нині на трьох перекладознавчих кафедрах Шевченкового університету працює понад 80 викладачів, більше половини яких є докторами і кандидатами філологічних наук. Вони забезпечують підготовку перекладачів з англійської, німецької, французької, іспанської, італійської і португальської мов. На відділенні існують докторантура і аспірантура, де готуються науково-педагогічні кадри зі спеціальності 10.02.16 – перекладознавство. Основними напрямками наукових досліджень є загальна теорія перекладу, історія і теорія художнього перекладу, жанрово-стилістичні особливості перекладу художніх (проза, поезія і драма), наукових, офіційно-ділових і публіцистичних текстів, лексико-семантичні і граматичні трансформації у перекладі, культурологія і прагматика перекладу як міжкультурної комуні-

кації. Перекладознавці університету мають змогу захищати свої докторські і кандидатські дисертації у спеціалізованій вченій раді, де з-поміж трьох представлено і їхню спеціальність. Донедавна ця рада була єдиною в Україні, де захищалися перекладознавчі роботи. Зараз кандидатську дисертацію з перекладознавства можна захистити також у Південноукраїнському національному університеті ім. К. Ушинського.

За останні роки вчені перекладознавчих кафедр відзначилися низкою праць, які засвідчують про живий інтерес до перекладацького процесу в Україні і за її межами. Йдеться, зокрема, про монографії Л. Коломієць, В. Карабана, О. Чередниченка, Т. Некряч. У книзі Л. Коломієць (2004), яка стала основою її докторської дисертації, захищеної у 2006 р., проаналізовано концептуально-методологічні засади українського поетичного перекладу. Авторка дослідила особливості інтерпретації англomовних поетичних першотворів у різних перекладацьких школах як материкової України, так і діаспори, що дозволило показати, як впливають культурні і загалом екстралінгвальні чинники на реалізацію інтерпретативної моделі перекладу.

У книзі "Моцарт українського перекладу" (2009), яку опубліковано за редакцією В. І. Карабана і його харківського колеги проф. Л. М. Черноватого, розкрито творчий шлях велетня українського перекладу Миколи Лукаша, чий внесок у засвоєння українською культурою творів німецької, англійської, французької, іспанської, італійської і багатьох інших літератур важко переоцінити. Автор цих рядків опублікував монографію "Про мову і переклад" (2007), у якій висвітлено функції перекладу у сучасному світі, зокрема виокремлено охоронну функцію цього засобу міжкультурної комунікації, розглянуто особливості перекладацького процесу в Україні і світі, чинники, що на нього впливають, а також складові перекладацької компетенції. У книзі Тетяни Некряч і Анжели Кам'янець "Інтертекстуальна іронія і переклад" (2010) запропоновано оригінальні підходи до інтерпретації англomовних художніх творів і досягнення адекватності перекладу, передусім у відтворенні інтертекстуальної іронії.

Члени перекладознавчих кафедр КНУ ім. Т. Шевченка взяли безпосередню участь у вивченні перекладацької спадщини Гри-

горія Кочура, послідовника М. Зерова і неокласиків, вдумливого інтерпретатора зарубіжної поезії від античних часів до сучасності. У 2003 році в університеті пройшла перша міжнародна Кочурознавча конференція, за матеріалами якої було видано колективну монографію "Григорій Кочур і український переклад". Друга конференція до 100-річчя Майстра відбулася у Львові у 2008 році. Київські перекладознавці виступили на ній з доповідями, які опубліковано у колективній збірці праць.

Перекладознавці університету долучилися до редагування і рецензування двотомника Григорія Кочура "Література та переклад", який увібрав у себе дослідження з історії і теорії перекладу, рецензії, літературні портрети, вступні статі та інтерв'ю з Метром українського перекладу.

За останнє десятиліття бібліотека перекладача поповнилася новою навчально-методичною літературою. Вийшли друком такі книжки, як "Теорія і практика перекладу з української мови на англійську" В. Карабана і Дж. Мейса, "Порівняльна стилістика французької і української мов" М. Венгренівської, "Порівняльна стилістика англійської і української мов" О. Дубенко, "Перекладознавчі семінари" Л. Коломієць, "Порівняльна граматики англійської і української мов" А. Левицького, "Теорія і практика усного перекладу" О. Максименко тощо. Авторами низки підручників і посібників з мови та перекладу для майбутніх перекладачів є З. Гетьман, І. Смущинська, Е. Андрієвська, О. Васильченко, Г. Верба, А. Гнатюк, О. Копильна, К. Кузьміна, Н. Любчук, Т. Некряч, І. Орлова, С. Саєнко, О. Ткаченко, І. Трищенко, С. Фокін, Г. Чернієнко та інші.

Тематика сучасних перекладознавчих досліджень науковців Шевченкового університету є доволі актуальною і різноманітною. Мова йде, насамперед, про відкриття раніше заборонених сторінок в історії українського перекладу, пов'язаних з іменами неокласиків М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, а також В. Підмогильного, інших представників "розстріляного українського Відродження", які активно працювали на ниві перекладацтва у 20–30-і роки минулого століття. У цьому зв'язку потрібним видається дослідження перекладацького доробку А. Кримського. Чекають на своїх дослідників переклади Б. Тена, П. Тичини,

М. Рильського, М. Бажана, Ю. Лісняка, Д. Паламарчука, Є. Поповича та сучасних перекладачів. Нещодавно було успішно захищено кандидатську дисертацію Н. Сопилук, присвячену лінгвокультурній адаптації психологічної прози М. Пруста в перекладі А. Перепаді.

Потреба у вивченні творчої особистості перекладача, специфічних рис його індивідуального стилю відчувається вже давно, і тут чимало зроблено, адже таке вивчення дає змогу осмислити проблеми співвідношення стилю оригіналу і перекладу, прояву суб'єктивного в останньому, що є чинником множинності перекладів. На часі дослідження творчого доробку перекладачів української літератури мовами світу, що дасть змогу розкрити особливості діалогу різномовних культур через переклад.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка є піонером у розробці проблематики українського військового перекладу. Під керівництвом професорів В. І. Карабана, Т. Р. Кияка і О. І. Чередниченка захищено 5 кандидатських дисертацій (В. Балабін, П. Матюша, М. Білан, С. Янчук, Б. Дзісь) з жанрово-стилістичних і лексико-граматичних проблем перекладу різних типів військових текстів англійською, німецькою, французькою і румунською мовами.

Нове покоління науковців активно досліджує проблеми художнього перекладу великої і малої прози, поезії і драматургії на матеріалі класичних творів (Шекспір, Верлен, Гемінгвей) і сучасної літератури, звертаючи увагу на її різні стилі і жанри, можливості їхнього перевтілення у цільовій лінгвокультурі. Примітними у цій царині є роботи останніх років, які належать Р. Довганчиній, Т. Качановській, О. Крушинській, Ю. Лободі, В. Матюші, А. Перміновій та ін. У колі наукових інтересів перебувають також питання перекладу текстів наукового, публіцистичного стилів, релігійних, юридичних текстів і міжнародно-правових документів (праці К. Кузьміної, І. Орлової, Р. Поворознюк, Ю. Чернишової, О. Шаблій та ін.). Актуальними залишаються проблеми автоматизованого (машинного) перекладу українською мовою, комп'ютерного забезпечення роботи перекладача, так само як і завдання вивчення різних мовних і психолінгвістичних аспектів усного послідовного і синхронного перекладу.

На філологічних кафедрах університету працює чимало діючих перекладачів художньої і науково-технічної літератури, офіційно-ділової документації, перекладачів конференцій, які використовують набутий досвід у практиці викладання курсів письмового і усного перекладу. Серед них є лауреати міжнародної премії ім. Г. Сковороди за кращий художній переклад з французької мови (М. Венгренівська (1950–2012), Г. Чернієнко, Д. Чистяк). Університетські перекладачі працюють і для театру. Прикметними на київських сценах стали постановки англomовних творів в перекладах доц. Некряч Т. Є. і німецькомовних – в перекладах проф. Мегели І. П. Завдяки праці відомого перекладача з японської мови проф. Бондаренка І. П. побачило світ кілька антологій японської поезії. Це дає всі підстави вважати, що університет має шанс перетворитися на потужний центр перекладознавчих студій не лише у галузі західноєвропейських, а й слов'янських і східних мов.

Перекладознавці Шевченкового університету підтримують тісні зв'язки з колегами, які працюють на відповідних кафедрах київських вишів, в університетах Львова, Харкова, Сімферополя, Сум, Херсона, Чернівців та інших міст України. Багато з них захистили свої докторські і кандидатські дисертації саме в стінах Київського національного університету імені Тараса Шевченка. На міжнародному рівні продовжується співпраця з фахівцями перекладу в університетах Гранади (Іспанія), Санкт-Петербурга (Росія) і Страсбурга (Франція). Для підвищення ефективності навчальної, наукової і власне перекладацької діяльності настав час серйозно подумати про організацію Інституту перекладу як окремого університетського підрозділу.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Чередниченко, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**Переводоведение в Киевском университете им. Т. Шевченко
(к 50-летию отдела переводчиков)**

В статье освещены основные этапы развития переводоведения в Киевском университете им. Т. Шевченко.

Ключевые слова: *переводоведческие исследования, этапы развития, Киевский университет имени Тараса Шевченко.*

O. Cherednychenko, Doctor Habilitatus in Philology, prof.
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

**The Translation Studies at the Taras Shevchenko University
(to the 50-th anniversary of the Translation Department)**

The article highlights the main stages of the translation studies evolution in Shevchenko University of Kyiv.

Key words: translation studies, stages of the evolution, University of Kyiv.

УДК 378.147:81'234

В. Карабан, д-р філол. наук, проф.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ВАЖЛИВІСТЬ НАВЧАННЯ УЗУСУ РІДНОЇ
ТА ІНОЗЕМНОЇ МОВ У ПІДГОТОВЦІ ПЕРЕКЛАДАЧІВ
ТА ФІЛОЛОГІВ ІНОЗЕМНИХ МОВ**

У статті аргументується важливість навчання узусу рідної та іноземної мов для підготовки професійних перекладачів та філологів іноземних мов.

Ключові слова: навчання узусу, рідна та іноземні мови, підготовка перекладачів та філологів іноземної мови

Узус як загальноприйняте носіями певної мови вживання мовних елементів є важливою складовою володіння мовленням, у тому числі й мовлення іноземною мовою. В українських вишах під час навчання іноземним мовам перекладачів та філологів іноземних мов переважно орієнтуються на навчання мовним нормам іноземної мови, тоді як такому аспекту рідної та іноземної мови, як узус, приділяється менше уваги. Слід зазначити, що для підготовки перекладачів важливим є навчання узусу не тільки української, а й англійської мови для запобігання інтерференції під час перекладу, адже вона може бути зумовлена буквальним перекладом та калькуванням.

Деякі вчені й раніше звертали увагу на необхідність навчання мовленнєвим нормам. Так, Мішин І. Ф. [1, 54] зауважував, що доречність та адекватність використання засобів вираження думки є однією з найважливіших граней узусу, оскільки справжнє володіння мовою не можливо досягти зверненням лише до вну-

трішніх ресурсів мови, тобто, власне до системи мови. Знання системи мови слід перенести у площину мовлення, де чинними є закономірності мовленнєвого характеру, а саме, дотримання норм мовлення – мовленнєвого узусу. Справа у тому, що система мови є двоплановою, оскільки характеризується планами змісту та вираження, а мовлення є трьохплановим явищем, де, крім двох зазначених планів, з'являється план смислу з його інтенціональністю, доречністю та контекстуалізованістю.

Гак В. Г. [2] зазначав, що за позірної подібності значень слів та граматичних конструкцій мови використовують різні способи вираження думки. Баллі Ш. [3] категорично наполягав на включення у предмет навчання іноземних мов загальноприйнятої мовленнєвої норми. На важливість знання перекладачем узусу вказували В. Г. Гак та Ю. І. Львів [4]: "Іноді доводиться відмовлятися від дослівного перекладу, навіть якщо він не суперечить смислу та нормам сови перекладу, лише тому, що в аналогічній ситуації носії мови перекладу вживають звичайно іншу форму".

Слід зазначити, що ми перекладаємо, орієнтуючись на мовленнєві норми цільової мови та використовуючи її елементи, що відповідають її мовним нормам. Оскільки переклад – це перестворення тексту, написаного відповідно до узусу вихідної мови, у текст, написаний відповідно до узусу цільової мови, тому навчання узусу вихідної та цільової мов становить важливий аспект навчання майбутніх перекладачів, адже у процесі перекладу задіюються обидва узуси. У підготовці перекладу ще зовсім недостатньо враховується цей факт. Студенти навчаються переважно мовній системі та мовним нормам, тоді як узуси вихідної та цільової мов вивчаються студентами несистематично і недостатньо. Яскравим прикладом цього є відсутність в існуючих граматиках та посібниках з перекладу узусного правила вживання форм однини та множини певних англійських іменників, наприклад, *policy, economy, death, inequality, life, feeling, conflict, number, legacy, origin, rivalry* тощо. Наприклад, українському реченню "Політика цих країн є ізоляціоністською", де перший іменник вжито в однині, відповідає англійське речення "The policies of these countries are isolationist", де відповідник українського іменника "політика" вжито у множині відповідно до правила наведення форми множини певних англійських іменників,

що вимагає вживання форми множини "policies" через наявність в англійському речення іншого іменника у формі множини "countries" (про це див. [5, 128–134]. З іншого боку, українському реченню "Дивись мені в очі", де вжито іменник у формі множини, відповідає англійське речення "Look me in the eye", де вжито іменник "eye" у формі однини, оскільки англійський узус вимагає саме такого вживання іменникової словоформи, адже багато англійських іменників характеризуються регулярною полісемією, маючи абстрактне та конкретне значення. Так, для того, щоб студенти-перекладачі правильно переклали українське речення "Розкажи мені про це у деталях", вони повинні знати, коли англійський іменник "detail" має абстрактне значення, а коли конкретне значення. У нашому прикладі зміст українського речення свідчить про те, що цей іменник слід вжити у формі однини, оскільки тут мається на увазі абстрактне значення, а англійський іменник в абстрактному значенні не може вживатися у формі множини. Слід зазначити, що форма множини таких англійських іменників може перекладатися вже не за допомогою українського іменника "деталь", а зовсім іншою лексемою, як у наступному прикладі: *For more details on this topic, see Wikipedia.* – *Більше подробиць на цю тему ви знайдете у Вікіпедії.* До речі, англійське *in detail* може відповідати українському слову "докладно", а *in greater detail* – словоформі "докладніше".

Ще одним відомим багатом викладачам та студентам прикладом різниці в англійському та українському узусі є вживання дієслів зорового сприйняття – в англійському реченні такі дієслова повинні вживатися із модальним дієсловом *can*, тоді як у відповідному українському реченні модальне дієслово не вживається (про це див. [6], [7]): Я бачу там густий чорний дим – *I can see a thick black smoke there.*

Потрібно далі досліджувати узусні правила вживання лексичних та граматичних елементів рідної та іноземної мов на кшталт вищезазначених, які переважно відсутні у граматиках іноземної та української мов як систем.

Отже, для правильного формування лексичного та граматичного планів англійських речень у перекладі потрібно знати особливості англійських норм мовлення, тобто, англійського узусу.

Навчання узусу іноземної та рідної мови дозволяє запобігати інтерференції рідної мови у мовленні іноземною мовою та у перекладі з іноземної мови рідною мовою. Зрозуміло, що більше часу на навчання йде на навчання узусу іноземної мови, проте важливим для підготовки перекладачів є й навчання узусу рідної мови з огляду на те, що частина студентів у побутовому спілкуванні використовують російську мову.

Процес навчання майбутніх перекладачів повинен орієнтуватися на вивчення подібностей та розбіжностей узусів вихідної та цільової мов, на формування предметної та соціокультурної узусної компетенції перекладача – його здатності правильно, відповідно до ситуації та теми спілкування або тексту, використовувати елементи цільової мови та формувати правильні, природні для її речення. Особливо важливо під час навчання звертати увагу студентів на подібності та розбіжності у пропозиційальному оформленні мовленнєвих актів рідною та іноземною мовою. На це слід спрямовувати і студентів під час читання та перекладу іноземних навчальних матеріалів, щоб вони свідомо зазначали для себе відмінності у пропозиційальному оформленні мовленнєвих актів двома мовами.

То як же навчати узусу студентів-перекладачів, якщо раніше не акцентувалося на важливості вивчення студентами узусів двох мов.

Перш за все, на наш погляд, слід розробити вправи для цілеспрямованого навчання узусу іноземної та української мови. Як зразок можна взяти вправи на кшталт тих, що представлені у навчальному посібнику Арзамасцевої І. В. "Практические основы перевода по немецкому языку" [8, 12–20]:

1) Використовуючи український переклад англійського тексту, знайдіть лексичні, граматичні та стилістичні розбіжності між оригіналом та перекладом.

2) Вивчить ситуативне вживання певних частотних слів, словосполучень, кліше, прагматичних ідіом та мовленнєвих актів англійської та української мови.

3) Підберіть набір англійських та українських речень для наступних мовленнєвих ситуацій: знайомство, прощання, вибачення, порада, вибачення, привітання, співчуття тощо.

4) Співставте англійські речення та їх переклади і поясніть їхні лексичні та граматичні особливості.

5) Перекладіть англійські речення українською мовою, а українські речення – англійською мовою, дотримуючись мовленевих норм мови перекладу.

6) Розподіліть англійські речення та їх переклади на три види: 1) де немає узусних відхилень у перекладі, 2) де є незначні узусні відхилення та 3) де є значні узусні відхилення. Визначте у перекладах усі узусні відхилення та прокоментуйте їх.

7) Перекладіть англійські речення, де присутня семантична категорія "високий ступінь" так, щоб перекладені речення найбільше відповідали українському узусу. Визначте випадки найбільшого та найменшого збігу перекладених речень українському узусу.

8) Перекладіть англійські речення, де реалізована семантична категорія "спричиняти" (створювати, викликати щось тощо), узгоджуючи переклади із українським узусом. Визначте випадки, де через розбіжності в узусах двох мов знадобилися значні трансформації та де наявні відхилення від семантико-структурної подібності перекладу від оригіналу.

9) Перекладіть англійські речення, де реалізована семантична категорія "припиняти" (протилежна семантичній категорії "спричиняти"). Визначте переклади, які суттєво відмінні від оригіналів у лексичному та граматичному планах.

10) Співставте паралельні фрагменти англійського оригіналу та українського перекладу, де йдеться про те саме, але вони відмінні соціальним узусом і визначте стиль тексту, його усність чи писемність та в яких стосунках перебувають адресант оригіналу та перекладу. Зазначте конкретно мовні ознаки, які дозволили вам зробити ваші висновки.

11) Перекладіть з англійської мови українською фрагменти текстів різних функціональних стилів, щоб переклад був функціонально-стилістично адекватним. Попередньо визначте стиль та жанр оригіналу.

12) Перекладіть англійський діалог, звертаючи особливу увагу на передавання розмовних елементів мови та зберігаючи у перекладі розмовність діалогу (під час перекладу слід орієнтуватися на українські фрази, які звичайно вживаються у подібній ситуації з подібною метою).

13) Перекладіть наведені висловлювання, звертаючи особливу увагу на нормативно-стилістичне забарвлення виділених слів. Як довідковою інформацією скористуйтеся таблицею, наведеною у кінці речення. Переведите данные ниже высказывания, обращая особое внимание на нормативно-стилистическую окраску выделенных слов. В качестве справочного материала можете воспользоваться таблицей, данной в конце упражнения.

14) Різні вправи на адекватне вживання слів, словоформ, граматичних елементів, синтаксичних конструкцій тощо відповідно до мети та ситуації спілкування.

Вправи 1–9 спрямовані на навчання предметного узусу, тобто такого виду мовленнєвим традиціям, які пов'язані із предметом висловлювання, оскільки володіння предметному узусу означає знати, як прийнято питати про час, здоров'я тощо, як сказати про сильний мороз, про велику подібність облич людей, про скасування засідання тощо. Решта вправ спрямована на навчання соціального узусу – мовленнєвим традиціям, пов'язаним із соціальним аспектом мовленнєвого спілкування: як прийнято писати анотацію, наукову статтю, комерційну угоду тощо; як прийнято говорити в офіційній та неформальній ситуаціях тощо. Такі вправи навчають тому, як підбирати засоби мовного вираження залежно від соціальних аспектів ситуації спілкування. Слід зазначити, що особливим аспектом навчання узусу є навчання ввічливості та політичної коректності в англійському та українському мовленні.

Видається доцільним уведення у навчальний план іноземних філологів та перекладачів спеціального курсу з навчання узусу іноземної та української мови, оскільки він дозволить покращити володіння студентами мовами. Запровадження такого курсу пов'язане із необхідністю цілеспрямованих досліджень узусів української та іноземних мов, оскільки цьому аспекту дослідження мов приділялося недостатньо уваги з боку мовознавців та перекладознавців. Зрозуміло, що студенти певною мірою вивчали узус, однак таке вивчення не було систематичним та цілеспрямованим. Звертання уваги викладачів на особливості узусів української та іноземних мов дозволить по-

ліпшити володіння студентами цим аспектом мовлення та уникати помилок в узусі.

Ще одним напрямком досліджень є встановлення набору узусних помилок у мовленні студентами українською та іноземною мовами з метою цілеспрямованої роботи з їх запобігання у мовленні студентів. Необхідно також готувати навчальні посібники, словники та розмовники із розбіжностей узусів рідної та іноземної мови. Це, на наш погляд, є одним із першочергових завдань науковців-викладачів іноземної мови та перекладу. Такі матеріали дозволять організувати цілеспрямоване навчання розбіжностям в узусах рідної та іноземної мов.

Як висновок, зазначимо, що зусилля всіх фахівців з іноземної філології та перекладознавців українських вишів повинні зосередитися на вивченні узусів рідної та іноземних мов задля підвищення рівня викладання іноземних мов та перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мишин И.Ф. Функциональная стилистика речи как производное речевого узуса / И.Ф. Мишин [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000349304/03/image/03-051.pdf> (дата звернення: 31.03.2012).
2. Гак В.Г. Русский язык в зеркале французского / В.Г. Гак // Русский язык за рубежом. – 1967. – № 3.
3. Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. – С. 22.
4. Гак В.Г., Львин Ю.И. Курс перевода (французский язык) / В.Г. Гак, Ю.И. Львин. – М., 1980.
5. Карабан В.І. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову / В.І. Карабан. – Вінниця, 2004.
6. Карабан В.І., Верба Л.Г. Порівняльно-типологічне дослідження мовлення українською та англійською мовами: деякі особливості формування пропозицій / В.І. Карабан, Л.Г. Верба // Іноземна філологія на межі тисячоліть. Вісник Харківського університету. Вип. 471. – Харків, 2000.
7. Масалова К.С. К проблеме перевода высказываний с модальными глаголами с английского языка на русский / К.С. Масалова // Вестник Московского государственного областного университета. – Языкознание, № 5, 2010.
8. Арзамасцева И.В. Практические основы перевода по немецкому языку / И.В. Арзамасцева [Електронний ресурс]. – Ульяновск, 2012. – Режим доступу: <http://venec.ulstu.ru/lib/disk/2012/Arzamasceva1.pdf> (дата звернення: 31.03.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

В. Карабан, д-р філол. наук, проф.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**Важность обучения узусу родного и иностранного языков
в подготовке переводчиков и филологов иностранных языков**

В статье аргументируется важность обучения узусу родного и иностранного языков для подготовки профессиональных переводчиков и филологов иностранных языков.

Ключевые слова: обучение узусу, родной и иностранный язык, подготовка переводчиков и филологов иностранных языков.

V. Karaban, Doctor Habilitatus in Philology, prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**The importance of teaching the customary usage
of the native and foreign languages in training translators
and specialists in modern foreign languages**

The article substantiates the importance of teaching the customary usage of the native and foreign languages in training translators and specialists in modern foreign languages.

Key words: teaching customary language usage, native and foreign languages, training of translators and specialists in modern foreign languages.

УДК 81'255.4=131.1'282:82-1(73)

Г. Агєєва, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ПІДХОДИ ДО ПЕРЕКЛАДУ ІТАЛІЙСЬКОЇ
ДІАЛЕКТНОЇ ПОЕЗІЇ У США**

Аналізуються сучасні тенденції у вивченні італійської діалектної поезії в США та, зокрема, її перекладу англійською мовою. Розглядаються шляхи розуміння американськими дослідниками італійських діалектів в якості мови поезії та демонструється вплив даної позиції на вибір перекладацької стратегії.

Ключові слова: італійська діалектна поезія, перекладність, неперекладність, носії діалекту, неодіалектна поезія, стандартна мова.

В галузі дослідження італійських діалектів, конкретно – перекладу італійської діалектної поезії за кордоном, одне з провідних місць належить американським дослідникам – Ерману Хал-

леру (Hermann W. Haller) та Луїджі Бонаффіні (Luigi Bonaffini), які в співпраці з Центром документації Діалектної поезії "Vincenzo Scarpellino" на чолі з Акілле Серрао (Achille Serrao) – поетом з Італійської області Кампанія та Вінченцо Лучані (Vincenzo Luciani), працюють над науковими розробками, публікаціями по даній тематиці.

Відомими в галузі вивчення італійської діалектології в США є також імена Гаєтано Чіпелла (Gaetano Cipella), Джозеє Ріманеллі (Giosepe Rimanelli), Джозефа Тузіані (Joseph Tusiani), Джона Дюваля (John Du Val).

У збірці "Dialectali e neodialectali in inglese" ("Діалектні та неодіалектні англійською мовою"), що вийшла у 2003 році, авторка – Анналіза Буонокоре висвітлює явище існування сучасної італійської діалектної поезії в США. Дослідниця зазначає, що критерієм розподілу її на популярну італо-американську поезію та "неодіалектну" поезію є лейтмотив віршованих творів – або це тема еміграції, повернення на батьківщину, труднощів інтеграції емігранта в новій країні, або головна ідея полягає у відриві від типового для діалектної поезії культурного горизонту, у використанні діалекту заради пошуку певної ідентичності, власного культурного коріння, відриваючись від сучасної реальності. "Автор неодіалектної поезії як в Італії, так і в Америці, пише вірші, перебуваючи на реальній чи ментальній відстані від місця та культури походження, використовуючи культурний досвід інтернаціональної сфери" [3, 5]. Дослідниця зазначає, що "неодіалектні" поети обирають ізольований діалект, який не має літературної традиції, усвідомлюючи необхідність у конкретиці та безпосередності. Унікальність та оригінальність цієї мови зумовлені фонетикою, тому визначну роль відіграє звуконаслідування, наче покликане віднайти внутрішню сутність поета, яку він переживає в своїх віршах: специфічні фонетичні прийоми, здатні відтворити ту картину світу, в якому панує цей діалект. Провідним перекладачем відомого "неодіалектного" поета Акілле Серрао став Луїджі Бонаффіні, і він зазначав, що неможливо відтворити фонетичну систему діалекту англійською мовою. Проте, коментуючи свою працю перекладача, він підкреслював,

що перекладач має, по-перше, визначити особливості стилю кожного автора та відтворити їх в перекладі, враховуючи музичальність, звукові якості, за якими виступає глибока внутрішня гармонія вірша, ритмічна рівновага [3, 43]. Для самих "неодіалектних" поетів проблема перекладу є дуже актуальною, з огляду на те, що сам діалект є носієм значень.

За словами Луїджі Бонаффіні "проблематика перекладу (перекладності) діалекту потребує поглиблених досліджень та обговорень саме для того, щоб розвіяти численні упередження та недовіру тих, хто в якості перекладачів, розглядає діалекти та діалектну поезію" [8, 2].

Найчастіше постає питання щодо способів перекладу певного слова чи виразу, які не мають еквівалентів в італійській літературній мові. Фахівці задаються питанням про те, чи не є діалект за своєю власною природою неперекладним, чи не є він своєрідним сленгом, різновидом жаргону. Найбільш прямою та простою відповіддю є те, що кожна мова має такі слова та вирази, які притаманні лише їй, які не мають відповідників в інших мовах, отже є неперекладними. Так, англійський термін "privacy" залишається в італійській мові за браком еквівалента, а італійські слова "spaghetti", "gondola", "soprano" та багато інших лишаються інваріантними в англійській мові. Що стосується тверджень про діалект як форму сленгу, то вони легко спростовуються будь-яким носієм діалекту, для якого він представляє єдиний природний та справжній спосіб висловлення.

Відносно проблеми перекладності діалекту, американські дослідники розглядають її з позиції відповідності перекладу вимогам адекватності та еквівалентності.

Так, на їх погляд уявна неперекладність діалекту, а саме його семантична непрозорість пропорційна до жаргонного, ідіоматичного використання слова, обмеженого місцевим колоритом. Наприклад, Ерман Халлер – автор першої виданої в США антології перекладів італійської діалектної поезії "The Hidden Italy" (Нью-Йорк, 1986 рік), яка охоплює поезію двадцяти чотирьох поетів з десяти регіонів Італії; перекладаючи англійською мовою, наполягає на неперекладності діалекту, застосо-

вуючи буквальний, а не літературний переклад, коментуючи свій вибір таким чином: "Я обрав буквальний прозовий переклад замість стилістичної та ритмічної елегантності, усвідомлюючи труднощі перекладу виключної експресивності (the unique expressiveness) кожного діалекту. Мої переклади мають розглядатися лише як допомога читачу в ознайомленні з чужим діалектом. Таким чином, вони (мої переклади) завжди, де є можливість, рядок в рядок, відповідають оригінальному тексту" [3, 13]. Але цей підхід зумовлено більшою мірою метою публікації даної антології, яка мала ознайомити читацьке коло з явищем італійської діалектної поезії, мало відомої за кордоном. Так, перекладач, не претендуючи на повноту англійського перекладу окремих діалектних текстів, намагається, перш за все, розповсюдити діалектну поезію в усьому її вагомому розмаїтті та чарівності. Важлива роль у праці відведена аналізу ролі літератури та діалектів в історії, діахронному та синхронному аспектам італійської лінгвістичної реальності, витоків та розвитку діалектів, а також – актуальному використанню італійської стандартної мови та діалектів в Італії. В деяких розділах надається мовна характеристика діалектів різних регіонів.

Іншим є перекладацький підхід, втілений в антології італійської діалектної поезії "Dialect poetry of Southern Italy", опублікованої Луїджі Бонаффіні у 1997 році [5]. В ній перекладач виступає більш вагомим посередником і сам переклад займає центральну позицію, як пояснюється в коментарі видавця: "Антологія намагається представити діалектну поезію в перекладах, які за якістю дорівнюють перекладам з італійської стандартної мови, з метою підтвердження фундаментальної концепції, що гарна поезія може бути написана всіма мовами і, що діалектна поезія може і мала б посідати місце на одному рівні з італійською" [5, 3]. До збірки увійшли твори поетів Південної Італії XX століття, особливу увагу було приділено течії неодіалектної поезії другої половини XX століття. Видання є тримовним – оригінал, переклад італійською та англійською мовами. На відміну від антології Халлера, в якій він є єдиним автором перекладів, дана збірка – результат праці десятиох перекладачів.

Отже, наведемо приклад двох перекладів неаполітанського ліричного вірша Сальваторе Ді Джакомо "Marzo", які увійшли до Антології Бонаффіні [3, 14–16]. В першому випадку йдеться про дослівний англійський переклад Е. Халлера, в другому – М. Пальма, який намагається з точністю відтворити метричну схему оригіналу, римування 1 та 3, 2 та 4 рядків кожного катрену, використання парокситонних (жіночих) рим – *chiove/schiove* – *rain/again* – *celeste/tempeste* – *fury/azure*, а також повтор звуків та слів першого куплету та анафору у чотирьох рядках другого куплету, передаючи ритм. На рівні передачі лексичних значень дані переклади мають відмінності. Наприклад, відтворення неаполітанського прикметника *freddegliuso* – *мерзлякуватий*, відбувається у Халлера за допомогою англійського виразу – *sensitive to the cold*, що за значенням відповідає італійському прикметнику *freddoloso* (*мерзлякуватий, що боїться холода*), тоді як Пальма обирає англійський відповідник *shivering*, тобто *tremante, tremolante* (*тремтячий*), термін ближчий до італійського *infreddolito* (*змерзлий*).

Marzo

*Marzo: nu poco chiove
e n'ato ppoco stracqua:
torna a chiovere, schiove,
ride 'o sole cu ll'acqua.
Mo nu cielo celeste,
mo n'aria cupa e nera:
mo d' 'o vierno 'e tempeste,
mo n'aria 'e primmavera.*

*N'auciello freddigliuso
Aspetta ch'esce 'o sole:
ncopp' 'o tturreno nfuso
suspireno 'e vviole...*

*Catari!...Che buo' cchiù?
Ntiénneme, core mio!
Marzo, tu 'o ssaie, si' tu,
e st'auciello songo io.*

<i>Версія англійського перекладу Е. Халлера:</i> March: it rains a little and then stops raining for a while: it starts raining again, stops raining, the sun laughs with water. Now a blue sky, now gloomy a dark, now the air of winter storms, then again the air of spring. A bird, sensitive to the cold, waits for the sun to come out: over the soaked earth, the violets are sighing. Catherine!....What more do you want? Do you understand, my sweetheart! March, you know, is you, and the little bird is I.	<i>Версія англійського перекладу М. Пальма:</i> March: there's a bit of rain, just a bit later it stops: it starts, then it stops again, the sun laughs with the drops. A moment of clear azure a moment of clouds threatening a moment of winter's fury, a moment of glorious spring. A shivering bird nearby waits for the sun to return, while all of the violets sigh Over the sodden terrain. Caterina!....Isn't it clear from what you've already heard? You know, you are March, my dear, and I am that little bird.
--	---

Перекладність діалекту, за твердженням Франко Бревіні, – автора фундаментального дослідження італійської діалектної поезії "Le parole perdute" 1990 року, залежить від знання або обізнаності з діалектом, і той, хто його не знає, змушений використовувати як посередник переклад італійською літературною мовою, залишаючись, таким чином, за межами діалектної специфіки [8, 3]. Оптимальною, отже, є ситуація, в якій перекладач сам є носієм діалекту та чудово володіє, наприклад, англійською мовою, як Джозеф Тузіані. Творчість цього поета, перекладача досліджує провідний фахівець в галузі італійської діалектології в США Луїджі Бонаффіні. В своїх працях, на прикладі перекладів Тузіані, науковець наголошує на наявності фундаментальної концепції в підході до перекладу діалектних творів, яка полягає в розумінні того, що їхні автори пишуть на власній мові, без

упереджень чи то обмежень, так само, як це робили Тассо або Леопарді. Таким чином, відразу відкидається найбільш небезпечний передсуд щодо діалектів, який непоправно шкодить будь-якій перекладацькій спробі, тобто віднесення діалекту до різновиду сленгу, нелітературної мови, який потребує в перекладі сленгової форми. Отже, проблема перекладу переходить на більш високий рівень, охоплюючи стилістичну відповідність, адекватне відтворення усіх характеристик оригіналу, а не лише лексико-семантичний аспект. На користь цього можна навести висловлення сучасного поета Луїджі Менегелло: "Для мене діалект не є "низькою" мовою, а – "глибокою" мовою, не тому що володіє певними особливими характеристиками, а тому що він супроводжував мене на перших, найяскравіших етапах мого життя. І це важить для мільйонів італійців, які вирости у діалектовому середовищі, навіть якщо з часом їхня кількість продовжуватиме зменшуватися" [7, 15].

Наведемо приклад перекладу неаполітанської поезії "Serenata" Нунціанте Пагано (1748), здійсненого Джозефом Тузіані англійською мовою [8, 9]. Цей вірш увійшов до антології неаполітанської поезії "The bread and the rose. A Trilingual Antology of Napolitan Poetry from the 16th Century to the present", Legas, New York 2005, під редакцією Акілле Сеппао.

Serenata

*Bona sera fegliola, bona sera,
Faccella de na perna mperiale:
Ca de le belle tu puorte vannera,
Se tu la bella si de sto Casale,
Tu de li sciure si la Primmavera,
Tu de vertude vince le bbestale,
ttu co sse bellizze nta sto core
Llo fuoco attizze, che ne allumma Ammore.*

Serenade

Good evening, oh, good evening, dear, to you.
Of an imperial pearl the face you are,
banner of all the fairest women in view,
on this Farm the loveliest by far.

You are the spring of buds that bloom anew,
the virtue winning beastliness you are.
'Tis you kindled in my heart a flame
that caused this fire in me – Love is its name.

В перекладі зберігається стиль оригіналу, якому невластиве надмірне використання просторічних розмовних форм, відтворюється ритмічна схема октави з римуванням 1, 3, 5; 2, 4, 6 та 7, 8 рядків, зберігаються майже всі парокситонні рими оригіналу, за винятком 4 рядку. Згідно з дослідженням в галузі семантичного аналізу поетичного тексту, "парокситонна рима створює семантику перспективи, і природно, що перспектива парокситонної рими першого рядка поезії включає весь асоціативно-образний зміст твору" [9, 365]. Тому можна говорити про збереження в перекладі піднесеного емоційного стану мовця, захопленого безмежним ідеалізуванням об'єкта своїх почуттів. На лексичному рівні це виражається за допомогою тропів, відтворених в англійському перекладі найчастіше за допомогою прийому конкретизації (*Ca de le belle tu puorte vannera* – banner of all the fairest women in view; *Tu de li sciure si la Primmavera* – You are the spring of buds that bloom anew; *ttu co sse bellizze nta sto core* – Tis you kindled in my heart). Таким чином, зберігається металогічність оригіналу, відтворення засобів якої відіграє особливо важливе місце в процесі перекладу [10, 14].

Дійсно, більшість іноземних дослідників вважає діалект нормою для носіїв діалекту (діалектофонів) і заперечує необхідність відтворювати його сленгом чи жаргоном. Так, відповів на питання щодо труднощів перекладу з неаполітанського діалекту Ентоні Моліно: "Я завжди вважав, що переклад може вважатися вдалим настільки, наскільки перекладач зміг асимілювати культуру та мову, які живлять текст, наскільки пізнав їх" [4, 2].

Говорячи про перспективи перекладу італійської діалектної поезії сучасні американські дослідники роблять спробу узагальнення спільних характеристик різних діалектів, розробляючи більш загальний підхід до діалекту в якості особливого мовного коду, враховуючи його "відмінну" позицію порівняно з національною мовою, його історію, переважно в усно-

му вигляді. Увага зосереджується на неформальному характері діалекту, його якості "speech-oriented" (орієнтований на усне мовлення), спонтанності, душевності. Все це присутнє в будь-якому діалектному варіанті, як в письмовому, так і в усному. Дослідники наголошують на тому, що діалектна писемність, включаючи поетику, надає перевагу характеристикам усного мовлення, при переході з діалекту на мову посилюється експлікація та втрачається експресивність: "порівняно з діалектом, мова використовує більше безособових конструкцій з меншою ситуативною обумовленістю, меншу кількість імпліцитних речень та високий рівень абстрактності" [3, 23]. Отже, перекладаючи з діалекту на мову або навпаки, не можна обмежуватися заміною одного мовного коду іншим, потрібно враховувати норми, за якими створено оригінальний текст, та норми мови перекладу. В даному випадку виникають імпліцитні труднощі перекладу діалекту, які стосуються семантичної насиченості діалектних виразів (ідіоматичні, еліптичні форми, метафори та інше), конотація яких пов'язана з так званим "антропологічним виміром", контекстуальною конкретикою узусу. Саме в перекладі діалектної поезії, де форми усного мовлення завжди превалювали, основним орієнтиром залишається мова повсякденного використання, з її конкретикою: словами – образами, порівняннями, звуконаслідуванням, звертаннями, повтореннями того самого слова з метою підсилення його основного значення, приказками, народною етимологією, діалоговими конструкціями та іншими мовними засобами.

Проведений аналіз підходів до перекладу італійської діалектної поезії у США показав, що в перекладах превалює використання англійської літературної мови з дотриманням норм функціонування. Перекладачі демонструють справжню майстерність (Л. Бонаффіні, Л. Тузіані, М. Пальма та інші) у відтворенні поетичних художніх образів на семантичному та синсемантичному рівнях, прирівнюючи італійський діалектний твір до стандартно-мовного твору. І в даному випадку, перекладацька стратегія відповідає вимогам до якості віршового пере-

кладу, сформульованих сучасними дослідниками: "Для досягнення повноцінного перекладу потрібно підходити диференційовано до кожного вірша, визначивши притаманну саме цьому творові стратифікацію рівневих взаємозв'язків і відтворивши її у перекладі. Оскільки абсолютне збереження всіх таких зв'язків видається неможливим, то необхідно прагнути до передачі домінантних [11, 16].

На користь безперервності та постійного поглиблення розвідок в галузі проблем перекладу італійської діалектної поезії, наведемо фразу Р. Бальдіні: "Ci sono cose in poesia che possono essere dette solo in dialetto" "(В поезії є те, що можна висловити лише на діалекті)", процитовану сучасною дослідницею перекладу італійської діалектної поезії англійською мовою Анналізою Буонокоре [3, 28].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Intervista a Raffaello Baldini. Dialetto e poesia [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http // www.dialertto.org/content.asp/](http://www.dialertto.org/content.asp/) (дата звернення: 3.04.2012).
2. Traduttori in provincia. Appunti sulla traduzione dal dialetto [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http // jstor.org/stable/i220807/](http://jstor.org/stable/i220807/) (дата звернення: 3.03.2012).
3. *Buonocore A.* Dialettali e neodialettali in inglese / Annalisa Buonocore. – Roma, 2003.
4. *Dialect Poetry* [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http//userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/DP/index.html](http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/DP/index.html) / (дата звернення: 15.03.2012).
5. *Bonaffini L.* Dialect Poetry of Southern Italy / Luigi Bonaffini – NY., 1997.
6. Intervista ad Achille Serrao [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http // www.poetidelparco.it/centro-dialettale/centro.htm](http://www.poetidelparco.it/centro-dialettale/centro.htm) / (дата звернення: 10.03.2012).
7. *Meneghello L.* Il Tremaio / Luigi Meneghello – Lubrina, Bergamo, 1986.
8. *Bonaffini L.* La poesia dialettale di Joseph Tusiani, in Joseph Tusiani: Poet Translator Humanist / Luigi Bonaffini // An International Homage. – West Lafayette, 1994.
9. *Крупа М.* Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М. Крупа – Тернопіль, 2008.
10. *Чередниченко А.И., Бех П.А.* Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: Тексты лекций / А.И. Чередниченко, П.А. Бех. – К., 1980.
11. *Івасюк О.Я.* Теорія і практика віршового перекладу (На матеріалі творів Маргот Озборн та їх українських перекладів) / О.Я. Івасюк. – Чернівці, 2006.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Агеева, ассистент
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Подходы к переводу итальянской диалектной поэзии в США

Анализируются современные тенденции в изучении итальянской диалектной поэзии в США и, в особенности, переводу её на английский язык. Рассматриваются пути понимания американскими учёными итальянских диалектов в качестве языка поэзии и демонстрируется влияние, которое данная позиция оказывает на выбор переводческой стратегии.

Ключевые слова: итальянская диалектная поэзия, переводимость, неперево-
димість, носители диалекта, неодиалектная поэзия, стандартный язык.

A. Ageyeva, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Approaches to the translation of italian dialect poetry in USA

The article is dedicated to the analysis of the contemporary tendencies in the studies of Italian dialect poetry in USA and precisely of translation it into English. The way to understand the Italian dialects by American scientists as the languages of poetry is studied. And the influence that it exerts on the choice of translation strategy is demonstrated.

Key words: Italian dialect poetry, translatability, untranslatability, dialect-
speakers, newdialect poetry, standard language.

УДК 81'322.4=30.133.1=161.2:34

Е. Андрієвська, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ЩОДО ПРОБЛЕМИ АДЕКВАТНОСТІ АВТОМАТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ ЮРИДИЧНИХ ТЕКСТІВ

Аналізуються особливості відтворення юридичних текстів автоматичною онлайн-системою Google Translate при перекладі з французької мови на українську.

Ключові слова: машинний переклад, французько-український переклад, адекватність, юридичні терміни.

Діяльність сучасних перекладачів значною мірою спрямована на переклад міжнародної офіційно-ділової документації та інформаційно-публіцистичних текстів. Для полегшення їхньої ро-

боти нерідко використовуються системи автоматичного перекладу, які надають можливість підтримувати низку європейських мов. Наразі частотними у використанні є сучасні програми Pragma 6x, продукт компанії Trident Software, та онлайн-перекладач Google Translate, за допомогою яких можна здійснювати прямий переклад текстів, зокрема, з французької на українську мову і в зворотньому напрямку.

Ці системи машинного перекладу дозволяють здійснювати пошук слів у словниках; розпізнавати терміни; вставляти переклад у текст; створювати паралельні двомовні текстові бази даних; використовувати "пам'ять перекладача" – переклад з використанням нагромадженого досвіду; редагувати текст в багатомовному режимі з розбиттям екрана на вікна, в кожному з яких знаходиться текст відповідною мовою; зберігати форматування тощо.

Водночас актуальною є проблема якості автоматичного перекладу, яка залишається далекою від досконалості, адже лише в рідкісних випадках машинний переклад є цілком адекватним.

Аналізуючи ступінь адекватності автоматичного перекладу, доцільно розглянути поняття адекватності та його співвіднесеність з поняттям еквівалентності в перекладознавстві. В деяких наукових роботах у ці терміни вкладається різний зміст, утім іноді вони розглядаються як синоніми.

Так, В. Н. Комісаров наголошує на відсутності тотожності між цими поняттями і зазначає, що "відношення між змістом оригіналу та перекладу позначається терміном "еквівалентність" [1, 118]. "Поняття еквівалентності набуває оцінного характеру і "хорошим", або "правильним" перекладом, визнається лише еквівалентний переклад" [1, 118].

А. Д. Швейцер також вбачає принципову різницю між цими поняттями: "Повна еквівалентність розуміється як вичерпна передача "комунікативно-функціонального інваріанта" вихідного тексту. ...Адекватність же являє собою категорію з іншим онтологічним статусом. Вона спирається на реальну практику перекладу, яка часто не допускає вичерпної передачі усього комунікативно-функціонального змісту оригіналу" [2, 95–96]. Переклад потребує жертв в ім'я передачі головного і суттєвого у вихідному тексті (його функціональних домінант) перекладачеві нерідко доводиться йти на відомі втрати.

Натомість Л. С. Бархударов практично ототожнює поняття перекладацької еквівалентності і адекватності, визнаючи його як "переклад, що здійснюється на рівні, необхідному і достатньому для передачі незмінного плану змісту при дотриманні норм мови перекладу" [3, 186].

На нашу думку адекватний переклад, на відміну від еквівалентного, не є відображенням оригіналу на іншій мові, але він має повністю передавати зміст першотвору, не викривляючи його. Досягнення адекватності в тексті перекладу передбачає можливе використання пояснюючих доповнень, пов'язаних з екстралінгвістичними факторами, культурними особливостями, або опущення деяких елементів тексту, без яких зміст не зазнає яких-небудь істотних змін.

Стосовно адекватності автоматичного перекладу, то тут слід зважати на функціонально-прагматичний аспект даної категорії. Адекватність машинного перекладу ми визначаємо як адекватність відтворення основної прагматичної функції оригіналу.

Щоб проаналізувати ступінь адекватності комп'ютерного перекладу, ми дослідили автоматичний переклад на українську мову французьких словосполучень та фраз, виокремлених з текстів юридичної тематики.

Юридичний переклад неодноразово розглядали в своїх працях науковці Л. М. Черноватий, В. І. Карабан, Ю. П. Іванко [4], Т. П. Бесараб [5], О. А. Шаблій [6], М. Г. Гамзатов [7], однак численні проблеми відтворення юридичної термінології та текстів, зокрема, з французької мови, залишаються невирішеними дотепер. Сьогодні процес правової інтеграції в країнах Європейського союзу та адаптації законодавства України до вимог європейського законодавства є чинниками, що привертають значну увагу до питань міжмовної комунікації у царині права. У цьому зв'язку видається актуальним вивчення техніки перекладу юридичних текстів французької правової системи, зокрема, за допомогою сучасних комп'ютерних програм.

Слід врахувати, що досліджений нами юридичний текст оригіналу відповідає французькій правовій системі, а юридичні терміни та формулювання є відповідно їй відображенням. Текст українського перекладу призначений для використання в українській

правовій системі з відповідною для неї юридичною термінологією. Мовні звороти і синтаксичні конструкції, властиві французькому юридичному тексту, не завжди мають еквіваленти в мові тексту перекладу. У цьому випадку редагування перекладу спрямовувалось на пошук українських конструкцій, аналогічних за функціями до граматичних структур оригінального тексту.

Юридичними еквівалентами ми вважали такі відповідники між словами двох мов, які є постійними, рівнозначними, незалежними від контексту. Наприклад, *la vie civile* – громадянське життя; *le procureur de la République* – прокурор республіки; *les droits de la victime* – права потерпілого.

Французькі словосполучення та речення юридичної тематики були відібрані методом загального добору з текстів офіційного сайту Міністерства юстиції Франції. Переклад досліджуваного матеріалу здійснювався за допомогою онлайн-перекладача Google Translate. Перекладений матеріал у переважній кількості випадків підлягав редагуванню.

Розглянемо отримані результати перекладу юридичної термінології на рівні словосполучень, поданих у такому порядку: оригінал – машинний переклад – редагований переклад.

L'exécution de la peine – виконання вироку – виконання покарання.

La personne condamnée – засудженого – засуджений.

Exécuter ses peines – виконати свої пропозиції – відбувати покарання.

Les intérêts de la société – інтереси суспільства – інтереси суспільства.

Les droits de la victime – права потерпілого – права потерпілого.

La vie civile – громадянське життя – громадянське життя.

La déclaration de culpabilité – переконаність – визнання винним.

Une peine d'emprisonnement – позбавлення волі – позбавлення волі.

Le procureur de la République – прокурора – прокурор республіки.

La cour d'assises – суд присяжних – суд присяжних.

La fabrication d'un faux – виробництво підроблених – підробка документів.

Les infractions pénales – кримінальні злочини – кримінальні злочини.

Les fiches d'exécution – листи виконання – виконавчі листи.

Система перекладу Google Translate відбирає еквівалентні, варіантні та трансформаційні відповідники шляхом використання алгоритмічних засобів граматичного аналізу, звертаючись до наявних у ньому двомовних словників, які містять необхідну інформацію морфологічного, синтаксичного чи семантичного рівнів.

Трансферна зона цієї автоматичної системи здатна обробляти семантичну структуру тексту. За умови відсутності еквівалента машина не завжди враховує необхідні лінгвістичні та екстралінгвістичні фактори: стилістичну приналежність відповідників, контекстуальне оточення, мовні норми, сполучуваність слів тощо. Як бачимо, певна кількість колокацій відзначається хибним вибором відповідника в процесі автоматичного перекладу. Програма просто здійснює підстановку тих лексем, які існують в її базі даних.

У цілому на рівні словосполучень машина здійснила адекватний переклад у 42,9 % випадків. Це – вирази, які являють собою типові юридичні терміни. Наприклад: *les infractions pénales* – кримінальні злочини; *les droits de la victime* – права потерпілого; *la cour d'assises* – суд присяжних.

28,6 % виразів перекладено частково правильно або з граматичними помилками на морфологічному чи синтаксичному рівнях; семантика висловлювань також частково викривлена. Наприклад: *la personne condamnée* – програма переклала в родовому відмінку – засудженого, замість засуджений, сплутавши закінчення; *les fiches d'exécution* – відтворено довільно, шляхом сполучення іменників – листи виконання замість усталеного терміну, що містить поєднання прикметника та іменника – виконавчі листи.

28,5 % словосполучень перекладено цілком неадекватно. Так, вирази *exécuter ses peines* – програма відтворює виконати свої пропозиції замість – відбувати покарання, використавши неправильні відповідники, не врахувавши їхню стилістичну приналежність.

Розглянемо кілька ілюстрацій автоматичного перекладу на рівні простих речень, відібраних з юридичних документів.

La prévention de la récidive est un enjeu majeur pour la société et la justice. – Автоматичний переклад: Попередження рецидивної злочинності є серйозною проблемою для суспільства та правосуддя.

Переклад даного речення відзначається низьким рівнем адекватності, оскільки юридичний термін *la récidive* має український

відповідник *повторне правопорушення*; словосполучення *un enjeu majeur* має бути перекладене як *головне завдання*. Переклад іменника *la prévention* програма здійснила, відібравши перше значення цього слова у словнику, що викривило зміст.

У правильному варіанті це мало би звучати так: *Запобігання повторних правопорушень є головним завданням суспільства та правосуддя*.

La Justice pénale juge les personnes soupçonnées d'avoir commis une infraction. – Автоматичний переклад: *Кримінального правосуддя вважає осіб, підозрюваних у вчиненні злочину*.

Програма надає часткову інформацію про зміст повідомлення, що міститься у першоджерелі. Утім, автоматична система викривила синтаксичну структуру речення, а відтак й увесь його зміст, опустивши підмет і вибравши семантично неправильний відповідник присудка *juge*.

Термін *la Justice pénale* хибно перекладається як *кримінальне правосуддя*, до того ж з неправильним вживанням закінчення родового відмінку. Словосполучення *кримінальне правосуддя* як і *кримінальний суд* в українській мові мають негативне значення. Вираз *la Justice pénale*, який пишеться з великої літери, слід розглядати як судову установу і перекладати шляхом експлікації – *Суд, що розглядає кримінальні справи*, замість *кримінальне правосуддя*. Слід зазначити, що у Франції, на відміну від України, існує поділ судів за спеціалізаціями: кримінальні, цивільні та інші. Натомість в українській юриспруденції відомим є поняття *кримінальний процес*, провадження якого може здійснюватися у будь-якому загальному місцевому суді.

Порівняймо з редагованим перекладом: *Суд, що розглядає кримінальні справи, здійснює правосуддя відносно осіб, підозрюваних у скоєнні злочину*.

Розглянемо ще одну ілюстрацію машинного перекладу.

Une affaire pénale est toujours jugée selon les règles du Code pénal et du Code de procédure pénale. – Автоматичний переклад: *Кримінальна справа завжди судять за правилами Кримінального кодексу та Кримінально-процесуального кодексу*.

Попри те, що синтаксичний зв'язок між членами перекладеного речення майже не прослідковується, можна сказати, що

наведений автоматичний переклад відзначається певним рівнем жанрово-тематичної адекватності. Реципієнт може отримати найзагальнішу інформацію про зміст першоджерела, незважаючи на відсутність стилістичних відповідників та наявність морфологічних помилок.

Так, присудок *est toujours jugée*, що стоїть у пасивній формі однини програма переклала через активну форму цього дієслова у множині, яка у цьому випадку викривляє смисл. Вираз *selon les règles* перекладено у найширшому значенні цього слова, не врахувавши його контекстуальне оточення і необхідність використання його юридичного відповідника.

Порівняймо редагований переклад: *Розгляд кримінальної справи відбувається відповідно до норм Кримінального кодексу та Кримінально-процесуального кодексу.*

A l'issue de toute décision qui emporte déclaration de culpabilité, la juridiction édite des "fiches d'exécution". Автоматичний переклад: *У відповідності з рішенням, який несе переконання, суд видає "продуктивність листів".* У даному випадку програма виконала практично дослівний переклад, що не має навіть смислової наближеності до оригіналу.

Редагований переклад: *Після винесення рішення, що містить обвинувачення, судова інстанція видає виконавчі листи.*

Отже, текст, отриманий в результаті роботи електронного перекладача, у переважній кількості випадків дозволяє зрозуміти юридичну тематику документа. Водночас програма не завжди передає основу комунікативну домінанту оригіналу. Машинний перекладач, що не має екстралінгвістичних знань про оточуючий світ, не володіє предметною інформацією, не завжди правильно аналізує синтаксичні конструкції багатозначності, а отже не може правильно перекласти численні юридичні словосполучення, перекладаючи їх за першим словниковим відповідником.

Адекватний автоматичний переклад, в якому відтворюється єдність юридичного змісту та форми, а також дотримується відповідність офіційно-діловому стилю оригіналу, є наразі проблематичним. Безсумнівим є факт необхідності обов'язкового подальшого редагування юридичного документу людиною-перекладачем, який не лише знає мову, а й орієнтується в предметній галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. – М., 2001.
2. *Швейцер А.Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 1988.
3. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М., 1975.
4. *Черноватий Л.М., Карабан В.І., Іванко Ю.П.* Переклад англomовної юридичної літератури. – Вінниця, 2002.
5. *Бесараб Т.П.* Труднощі перекладу термінології в галузі юриспруденції // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В.Н. Каразіна, № 798. Серія Філологія. – 2008. – Вип. 53.
6. *Шаблій О.А.* Стандарти якості у перекладі юридичних текстів // Під ред. О. І. Чередниченка. Мовні і концептуальні картини світу, 2009.
7. *Гамзатов М.Г.* Техника и специфика юридического перевода / Гамзатов М.Г. – СПб., 2004.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Э. Андриевская, канд. филол. наук, доц.
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

К проблеме адекватности автоматического перевода юридических текстов

Анализируются особенности отображения юридических текстов автоматической онлайн-системой Google Translate при переводе с французского языка на украинский.

Ключевые слова: машинный перевод, французко-украинский перевод, адекватность, юридические термины.

Е. Andriievska, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Regarding the problem of the adequacy of automatic translation of legal texts

The article deals with features of the automatic representation of legal texts with Google Translate system during translation from French into Ukrainian.

Keywords: machine translation, French-Ukrainian translation, adequacy, legal terms.

УДК 81'25=134.2=161.2

З. Антоненко, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ГАЗЕТНИХ ЗАГОЛОВКІВ СТАТЕЙ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОЇ ТЕМАТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ІСПАНСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

У статті розглядаються основні проблеми перекладу газетних заголовків, аналізуються їхній лексичний склад та перекладацькі трансформації, необхідні для досягнення еквівалентності та адекватності перекладу,

обґрунтовується важливість екстралінгвального чинника, як складової мовної та концептуальної картини світу.

Ключові слова: адекватність, еквівалентність, екстралінгвальний чинник, заголовок, ксенізм, метафора, перекладацькі трансформації.

На нинішньому етапі розвитку людства, етапі поглиблення кооперації, інтенсифікації контактів між людьми та організаціями, етапі глобалізаційних процесів в світовій економіці особливого значення набуває перекладацька діяльність. Переклад є важливим засобом спілкування між індивідами, що належать до різних лінгвокультурних ареалів і уособлює комунікацію в широкому сенсі цього слова і не лише міжособистісну, метою якої є встановлення порозуміння між людьми, а й міжкультурну, тобто взаємодію носіїв різних мов та різних культур. Бурхливий розвиток засобів масової інформації, поява нових газет, аналітичних журналів, численних інтернет-видань, інакше кажучи широка пропозиція на ринку публіцистики, призвела до того, що якість, обґрунтованість, об'єктивність та зрозумілість мови викладу стали основними чинниками під час вибору видання. Ще одним фактором, який впливає на вибір видання, є поважна репутація, розрекламованість, доступність, а також яскравість обкладинки та влучність заголовків на перших шпальтах. Безпосередній зв'язок з перекладом полягає в тому, що багато газет та журналів виходять в редакції різними мовами, а деякі українські видання публікують аналітичні статті, написані закордонними експертами іноземною мовою. Більшість авторитетних світових видань виходять англійською мовою, а оскільки вони висвітлюють нагальні проблеми політичного, соціально-економічного, культурного життя, то доволі часто перекладаються на інші мови. Саме проблеми та труднощі перекладу заголовків статей економічного спрямування стають предметом дослідження цієї статті.

Заголовок статті – це її візитівка, яка звертає на себе увагу, це обрамлення змісту статті, яка має заохотити прочитати її. Визначають такі критерії ефективності заголовків: він має бути помітним, має зацікавити, повинен викликати емоції в читача, бути зрозумілим. На цьому етапі з'являється нова роль, яку грає перекладач, оскільки для всебічного та збалансованого сприйняття навколишнього світу і подій, які в ньому відбуваються,

необхідно отримувати інформацію з різних джерел, як вітчизняних, так іноземних, в останньому випадку на перешкоді може стати мовний бар'єр, який має бути успішно подоланий за допомогою еквівалентного та адекватного перекладу. Прагнення привернути увагу до опублікованого матеріалу і в той же час викласти в короткій формі його зміст призводить до того, що заголовки в газетах бувають багатоступінчастими. Як правило, вони складаються з "шапки" (власне *título*), що набирається повністю або частково, і підзаголовка. "Шапка" має підкреслювати найяскравішу думку статті, а часто навіть окрему, найбільш виразну, таку, що б'є в очі або допомагає запам'ятати окрему фразу. Здебільшого вона має рекламно-сенсаційне призначення, тому в більшості випадків вона недостатньо повно розкриває зміст статті, а іноді навіть буває дуже мало з ним пов'язана. Функцію розкриття змісту статті виконує підзаголовок, який є певного роду переказом статті, її узагальненням. Довга стаття або повідомлення розбиваються на окремі частини, вставлені в текст додатковими заголовками, які служать для того, щоб максимально зацікавити читача, не допустити того, щоб він, пробігши очима перші рядки, кинув її читати. У більшості випадків ці врізані в повідомлення додаткові заголовки мало пов'язані з наступним за ними матеріалом і є вирваними з тексту яскравими, помітними словами або виразами. Аналіз періодики показав, що, зазвичай, статтям україномовних видань це не властиво, проте ситуація поволі змінюється.

О. І. Чередниченко стверджує і ми з ним погоджуємось, що двомовна перекладацька комунікація встановлює складні взаємозв'язки, опосередковані комунікативним ланцюгом, який складається з блоків автора оригіналу, перекладача та одержувача тексту [2, 170]. Блок автора – відправника вихідної інформації, – охоплює позамовну (реальну або уявну) дійсність, репрезентовану в тексті мовою оригіналу (затекст), а також культурну традицію (контекст), до якої належить автор. Саме вона значною мірою зумовлює авторське світобачення та стилістику першотвору. Блок перекладача – першого одержувача вихідної інформації, – має, на думку автора, три основні складові: 1) зорове сприйняття та розуміння оригіналу шляхом його

де вербалізації; 2) перекодування девербалізованого змісту; 3) редагування перекладеного тексту з метою якнайточнішого відтворення затексту, стилістики оригіналу та забезпечення сприйняття кінцевим одержувачем [2, 168]. У третьому блоці комунікативного ланцюга реалізується мета перекладу, як виду комунікації. Одержувач перекладеного повідомлення може бути як індивідуальним, так і колективним, маючи власну культурну традицію, мову та перебуваючи в характерних для нього соціокультурних умовах. Перекладач повинен зважати на ці аспекти, намагаючись адаптувати текст перекладу для сприйняття одержувачем – носієм певної мови і культури [Чередниченко 2007, 164]. Проаналізовані статті соціально-політичної тематики дозволяють виокремити декілька груп, докладний розгляд яких доводить необхідність не лише застосування перекладацьких трансформації, але й важливість екстралінгвального чинника в процесі перекладу. Наша наукова розвідка виявила, що метафори, сленгізми, неологізми та ксенізми поряд з грою слів є найпоширенішими засобами, до яких вдаються автори газетних статей. Почнемо з метафори, тобто розкриття сутності певного явища чи предмету через інший, за схожістю та подібністю або контрастністю. Аналіз останніх досліджень свідчить про те, що вивченню метафори в різноманітних аспектах присвячено праці багатьох вчених: В. Телії, Н. Арутюн-вої, В. Гака, Г. Їжакевич, М. Кочергана, Л. Кудрявцевої, Лаккоффа і Джонсона та ін. Проте питання про метафоричне значення розглянуто недостатньо. Якщо традиційне дослідження метафори сприяло поясненню одного з найважливіших семантичних процесів розвитку лексики – виникнення переносних значень (В. Гак, Ю. Караулов, С. Гусєв, Р. Фрумкіна, Л. Кудрявцева), то когнітивна лінгвістика дає можливість зрозуміти процеси засвоєння, переробки та трансформації знань про навколишній світ, пояснює основні способи створення нових ідей про нього, а також механізм утворення нового значення (О. Кубрякова, А. Вежбицька, К. Жоль, М. Кочерган, О. Селіванова, С. Денисова). Залежно від властивостей і функцій метафори виділяють такі класифікації цього тропа: – за мовним рівнем (лексичні, фразеологічні та граматичні метафори); – за стилістичним рів-

нем (індивідуально-стильові та загальностильові); – за структурою (прості та розгорнуті); – за подібністю (місце розташування, колір, зовнішній вигляд; фізіологічні та психологічні враження; подібність бажана, неіснуюча); – за напрямками розвитку, тематикою (від живого до неживого і навпаки – від неживого до живого; зооморфізми, антропоморфізми, перехід від конкретного до абстрактного); – за функціональним рівнем; – за граматичними характеристиками (частини мови та синтаксичні особливості) [7, 89].

В статті ми розглянемо класифікацію метафор за подібністю та за тематикою і об'єднаємо їх в певні групи за ознаками носія образу:

- медичні: *передвиборча лихоманка, гострий напад каяття, економічний інсульт; elecciones de sangre en México (криваві вибори в Мексиці), la esquizofrenia Italiana (Італійська шизофренія)*.

- спортивні: *естафета неплатежів (continuidad de falta de pago), рекордні показники виробництва (los volúmenes récord de la producción), гра в одні ворота (calle con el sentido único)*, спортивна метафора з'явилася в українському перекладі, *la baja de triple A enfadó al presidente (зниження рейтингу засмутило президента Франції); Francia, en segunda división (Франція у другому дивізіоні)*, метафора порівняння з футбольною першістю, де до другого дивізіону переходять слабкі команди. *La rebaja por parte de Standard & Poor's de la nota financiera de Francia el 13 de enero ha tenido dos consecuencias importantes: Nicolas Sarkozy y sus competidores en las elecciones presidenciales se encuentran aún más sometidos a la presión de los mercados y el Norte y el Sur de Europa están ahora más divididos que nunca. Зниження 13 січня кредитного рейтингу Франції агенцією Standard & Poor's мало серйозні наслідки: Ніколя Саркозі та його суперники в гонимві за президентське крісло будуть відчувати ще більший тиск з боку ринків, а Північна і Південна Європа зараз є такою розрізненою як ніколи. Una patada en el trasero (Їм дали копняка)*.

- соціально-політична: *el efecto Carla (ефект Карли Бруні), Berlin y la UE: amores que matan (Берлін та Євросоюз: кохання до смерті)*.

- військові: *передвиборні баталії, продовольча війна, економічний прорив; la disputa por ocupar la Casa Blanca (Суперечка за халяйнування в Білому домі), Empieza la batalla por el Elíseo*

(Починається битва за Єлисейський палац). *El gorila que destruye el sistema. Contra gorila, la revolución de los plátanos.* (Горила нищить систему. Проти горили – бананова революція). Вищенаведений приклад є цікавим з точки зору метафоричного уособлення руйнування соціально-політичної системи словацьким політиком на прізвище Горила, яке призвело до появи численних анекдотів та історій, а як наслідок слугувало влучним та цікавим заголовком до однієї зі статей.

- людичні: *політична рулетка, Sarlozy apuesta en solitario por la tasa Tobin (una tasa sobre las transacciones financieras para luchar contra la especulación). El peligroso póquer griego* (Грецький покер. Або пан, або пропав). Український варіант розвиває людичну метафору, вдаючись до трансформації додавання, яке виражене фразеологізмом, що влучно підкреслює інтенцію повідомлення.

- біологічні: *політичні нологу, la crisis ha muerto.*

- технічні: *palanca de mando del gobierno* (конкретизація).

Ще одним продуктивним мовним засобом, до якого вдаються автори статей задля написання заголовків, є сленгізми. Їхнє вживання в авторитетних виданнях не лише не знижує реґістр мовлення, але навпаки збагачує лексичний контекст дискурсу. *Representa la France forte, soy el candidato de la gente normal, les aseguro a sus compatriotas el pequeño Napoleón infatuado de bellos amoríos, lujos, petulancia y horterismo de bling bling.* "Bling bling" – термін, що походить з американської хіп-хоп культури, зазвичай вживається на позначення стильних елементів одягу, дорогих аксесуарів, інкрустованих дорогоцінним камінням, які одягаються з метою справити враження на оточуючих (має дещо негативну конотацію, оскільки певною мірою підкреслює відсутність смаку). Хоча автор перекладеного з англійської мови заголовку вирішив залишити ксенізм, транслітерувавши його, дослідження іспаномовної публіцистики довело вживання іменника "blinblíneo" на позначення цього поняття. Поява останнього терміну завдячує широкому розповсюдженню *спанґлішу*, як мови міжособистісного спілкування народів Північної Америки та розповсюдженню хіп-хоп культури (іспанський відповідник "*reguetón*"). Переклад вищенаведеного поняття становить певні труднощі, оскільки через велику відстань, міжкультурні зв'язки,

а отже повсякденний міжособистісний контакт майже унеможливлюються. Проте інтернет-ресурси сприяють розширенню міжкультурних зв'язків, тому феномен, що уособлює це поняття, добре відомий українському читачеві. Варто зазначити лише, що, як правило, такі сленгізми-ксенізми відтворюються описово або за допомогою аналога. *Він уособлює Сильну Францію. Я кандидат від народу, запевняє своїх співвітчизників цей "маленький Наполеон", який має погану славу через любовні зв'язки, свою самовпевненість та понтовитість (публічну демонстрацію розкішного життя, яке він веде).*

Los italianos no quieren volver a los pasados de telenovela y bunga bunga de la era de Berlusconi con sus gags de galanterías horteras. Переклад цього заголовку потребує контекстуального аналізу: по-перше, сленгізми, які вживаються в ньому, становлять неабияку проблему, по-друге, адекватний переклад можливий лише з урахуванням реалій італійського життя, а отже, виводить на перше місце екстралінгвальний чинник. Аналіз італійської періодики дозволив дійти висновку, що *bunga bunga* – це ніщо інше, як різновид підпільної оргії, де оголений господар перебуває в оточенні оголених жінок у своїй ванні чи в басейні. Як правило, вищенаведений сленгізм вживається для характеристики діячів з найближчого оточення Сільвіо Берлусконі (*berlusconianos*). *Gags de galanterías horteras*. Лексема *gag* не має точного відповідника в українській мові, проте аналіз англomовної преси дозволяє зробити висновок, що ця вокабула вживається переважно в коміксах, або в описаннях гумористичних картинок. Іменник *galantería* має наступні значення: *люб'язність, галантність, ввічливість, чемність, витонченість, шляхетність*, а отже якось дисонує зі змістом речення, тому під час підбору відповідника ми керувались його вживаністю в розмовній мові, тому віднайшли ще одне значення *донжуанство*. Український переклад звучатиме таким чином: *Італійці не хочуть повертатися до перегляду безкінечної мильної опери з елементами еротики та спостерігати за непристойним донжуанством Берлусконі*. Ми вважаємо адекватним та еквівалентним вживання словосполучення *безкінечна мильна опера з елементами еротики* для відтворення імпліцитної інформації, яку несе в собі іспанський варіант *de telenovela y bunga bunga*, а синтагма *спостерігати за непристойним донжуанством*

Берлусконі дозволяє передати інтенцію автора, відтворивши іменники *gag* за допомогою дієслова, семантика якого, як раз передає відсутність тексту та звуків, натомість робить акцент на зоровому сприйнятті, як у випадку з коміксами.

Як відомо, нові лексичні одиниці можуть утворюватися шляхом розширення словника або набуття нових значень старими лексемами – семантичні неологізми. Умисне створення неологізмів – це продукт чистішої-небудь творчості, винахідливості, наслідування. В написанні заголовків найбільш широко використовуються такі способи продуктивного словотворення, як основоскладання, афіксація та конверсія. [1, 84]. Прикладом першого варто відзначити *Los Merkozy (Меркозі)*: неологізм, який виник внаслідок злиття перших трьох літер прізвища канцлера Німеччини Ангели Меркель та останніх трьох, прізвища французького президента Ніколя Саркозі (контамінація (апроксимальна телескопія) – це результат свідомого творення слів шляхом злиття фрагментів декількох слів. *Técnicos de Hacienda advierten de que Eurovegas será un "paraíso fiscal". Expertos del Ministerio de Finanzas aseguran, que Eurovegas será un "paraíso fiscal". Crónicas de "Spainlandia".* Хроніки Іспаноландії.

Афіксація також використовується авторами газетних заголовків задля привернення уваги читачів: *Hollande cuestiona la filosofía bruxelense y merkeliana* (Олланд ставить під сумнів філософію, яку сповідують брусельські послідовники Меркель). Неологізм, утворений шляхом додавання суфіксу до прізвища німецького канцлера та до назви столиці Бельгії та Євросоюзу, не було відтворено в українському перекладі. Проте, на нашу думку, цілком припустимо відтворити авторський неологізм, враховуючи традиції української мови у номінації економічних вчень. Тому за аналогією: Кейнс – кейнсіанство, Меркель – Меркеліанство (оскільки філософія економії та аскетичного ставлення до ведення господарства цілком природно може вважатися окремим економічним вченням, яке ще науково не оформлене). У випадку з прикметником *bruxelense* ситуація дещо інша, в українській традиції відсутні приклади номінації вчення від назви міста, а прикметник *брусельський (-а)*, не відобразить тієї повноти значення, оскільки він вказує здебільшого на приналежність до географічної місцини, тому ми пропонуємо наступний

переклад: *Олланд ставить під сумнів меркеліанську філософію, яку радо сприймають у Брюсселі*. Цей переклад є адекватним і доводить важливість екстралінгвального чинника в перекладі тому що: аналіз європейської економічної та соціально-політичної періодики дозволяє зробити висновок, що Німеччина є рушійною силою європейської економіки, без її попереднього схвалення не розглядаються жодні ініціативи з питань виходу з кризи, виділення коштів до стабілізаційного фонду ЄС тощо, тому "брюсельська" філософія є нічим іншим, як мовчазною згодою на проведення політики "меркеліанства".

Приклади семантичного розширення, тобто появи нових значень вже існуючих слів у певній мові є результатом впливу наступних чинників: – зміни в соціальному житті суспільства; – термінологічного використання слів людьми різних професійних груп, де слова модифікуються, набуваючи нового змісту; – адаптації із спеціальною метою.

Los "jardineros guerrilleros" toman las "urbanizaciones fantasma" de la burbuja.

Садівники-волонтери взялися за наведення ладу на території недобудов.

Адекватний переклад вищенаведеного заголовку потребує ретельного прочитання статті та екстралінгвальної інформації. В газетній статті розповідається про бум на ринку нерухомості в Ірландії, який після кризи залишив по собі велику кількість недобудов, які псують зовнішній вигляд міст острова, тому місцеві мешканці виявили бажання допомогти впорядкувати прибудинкові території.

Rehabilitar el parque inmobiliario para reducir la emisión de gases invernadero.

Змінити підхід до будівництва нерухомості задля зменшення викидів парникових газів. Дієслово *rehabilitar*, яке зазвичай вживається по відношенню до істот, набуває нового значення в сполученні з синтагмою *parque inmobiliario*. Проте в українському перекладі дієслово було відтворено аналітичною конструкцією *змінити підхід*.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що найпоширенішими трансформаціями, які застосовуються в перекладі газетних заголовків є: додавання слова для забезпечення лексичної сполучуваності, вилучення іменників для уникнення повторів, конкретизація значення, гіперонімічне перейменування.

Наведемо приклад гіперонімічного перейменування, тобто виду перекладу реалій, пов'язаного із категоризацією денотата, визнанням ізоморфізму частини й цілого, генералізацією. [Зорівчак 1989, 47]. *Charlotte dice "no" a todos los candidatos. Французькі діти не підтримали жодного кандидата.* При гіперонімічному перейменуванні, по суті, відбувається дереалізація реалій, тому що часто конкретне поняття передається лексемою надзвичайно широкої, розпливчатої референції. При такому виді перекладу стилістична роль реалій незначна.

Grèves, récession, déficit: l'Espagne devient le grand souci de l'Europe. Іспанія стає найбільшою проблемою Європи.

Трансформація випущення елементів французького речення (страйк, спад та дефіцит) не змінили основної думки газетного заголовку, тому переклад можна вважати адекватним та еквівалентним.

Entre la Guerra de 82 y el Petroleo de 2016.

Між військовим конфліктом 1982 року та війною за нафту 2016.

Трансформація додавання слова під час відтворення іменника *Guerra de 82* оскільки власне лексема *війна 1982 року* для українського читача аж ніяк не асоціюється з військовим протистоянням між Аргентиною та Великою Британією.

Оскільки багато видань друкуються англійською мовою, то варто виокремити особливості властиві перекладу заголовків англійських статей іспанською мовою. Англійська мова є компактнішою за іспанську (як наслідок й українську) і тому доводиться вдаватися до перифрази або навіть давати "коротке пояснення". *Tokio nerve gas attack kills 6*, можна було б перекласти як: *"Un atentado con gas nervioso en Tokio mata a 6 personas"*. В цьому випадку в іспанському варіанті завдяки трансформації додавання з'явилася лексема *'personas'*, "Нервово-паралітичним газом вбито шістьох людей в Токіо". В українському варіанті відбулася граматична трансформація активного стану в пасивний та не була відтворена персоніфікація, оскільки вона не властива українській мові.

На підставі проведеного дослідження перекладів заголовків ми можемо сформулювати низку рекомендацій для перекладачів: 1. Переклавши текст, необхідно перечитати його, звернути особливу увагу на узгоджуваність та сполучуваність слів в мові перекладу. 2. Пам'ятати, що слово набуває значення тільки у контекс-

ті, а тому: а) зустрівши невідоме, або вже відоме слово, варто ще раз перевірити всі його значення в одномовному та двомовному словниках, б) ґрунтуючись на інваріантному значенні, виходячи з контексту, знайти еквівалент. 3. Переклад заголовку робиться лише після того, як було перекладено весь текст та усвідомлено його комунікативну інтенцію. 4. Прочитати власний переклад, перевірити, чи не можна для уточнення смислу висловлювання застосувати один з прийомів досягнення адекватності: зміну причинно-наслідкових зв'язків, уподібнення понять, їхнє розширення або звуження, адекватну заміну або компенсацію. 5. Для забезпечення однакового комунікативного ефекту перекладу й оригінал, варто враховувати стратифікацію стилістично маркованої лексики. Отже, варто пам'ятати, що різні народи мають різні уявлення про навколишню дійсність, а як наслідок концептуальну картину. Перекладач має справу не з реальною дійсністю, а з висловлюваннями, тобто певною інтерпретацією, здійснену відправником інформації, який будує своє висловлювання під впливом різних факторів комунікативного завдання (зовнішня ситуація, емоційний стан, орієнтація на реципієнта тощо) і враховує різноманітні структурні та системні зв'язки між елементами мови (етимологія, ритміка, інтонація). Проте найважливішою та найсерйознішою перепорою на шляху перекладача є екстралінгвальне середовище, яке, у випадку з іспанською, французькою та українською мовами суттєво відрізняється.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад / Р.П. Зорівчак. – Львів, 1989.
2. Чердниченко О.І. Про мову і переклад / О.І. Чердниченко. – К.: Либідь, 2007.
3. Швейцер О.Д. Эквивалентность и адекватность /Тетради переводчика/: Вып. 23 / О.Д. Швейцер. – М., 1989.
4. Шмігер, Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя / Тарас Шмігер. – К., 2009.
5. Cuenca M.J., Hilferty J. Introducción a la lingüística cognitiva. / M.J. Cuenca, J. Hilferty. – Barcelona. 65–94.
6. Lvóvskaya Zinaida. Problemas actuales de la traducción / Zinaida Lvovskaya. – Publicado por Método Ediciones Calle Colegios 3, 18001 Granada.
7. Lakoff G, Johnson M., Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago. 1980.
8. Shiskova T.N., Popok J.-C.L. La estilística de la lengua española / T.N. Shishkova, J.-C. L. Popok. – М., 1989.
9. Diccionario de Real Academia Española [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.rae.es/rae.html> (дата звернення: 30.09.2012).

10. El tiempo de hoy [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.tiempodehoy.com/economia/los-merkozy-escriben-el-guion-europeo/> (дата звернення: 22.09.2012).

11. El economista [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.eleconomista.es/opinion-blogs/noticias/3792821/03/12/3/Espana-un-pais-de-poco-fiar.html/> (дата звернення: 27.09.2012).

12. ABC [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.abc.es/internacional/20130513/abci-berlusconi-cuenta-verdad-fiestas-201305131221.html/> (дата звернення: 27.09.2012).

13. BBCMundo [Електронний ресурс]. – режим доступу: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/05/120504_francia_elecciones_sarkozy_hollande_candidatos.shtml/ (дата звернення: 27.09.2012).

14. www.presseurop.eu. [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.presseurop.eu/es/content/article/1128421-el-peligroso-poquet-griego/> (дата звернення: 28.09.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

З. Антоненко, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**Особенности перевода газетных заголовков статей
социально-экономической и политической тематики
(на материале испанского и украинского языков)**

В статье рассматриваются основные проблемы перевода газетных заголовков, анализируются их лексический состав и переводческие трансформации, необходимые для достижения эквивалентности и адекватности перевода, обосновывается важность экстралингвистического фактора, как составляющей части языковой и концептуальной картины мира.

Ключевые слова: адекватность, заголовок, метафора, ксенизм, переводческие трансформации, эквивалентность, экстралингвистический фактор.

Z. Antonenko, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**The peculiarities of translation of newspaper headings
with social and economic subject matter
(on basis of Spanish and Ukrainian)**

The article investigates the peculiarities of translation of headlines, analyses their lexical structure and translation transformations required to reach the goal of equivalence and adequacy of translation, proves the importance of extralinguistic information as component of linguistic and conceptual picture of the world.

Key words: adequacy, equivalence, extralinguistic information, headline, metaphor, translations transformations, xenism.

КОМУНІКАТИВНІ ЗНАХІДКИ В КОНТЕКСТІ ЮРИДИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Стаття досліджує питання комунікативних позицій в контексті юридичного перекладу.

Ключові слова: *правнича термінологія, іноземномовний переклад, комунікація, текст, креативний підхід.*

Переклад – як текст. Сучасна лінгвістика розглядає текст перш за все як інструмент спілкування. Перекладний текст повинен бути повноцінною заміною вихідного тексту перш за все у комунікативному плані – в плані свого словесного чи емоційного впливу.

Студенти залюбки перекладають серію текстів під рубрикою "верховенство закону". Для прикладу, текст "Нобелівський номінал не уникне страти" викликає, зазвичай, піднесення темпу діалогічного мовлення студентів, розвиток їх уяви і включення іноземномовного пасивного глосарію. Суть вище названого тексту не залишає байдужим жодного студента незалежно від рівня володіння іноземно мовною лексикою:

Апеляційний суд Сан Франциско відмовився замінити смертний вирок Стенлі Уільямсу, відомому "вихователю" злочинців всього світу. Він став таким праведним після того, як у 1981 році сколотив лос-анжелевську молодіжну вуличну банду "Крибз". Потрапивши до в'язниці, Уільямс почав писати дитячі книжки, розвернув активну діяльність з перевиховання ув'язнених та розробив міжнародну програму захисту підлітків від бандитизму і наркотиків [Антонюк 2005, 44]. За ці зусилля його прихильники п'ять разів висували кандидатуру Уільямса на Нобелівську премію світу. Останній раз така пропозиція надійшла у 2001 році з боку депутатів парламенту Швейцарії. Заслуги Стенлі залишилися непоміченими апеляційним судом. Жюрі присяжних визначило, що за свої злочини Стенлі Уільямс заслуговує смертної кари. Він мав можливість звернутись з апеляцією до Верховного суду США.

У процесі навчання і життєдіяльності у студента, перекладача, дослідника з'являється потреба у своїй професійній реалізації, інакше кажучи, у передачі іноземною мовою певної наукової інформації, результатів дослідницьких пошуків, викладенні своїх ідей, поглядів, позиції шляхом наукової публікації. Звідси іноземномовне наукове повідомлення має на меті насамперед комунікацію, тобто передачу виробленого досвіду, знань, а вже потім вплив на реципієнта. Зрозуміло, автор попередньо в деталях обмірковує процес наукового спілкування, який складається з таких етапів: визначення завдання комунікації; вибір способу і засобів спілкування; безпосередній процес спілкування; прогнозування зворотного зв'язку – реакції читача. З приводу останнього зазначимо, що автор не в змозі безпосередньо сприймати і розуміти реакцію свого співрозмовника і коригувати при потребі власні дії, він здатний лише уявити, передбачити його висновки з прочитаного. Тому для досягнення взаєморозуміння комунікатор повинен відшукати адекватні засоби для передачі певної інформації, а також врахувати запити і рівень знань читачів [Карабан 2004, 546].

Онтологію перетворення у текст суб'єктивних мотивів автора, що впливають з його відношенням з реальною дійсністю, А. Р. Лурія зобразив таким чином: задум, думка, внутрішнє і зовнішнє мовлення. Мотив зумовлює виникнення задуму, який далі трансформується у внутрішнє мовлення (з певним змістом, але згорнуте і графічне аморфне), а потім у зовнішнє мовлення (текст) з властивою йому граматичною структурою.

Комунікатор має спрямувати свої зусилля на те, щоб зацікавити читача у сприйнятті нової інформації і разом з тим переконати його у надійності пропонованих ним наукових відомостей. Остання обставина і зумовлює специфіку наукового стилю передачі інформації. Оскільки завданням наукової прози є доведення відповідних положень, гіпотез, їх аргументацій, точний і системний виклад питань, з метою опису і інтерпретації явищ природи й суспільного життя, то науковий стиль характеризується специфічними властивостями організації письмового повідомлення: точністю і об'єктивністю, повнотою і однозначністю, послідовністю викладу матеріалу і прагненням наукової мови до адекватної передачі думки. Дослідники вказують і на таку

специфічну рису наукового тексту, як тенденція до "відокремлення", що виявляється у використанні певних семантичних моделей речень і різних знакових систем. Всі ці моменти має враховувати перекладач при тлумаченні наукової публікації.

Науковий текст, на відміну від, наприклад, поезії, не має властивості їй сили інтонації, ліричного натиску, коли почуття виявляються багатшими від слів і думок.

Наукова література має показати щось наперед визначене, яке не терпить багатозначності, а тому обмежене певною логікою у викладі, правилами використання вербальних і невербальних знаків. Проте і вона, особливо її популярне відгалуження, не позбавлена емоційності, експресивності, яких надає своєму творінню, можливо несвідомо, автор з метою впливу на читача, встановлення з ним емоційного контакту.

Читач вступає у наукове спілкування, діалог з перекладачем дослідником і водночас з автором тексту з метою одержання певної інформації. Безперечно, щоб у електричній мережі виник струм, потрібна різниця потенціалів: на одному кінці – мінус, на іншому – плюс. Отже, читач має потребувати нової інформації для поповнення своїх знань і тоді, звичайно, з'явиться необхідність у передачі певних відомостей і досягненні взаєморозуміння між відправником і одержувачем інформації.

Окремої уваги заслуговує передача іноземною мовою правничої наукової інформації. Саме переклад сприяє виникненню та розповсюдженню еквівалентів лексичних одиниць, які або одночасно запозичуються кількома мовами з єдиного джерела, або проходять кілька проміжних етапів послідовних запозичення у межах того чи іншого ланцюга мов. Отже, переклад теж відіграє далеко не останню роль у розвитку мов. Бо це не лише намагання передати певну інформацію засобами іншої мови, але й випробування можливостей мови перекладу, її здатності передавати думку, висловлену іншою мовою. І якщо у мові перекладу бракує необхідних лексичних одиниць, саме перекладачі першими намагаються створити відповідний лексичний еквівалент у мові перекладу, коли вони натрапляють на лакуни.

Особливо часто такі ситуації виникають при юридичному та технічному перекладі. Бувають випадки, коли той чи інший те-

рмін, який дуже широко вживається в одній мові, ще не зареєстровано в іншій. Лакуна рано чи пізно заповниться, але завжди виникає питання, як саме вона повинна заповнитися. Зараз науково-технічна термінологія створюється, як правило, організовано, за участю термінологічних комісій та інших установ, на які покладено таке завдання. Проте окремі перекладачі теж істотно впливають на створення нових термінів. Нові терміни при перекладі можуть або просто запозичуватись, або передаватися засобами рідної мови. Але незалежно від способу перекладу незареєстрованих термінів, цей переклад здійснюється з метою одержання їхніх формальних еквівалентів. Причому, таким еквівалентом може бути навіть довільне словосполучення типу конкурентноспроможна продукція. Перекладачеві інколи доводиться самостійно створювати еквівалентні терміни рідною мовою, причому основна проблема, яку доводиться розв'язувати перекладачеві науково-технічної літератури, полягає саме у перекладі термінів, що веде до появи неологізмів, які становлять досить великий відсоток всієї лексики у перекладах. Справа в тому, що перекладачі змушені винаходити засоби передачі відсутнього терміна для подальшого його стандартизація та закріплення у відповідних термінологічних словниках. А виходячи з того, що будь-який словник претендує на істину в останній інстанції, перекладач має своїм завданням враховувати не лише досвід найбільш розвинених мов світу, але й місцеві умови та традиції, пов'язані зі словниковим складом мови. Важливу роль відіграє також фонетична та граматична будова мови. Отже, виникає інша проблема: якомога вдаліше поєднати національні традиції з позитивним світовим досвідом. Особливо це стосується мов, у яких національна термінологія перебуває на стадії формування, де саме переклади наукової правничої літератури з інших мов служать одним із основних шляхів поповнення фахових терміносистем та їх стандартизації [Коломієць, 2004].

Інколи саме перекладачі звертають увагу на те, що той чи інший термін рідної мови не відповідає основним вимогам термінотворення, бо якраз перекладачі, як ніхто інший, мають можливість порівнювати термінологічні еквіваленти мови оригіналу та мови перекладу. Під невідповідальністю того чи іншого

терміна може розумітися його надмірна громіздкість, нездатність утворювати деривати тощо. Часом перекладачі просто заступають невдалий термін його іншомовним еквівалентом. Це може відбуватися як узгодження, так і стихійно.

Для прикладу, майже інтернаціоналізмів стало англомовне слово "*dealer*" – торговець, дилер, посередник. Словосполучення англійською мовою "*dealer in foreign exchange*" – продавець іноземної валюти; "*dealer in stolen property*" можна передати українським еквівалентом "*торговець краденим*".

Різні моно лінгвістичні, двомовні та тлумачні словники юридичної лексики по – різному трактують ті, чи інші поняття і лише контекст та креативний підхід до перекладу тексту призводять до адекватності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк Н.М., Краснолуцьки К.К. Міжнародні організації: навчальний посібник (англ. та укр. мовами) / Н.М. Антонюк, К.К. Краснолуцьки. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 240 с.
2. Антонюк Н.М. Правнича термінологія у змісті викладання іноземних мов / Н.М. Антонюк // Вісник Академії адвокатури України. – 2005. – № 3(4).
3. Антонюк Н.М. Болонська система: іноземні мови та переклад / Н.М. Антонюк // Вісник Академії адвокатури України. – 2007. – № 3(10).
4. *Правознавство: словник термінів* / за ред. В.Г. Гончаренка. – К: Юрисконсульт, КНТ. – 2007.
5. Д'яков А.С. та ін. Основи термінотворення / А.С. Д'яков [та ін.]. – К.: Вид-во дім "KM Academia", 2000. – 218 с.
6. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу / Л.В. Коломієць. – К: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2004. – 522 с.
7. *Переклад англійської наукової і технічної літератури* / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 576 с.
8. Карабан В.І. Англійсько-український юридичний словник / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова книга. 2004. – 1088 с.
9. Латышев Л.К., Проворотов В.И. Структура и содержание подготовки переводчиков в языковом вузе / Л.К. Латышев, В.И. Проворотов. – М.: НВИ. ТеЗАУРУС, 2001. – 136 с.
10. Sonja Larsen and John Bourdeau. Legal Research for Beginners, New York 1997. – 294 с.
11. Rise B. Axelrod, Ch.B.Cooper, Reading Critically, Writing Well, st. Martine's Press, New York. 1998. – 546 с.
12. A.S. Hornby. Oxford Student's Dictionary of Current English / A.S. Hornby. – М., 1998. – 769 p.

13. *Rob Nolasco and Lois Arthur Conversation*. Oxford University Press. 1996. – 148.
14. *G.P. Ladousse. Role Play*. – Oxford, 1997. – 174 с. 15. *Curry D. More Dialogs for Everyday Use* / D. Curry. – Washington. D.C., 2004. – 136 с.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Н. Антонюк, канд. пед. наук, доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Коммуникативные находки в контексте юридического перевода

Статья исследует вопросы коммуникативных позиций в контексте юридического перевода.

Ключевые слова: юридическая терминология, иностранноязычный перевод, коммуникация, текст, креативный подход.

N. Antoniuk, PhD, associate prof.
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Communicative Finds in Law Translation

The article deals with the communicative samples in the context of legal translation.

Key words: legal terminology, foreign language translation, communication, text, creative approach.

УДК 81'255.4=133.1:82-1

А. Бондарєва, здобувач
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЯПОНСЬКИХ ТАНКА ФРАНЦУЗЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ЮДІТ ҐОТ'Є "ВІРШІ /НА КРИЛЬЦЯХ/ БАБКИ")

В статті досліджено особливості перекладу японських танка французькою мовою на прикладі збірки "Вірші /на крильцях/ бабки" французької письменниці та поетеси середини XIX ст. Юдіт-Луїзи Ґот'є. Особливу увагу приділено художньо-стилістичним засобам, характерним для французької та японської мов.

Ключові слова: переклад японських танка, Юдіт-Луїза Ґот'є, французька поезія, "Poèmes de la libellule".

Переклад – це складний і багатогранний вид людської діяльності. Хоча зазвичай говорять про переклад "з однієї мови на іншу", але насправді в процесі перекладу відбувається не просто

заміна однієї мови іншою, у ньому взаємодіють різні культури, різні особистості, різні епохи, різні літератури, різні традиції та установи. Тому справедливо розглядати переклад як феномен інтерлінгво-культурної комунікації [1, 108]. Так наприклад, знайомство з культурою Далекого Сходу, зокрема китайською, але особливо японською, мало значний вплив на європейську літературу і насамперед французьку.

Вагому роль у посиленні перекладацької діяльності у Франції другої половини XIX століття відіграла історично сформована ситуація. З одного боку – подолання натуралізму, що проявилось у стомленості та пересиченості літературою, яка відображала дійсність, призвело до захоплення екзотикою Сходу, так званого "японізму". З іншого боку, Японія залишалась закритою для зовнішніх відносин країною до революції Мейджі у 1868 році. З того часу досить вагомим стає ґрунтовне вивчення японської культури та літератури французькими вченими. У 1871 році відомий французький учений-сходознавець і перекладач Леон де Росні видає "Антологію давньої та сучасної японської поезії мешканців Японських островів", у якій репрезентує переклад японських віршів жанру танка. Слід зазначити, що японська лірика для європейських літературних діячів здавалася найбільш складною для перекладу. На той період єдиними відомими формами японського віршування були п'ятивірш танка та тривірш хокку, буквальний переклад яких здавався не тільки незрозумілим, але й іноді абсурдним. Однією з яскравих особливостей японської лірики є наявність такого поняття як "другий план", де кожне слово "випромінює невисловлені напрями емоції" [2, 271]. Безумовно, що багато віршів європейських класиків теж містили в собі завуальований зміст, але в порівнянні з танка, де "кожне слово – свого роду сигнал" [2, 272], японські п'ятивірші навіювали думку про закодовану літературну модель.

Наступне видання перекладів японських поезій у жанрі танка французькою мовою належить відомій письменниці та поетесі Юдіт Гот'є (повне ім'я: Judith Luisa Gautier / 1845–1917/). Саме тому для нашого дослідження ми обрали збірку поетеси під назвою "Вірші /на крильцях/ бабки" ("Poèmes de la libellule"), яка вийшла у світ у 1885 році. Збірка містила 88 віршів-танка, віді-

браних з різних поетичних антологій, головним чином з антології "Кокін-вака-сю" ("Збірка старих і нових японських пісень", 905 р.), а також вірші з антології "Ман-йо-сю" (Збірка міріад листків", VIII ст.) та антології "Сінкокін-вака-сю" ("Нова збірка старих і нових японських пісень", 1205 р.), що віддзеркалювали різні епохи становлення класичної японської поезії [3, 368]. У збірці можна знайти вірші таких відомих поетів як Міцуне, Мурасакі, Наріхіра, Сайгьо-хосі, Содзьо Хендзьо, Тадаміне, Томонорі, Хітомаро, Кі-но Цураюкі та ін. Зустрічаються також вірші невідомих японських поетів. Слід зазначити, що французькі першопереклади того часу в порівнянні з оригіналами рясніють вільностями та неточностями. У перекладі японських віршів, як зазначає сама поетеса, її допомагав "Його Величність", пан Сайондзі Кінемоті [4, 241], тому їх достовірність не викликає жодних сумнівів. Окрім того, Юдіт Гот'є першою серед поетів запропонувала у своїй збірці подвійний переклад віршів: поетичний та дослівний, що зайвий раз підтверджує розуміння нею в необхідності адекватного перекладу іншомовного твору. Наведемо приклад вірша японського поета Томонорі (Кі-но Томонорі, /?/ – /905/?/) у перекладі Юдіт Гот'є:

(Поетичний переклад):

<i>A toi je l'adresse</i>	Тобі я посилаю
<i>Cette branche aux tendres fleurs:</i>	Цю гілочку у ніжних квітах:
<i>Seul qui sait l'ivresse</i>	Тільки той, хто розпізнає її
<i>Des parfums et des couleurs</i>	Аромат та колір
<i>En merite la caresse.</i>	Зуміє це оцінити

А наприкінці збірки Юдіт Гот'є наводить уже дослівний переклад цього вірша: "*A qui enverrai-je ces fleurs de prunier, si ce n'est pas à vous? Celui qui sait apprecier couleur et parfum merite seul de les recevoir*". "Кому надіслати ці квіти сливові, якщо не вам? Тому, хто єдиний зуміє оцінити їх колір та аромат".

Японська поезія – надзвичайно елегантна і лаконічна у своїх формах – це поезія почуттів, тонкого проникнення у красу навколишнього світу. Танка народилася з пісенної народної стихії і створила свої власні поетичні закони, які залишалися незмінними протягом століть. Говорячи про класичну японську поезію, відома російська перекладачка В. Маркова підкреслює,

що "в танка сказано небагато, але як раз стільки скільки потрібно. У маленькому вірші важливе кожне слово, кожен образ" [5, 11], і тільки у творчій єдності поета та читача танка набуває змістового наповнення.

Відомий французький сходознавець Жорж Бонно підкреслював, що "глибинний смисл японського вірша може не залежати від сенсу слів, з яких воно складається" [2, 267], саме тому дослівний "переклад японської лірики без урахування її підтексту, поетичного настрою та евфонії є рівнозначним завідомому збивству поезії" [2, 268].

Перед перекладачем постає достатньо важке завдання, а саме – створити новий поетичний текст, еквівалентний оригіналу і відповідний його естетичній інформації, але за допомогою мовних засобів, характерних для мови перекладу (у нашому випадку – французької).

Японська система віршування, як і французька, є силабічною, тобто базується виключно на кількості складів у вірші, що зближує обидві ці системи. Юдіт Гот'є повністю зберігає японський віршовий розмір, характерний для жанру танка: відповідно 5 – 7 – 5 – 7 – 7 складів у кожному рядку, не порушуючи при цьому правил французької поезії.

Обмежена у звуковому відношенні силабічна система японської мови не має рими як свідомого поетичного прийому, лише іноді може виникнути випадкова природна рима, внутрішня або кінцева. Що ж стосується перекладів Юдіт Гот'є, то усі вірші, що містяться у збірці "Poèmes de la libellule" є римованими, більша частина з яких (22 вірша з 89) мають перехресну риму (ababa). Проте трапляються й зустрічаються інші варіації – ababb (17 віршів) чи abaab (13 віршів). Це добре простежується на вищенаведеному прикладі вірша поета Томонорі:

5----l'adresse (a)

7----fleurs (b)

5----l'ivresse (a)

7----couleurs (b)

7----caresse (a)

Таким чином, Юдіт Гот'є повністю адаптує японські вірші до норм французької поезики, де упродовж XIX ст. панував стиль

так званого "правильного віршування" з різноманітними точними розмірами, досить витонченою римою, складною композицією та багатим арсеналом тропів. При цьому ні лексичні доповнення, зроблені Юдіт Гот'є ні римованість її віршів не вплинули на "адекватність передачі змісту танка та на відповідність художніх образів" [3, 372].

С. Ф. Гончаренко пропонує розглядати будь-який поетичний текст в трьох аспектах: смисловому (що сказано?), стилістичному (як сказано?) та прагматичному (яку реакцію викликає сказане у читача?) [1, 110]. З точки зору стилістичних засобів японська поезія аналогічна французькій, зокрема у використанні алітерації, асонансів, повторів тощо. Юдіт Гот'є у своїх перекладах використовує всі вищенаведені стилістичні засоби. Так, наприклад, асонанс добре простежується у вірші японського поета Кіно Цураюкі (868–946):

De mon amour plein d'**al**armes
Bruleraient mon coeur sans **ar**mes!

У цьому випадку асонуючою виступає літера "a". Алітерація літери "t" простежується у перекладі вірша поета Тадаміне (друга пол. IX – поч. X ст.):

T'aimera-t-on tout l'**é**té?
Seras-tu jé**té**...

Також повтори у перекладі вірша невідомого автора:

Là, partout, **encore, encore,**
Des fleurs, des fleurs, vont éclore!

Звичайно, що складна структура японського віршування має власні, притаманні тільки їй прийоми, такі як макура-котоба (готова ритмічна одиниця з 5 чи 7 складами), ута-макура (географічні назви зі своєрідним асоціативним змістом), каке-котоба ("слова-зв'язки" з двоюким значенням слів) та багато інших способів. Це значною мірою було зумовлено бажанням японських авторів створити більш складну і яскраву образну та фонетичну структуру японського вірша-танка, а також доповнити внутрішнім підтекстом її зовнішній зміст.

Оскільки різні види та жанри мистецтва маловідомої країни в усьому розмаїтті рідко усвідомлюються відразу, то й перші європейські інтелектуали, які зацікавились японською поезією

(англійці Дікінс, Безіл Чемберлен, Астон, француз Леон де Росні) мали досить туманне уявлення про головні засади поетики танка, розуміючи швидше інтуїтивно, складну структуру п'яти-вірша при його зовнішній простоті. У пошуках адекватних форм перекладу французькі японісти не намагалися вичленити елементи японської поетики та естетики такі, як "сумну чарівність всього сущого" (моно-но аваре) чи "таємничу сутність" (юген), – усе це буде досліджено в подальших працях перекладачів і дослідників японської поетики, які почали з'являтися вже на початку ХХ ст. (переклад Генрі Даврея "Японської літератури" Астона (1902), книги Поля Кушу "Ліричні японські епіграми" (1906), Альберта Невіля "Японські епіграми" (1908), Мішеля Ревона "Антологія японської літератури" (1910), Жоржа Бонно "Вступ до антології Кокінсю" (1933), а також відкриття першої школи танка у Франції (1948).

Таким чином, перші перекладачі, можливо, і цінували внутрішню чарівність японських танка, але їх переклади ще були далекі від поетичних. Наприклад, француз Л. Росні взагалі перекладав танка прозою, англієць Б. Чемберлен – у вигляді римованих двовіршів. Саме тому серед перекладів того часу, на нашу думку, збірка "Poèmes de la libellule" (1885) Юдіт Гот'є представляла найбільш вдалий і адекватний поетичний переклад японських танка французькою мовою – як з точки зору ритмічно-інтонаційної структури віршів, так і точки зору оригінального використання строфічних форм:

<i>Pendant que rêvant,</i>	Поки я мріяла,
<i>Pleine de mélancolie,</i>	Поринувши у сумні думи,
<i>J'ai laissé souvent</i>	Я не помітила
<i>L'heure fuir avec le vent,</i>	Як час спливає, мов вітерець,
<i>La fleur est déjà pâlie!</i>	І навіть квітка вже зав'яла!

Коматі (Оно-но Коматі, 834/? – 900/?)

Хоча спільні стилістичні засоби обох мов полегшують переклад японських танка французькою мовою, однак головною проблемою залишається переклад не стільки зовнішнього змісту, скільки внутрішнього наповнення. Жодний європейський вірш не може вмістити в такій лаконічній формі такий багатозначний,

глибинний зміст, який міститься в танка. Одним з обов'язкових елементів поезики японського п'ятивірша є втілення у вірші образів природи: гір, річок, дерев тощо, асоціативні зв'язки яких тісно пов'язані з традиційним світосприйняттям японського народу (наприклад, гори Йошіно в Японії давно асоціюються з весняним квітом сакури). Можна припустити, що саме через це Юдіт Гот'є при виборі віршів для своєї збірки навмисно обмежує залучення для перекладу віршів-танка з використанням географічних назв, за якими поетична традиція закріпила певне асоціативне значення. Деякі її вірші мають коротку передмову і транскрипцію, але головним залишається те, що письменниці вдалося, послідовно зберігаючи форму оригіналу, передати відчуття поетичності японської мови. Окрім того, на першій сторінці збірки поетеса наводить свій власний вірш, написаний у жанрі танка, тим самим демонструючи можливість запозичення французькою поезією японської строфічної форми танка та художньо-стилістичних засобів, характерних передусім для японської поезії.

У попередній статті ми частково розглядали східну тематику та проблематику у творах письменниці. Що стосується перекладів Юдіт Гот'є з японської мови, то необхідно зазначити, що на сьогоднішній день збірка "Вірші /на крильцях/ бабки" не була перекладена ні українською, ні російською мовами. Проте, з українськими перекладами деяких японських поетів, які увійшли у вищезазначену збірку можна ознайомитися у книзі українського дослідника і перекладача японської мови І.П. Бондаренка [6]. Цікавим напрямом подальшого дослідження є детальний аналіз східного внеску письменниці у французьку систему віршування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – М., 1999. – Вып. 24.
2. Маркова В.О. переводе японской лирики. История и проблематика // Мастерство перевода: сборник статей / В. Маркова. – М., 1968. – № 6.
3. Бондаренко І.П. Розкоші і злидні японської поезії (японська класична поезія в контексті світової та української літератури) / І.П. Бондаренко. – К., 2010.
4. Bettina L. Knapp. Judith Gautier: une intellectuelle française libertaire (1845–1917) / Bettina L. Knapp – Paris, 2007.
5. Маркова В. Классическая японская поэзия: Пятистишия. Трехстишия / Вера Маркова – М., 2006.

6. Бондаренко І.П. Збірка старих і нових японських пісень (поетична антологія (905–913 pp.) / І.П. Бондаренко. – К., 2006.

7. Манъёсю "собрание мириад листьев" в 3-х томах / пер. с яп., вступ. ст. и коммент. А.Е. Глускиной. – М., 1971. – Т. 1.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Бондарева, соискатель
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**Особенности перевода японских танка на французский язык
(на материале сборника Юдит Готьё "Стихи /на крыльях/ стрекозы")**

В статье исследуются особенности перевода японских танка на французский язык на примере сборника "Стихи /на крыльях/ стрекозы" французской писательницы и поэтессы середины XIX века Юдит-Луизы Готьё. Особое внимание уделяется художественно-стилистическим приемам, характерным для французского и японского языков.

Ключевые слова: перевод японских танка, Юдит-Луиза Готьё, французская поэзия, "Poèmes de la libellule".

A. Bondareva, external PhD student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Features of the Japanese translation of *tanka* on the French language
(based on the collection of Judith Gautier's "Poems / on the wings / of dragonfly")**

*The article investigates the features of the Japanese translation of *tanka* on the French language in the collection "Poetry on the wings the dragonfly" of a famous French writer and poetess of the XIX century Judith Louise Gautier. Special attention is given to artistically-stylistic techniques characteristic for both languages.*

Key words: translation of Japanese *tanka*, Judith Louise Gautier, french poetry, "Poèmes de la libellule".

УДК 811.1342:378,4(477-25)КНУ ім. Т. Шевченка

Г. Верба, канд. філол. наук, доц.
Н. Хижняк, канд. філол. наук, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ІСПАНІСТИКИ
В КИЇВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

У статті розглядаються етапи формування школи іспаністики в КНУ імені Тараса Шевченка з часу його утворення, визначаються основні напрямки дослідження в галузі філології, перекладознавства та історії, вне-

сок окремих визначних постатей, що відіграли ключову роль у формуванні української школи іспаністів.

Ключові слова: іспаністика, перекладознавство, філологія, напрямки дослідження, художній переклад, підготовка фахівців, історичні чинники, науковці, викладачі.

Питання розвитку іспаністики в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка потребує ґрунтовних досліджень і напевно чи в одній статті можливо вичерпно висвітлити усі здобутки, що протягом більше шістдесяти років набула ця порівняно молода галузь у стінах університету. То ж хотілося б розглядати цю статтю як першу спробу огляду шляху, пройденного кількома поколіннями іспаністів. Сподіваємося, що в майбутньому нам вдасться ґрунтовніше і повніше висвітлити інші сторінки історії виникнення та розвитку цього напрямку в українській філологічній науці. Загалом же питання історії розвитку та становлення української іспаністики знайшло лише часткове висвітлення в статтях З. Гетьман [1, 2].

У цьому контексті витоки іспаністики слід шукати в дослідженнях, що проводилися в кінці XIX століття в галузі історії Іспанії. Володимир Піскорський справедливо вважається батьком української школи іспаністики, так само, як і російської, з огляду на те, що того часу Україна входила до складу Російської імперії. Випускника історико-філологічного факультету Київського університету В. Піскорського лишили в 1890 році на кафедрі для написання магістерської роботи та підготовки до професорського звання. В цей він починає працювати над питанням історії Кастильських Кортесів періоду Середньовіччя. У 1896 році їде до Іспанії для вивчення архівних документів з теми свого дослідження, а саме історії Кастильських Кортесів періоду 1188–1520 рр. Його праця в архівах Мадриду, Ескоріалу, Вальядоліду та Барселони не лишилась непоміченою науковою спільнотою Іспанії, яка високо оцінила професійні якості українського вченого. За заслуги перед іспанською наукою 18 квітня 1901 р. його обрали членом-кореспондентом Барселонської королівської Академії красномовності і природничих наук. Знаний учений медієвіст, автор низки праць з історії середньовіччя, В. Піскорський з особливою любов'ю ставився до Іспанії. Його

праця "Кастильські кортеси в перехідну епоху від середніх віків до нового часу (1188–1520)" була перекладена і видана в Іспанії в 1930 році. А в 1977 році в Барселоні вийшло нове видання цієї праці українського вченого, яка на той час стала бібліографічною рідкістю. Йому належить низка праць з історії Іспанії та Португалії, зокрема, докторська дисертація В. Піскорського присвячена вивченню кріпацтва в Кастилії.

Що ж до викладання іноземної філології у Київському університеті, то воно збігається з часом його заснування в 1834 році, проте іспанська мова на той момент не увійшла до основних напрямків підготовки спеціалістів того часу. Пройшло більше століття, і лише в середині двадцятого століття, коли було відкрито факультет західноєвропейських мов та літератур, постало питання про включення іспанської мови програм навчання як профільної на додаток до тих, які вже викладалися в той час в університеті, а саме німецької, англійської та французької.

У 2012 році факультет іноземної філології мав би святкувати свій піввіковий ювілей, проте, хоча іноземна філологія на сучасному етапі набула значного розвитку в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, факультету як такого наразі немає, а розвивається цей напрямок в рамках Інституту філології, де зосереджені усі напрямки філологічного спрямування, в тому числі й західноєвропейське відділення. Для іспаністів 1962 рік особливий, адже разом із створенням факультету було відкрито і нові напрямки підготовки спеціалістів вищої школи, а саме іспаністів-філологів та іспаністів-перекладачів. То ж маємо констатувати, що на тлі розвитку інших філологічних спеціальностей, іспанська філологія в Київському університеті почала розвиватися пізніше, ніж інші іноземні мови. Причини цього слід шукати не в браку інтересу до іспанської мови та культури в українському філологічному середовищі, а в чинниках радше політичного характеру. На той час існувала значна когорта ентузіастів, знавців іспанської мови та літератури, що доносили до українського читача перлини іспанської літератури. Видатні українські письменники та перекладачі знайомили українську громаду з творами М. Сервантеса, Ф. Лопе де Веги, Ф. Кеведи та Ф. Гарсія Лорки. Видатний український перекла-

дач Микола Лукаш, що навчався в Київському університеті імені Тараса Шевченка, починаючи з 1937 року, потім самотужки вивчить іспанську мову і залишить у спадок безсмертні переклади творів видатних іспанських майстрів пера. Причини, що обумовили дещо запізніле звернення до іспаністики в Україні, слід шукати в тому, що на той час Україна не мала власної держави і в складі СРСР йшла у фарватері політичних тенденцій Радянського Союзу. Політична складова значною мірою стримувала розвиток цього напрямку: в Іспанії на той час була диктатура Франко, а СРСР не мав навіть дипломатичних відносин з франкістським режимом. То ж рішення про відкриття іспанського філологічного та перекладацького відділень, напевне, маємо завдячувати подіям, що мали місце в Латинській Америці, точніше на Кубі, де в 1959 році до влади прийшов Ф. Кастро, який в 1961 році проголосив соціалістичний шлях розвитку своєї країни і встановив тісні дипломатичні, політичні та економічні відносини з Радянським Союзом. Загальновідома та допомога, яку надавав Радянський Союз Республіці Куба, що також зумовило потребу у фахівцях з іспанської мови.

Сьогодні, коли ми відзначаємо п'ятдесятирічний ювілей утворення факультету західноєвропейських мов та літератур в Київському університеті, хочеться згадати перших викладачів, які стояли у витоків іспаністики в КНУ імені Тараса Шевченка. Це О. Харитонов, І. М. Звада, А. Вісенте Рівас, Є. В. Литвиненко, Л. Фролова, А. О. Кретьова (Іваницька), Ю. А. Смичковська, Н. М. Алесіна, Т. Юкова та інші. Незважаючи на те, що доводилося працювати в складних умовах, коли практично не існувало прямих контактів з Іспанією, а з країнами Латинської Америки відносини склалися залежно від їхнього політичного спрямування, бракувало як навчальної, так і наукової чи художньої літератури іспанською мовою, викладачі іспанської мови забезпечували високий рівень викладання, про що свідчать, в першу чергу, успіхи їхніх випускників, серед яких низка провідних дипломатів та державних діячів, відомих перекладачів тощо. Поряд з власне педагогічною роботою, поступово складалася і наукова школа іспаністики в Київському університеті.

Значний внесок у розвиток іспаністики належить Є. В. Литвиненко. Вона була першим доктором наук з іспаністики в Україні. Їй належить низка праць, присвячених проблемам історії іспанської мови, граматики іспанської мови. Її підручник з історії іспанської мови отримав визнання не тільки на теренах колишнього Радянського Союзу, але і був перевиданим у 1987 р. у Мексиці. Разом з А. Вісенте Рівас стала автором однієї з перших граматик іспанської мови, написаних іспанською мовою і опублікованих у колишньому СРСР. Їй належить більше ста наукових публікацій, монографія, присвячена фундаментальному дослідженню явища парцеляції в іспанській мові в діяхронії, що стало основою її докторської дисертації. У той же час значну увагу Є. В. Литвиненко приділяла підготовці молодих науковців, головним чином для Київського університету. Під її керівництвом захистили кандидатські дисертації І. І. Магушинець [3], З. О. Гетьман [5], О. В. Орличенко [4], Н. М. Корбозерова, О. Крижанівська [6], В. І. Саєнко [7] та інші. Є. В. Литвиненко очолила науковий колектив, який протягом кількох років досліджував складнопідрядне речення, зокрема в його історичній перспективі. Як зазначає проф. З. О. Гетьман, теоретичне обґрунтування багатьох явищ було першим не тільки у вітчизняній (українській чи радянській) іспаністиці, а й філологічній традиції самої Іспанії [2]. Ще одним напрямком наукових досліджень стало вивчення варіантних особливостей іспанської мови, зокрема її функціонування в країнах Латинської Америки, США, лексичним проблемам розвитку іспанської мови. У цьому зв'язку не можна не згадати ім'я професора Ю. О. Жлуктенка, який очолював факультет романо-германської філології з 1969 по 1978 рік. Видатний український вчений-енциклопедист і організатор науки, Ю. О. Жлуктенко відіграв дуже важливу роль у становленні і власне школи іспаністики в Київському національному університеті, адже саме він став керівником багатьох аспірантів та здобувачів в галузі романістики, зокрема й іспаністики. Під його керівництвом були написані дисертаційні дослідження Т. П. Козловської [8], М. П. Приходька [9], А. О. Крєтової (Іваницької) [10], Г. Г. Верби [11], С. О. Ризванюка [12] та інших.

Традиції, започатковані Є. В. Литвиненко та Ю. О. Жлуктенко, плідно розвивають їхні учні, теперішні провідні фахівці кафебри іспанської та італійської філології, кафебри теорії та практики перекладу з романських мов імені М. Зерова, кафебри романської філології та інших підрозділів як власне Київського національного університету імені Тараса Шевченка, так і інших вишів та наукових закладів України. Варто зазначити, що провідні викладачі здійснювали і здійснюють керівництво науковими роботами не тільки в рамках своїх структурних підрозділів, але і на загальноукраїнському рівні, готують наукові кадри для інших країн [13, 14, 15, 16].

Дещо менш представлені літературознавчі студії в галузі іспанської та латиноамериканської літератури. Проте, не можна не згадати прекрасного лектора і глибокого дослідника, яка викладала на кафедрі зарубіжної літератури, канд. філол. наук, доц. О. Б. Алексеєнко [17], яка протягом трьох десятиліть (з 1976 по 2005 рр.) викладала історію зарубіжної літератури середніх віків – XVIII століття, історію літератури Іспанії та Латинської Америки, автор спецкурсів з проблем сучасної іспанської та латиноамериканської прози.

Коло наукових інтересів фахівців з іспаністики зростає. На сучасному етапі розвитку значно розширилася тематика наукових досліджень, вона йде в ногу з сучасними тенденціями розвитку мовознавчих та перекладознавчих студій. В інституті працюють два доктори наук, професори З. О. Гетьман та Н. М. Корбозерова, професор І. І. Магушинець. В коло наукових інтересів іспаністів КНУ входять проблеми когнітивної лінгвістики, перекладознавства, прагматики, лінгвістики тексту, лінгвостилістики, порівняльно-типологічні розвідки. Про це свідчить велика кількість дисертаційних робіт та наукових публікацій викладачів та аспірантів нашого університету [18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25].

Іншим не менш важливим напрямком творчої роботи викладачів та дослідників-іспаністів університету стало створення низки підручників та посібників, покликаних забезпечити навчальний процес не тільки якісними програмами та робочими планами, але і повноцінними навчальними матеріалами, написаними на високому фаховому рівні з основних дисциплін, що

входять до курсу підготовки фахівців за спеціальностями "іспанська мова та література" та "переклад". Як вже зазначалося, вже в далекі шістдесяті роки, коли не було таких прямих зв'язків з Іспанією та іспаномовними країнами Латинської Америки, викладачі-іспаністи взяли на себе відповідальну роботу зі створення низки підручників та посібників [26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35].

Здобуття незалежності Україною в 1991 році створило нові умови та викликало нові потреби у підготовці фахівців з галузі іспанської мови (в першу чергу зросла потреба у професійних перекладачах). Виникла нова ситуація, коли необхідно було забезпечити навчальний процес новими навчально-методичними матеріалами. Значною мірою розширилися можливості у сфері використання надбань зарубіжної іспаністики, було налагоджено прямі зв'язки з вищими навчальними закладами Іспанії та безпосередньо з фахівцями в галузі іспаністики. Між Київським національним університетом імені Тараса Шевченка та Гранадським університетом було підписано угоду про співпрацю, яка передбачає тісні професійні контакти, обмін студентами та викладачами. За нових соціально-політичних умов розвиток іспаністики отримав новий потужний поштовх. Цьому сприяла й участь Київського університету імені Тараса Шевченка в міжнародній європейській програмі "Темпус-Тасіс", в рамках якої було оновлено і приведено у відповідність програми підготовки фахівців у галузі перекладу. Саме завдяки співпраці та взаємобміну досвідом викладачів чотирьох європейських університетів, Страсбурга, Гранади, Флоренції та Києва, було розроблено нові навчальні програми, що передбачали приведення їх у відповідність до міжнародних та європейських стандартів. Водночас така співпраця сприяла поживленню наукової та навчально-методичної роботи. Було розпочато роботу зі створення сучасних підручників та навчальних посібників з фахових дисциплін. За нових умов виявилася плідною співпраця викладачів іспанської мови нашого університету з викладачами-носіями іспанської мови, що працюють в рамках спільних наукових та навчально-методичних програм. Так, спільними зусиллями викладачів Гранадського університету та Київського національного університету імені Тараса Шевченка було створено три таких посібника:

G. Verba, S. Ryzvaniuk, R. Guzmán Tirado "El ruso a través de la traducción" – Granada, 1998, G. Verba, R. Guzman Tirado "Curso de traducción jurídico-administrativa" – Madrid, 2003, A. Pamies Bertrán, O. Kalustova "Guía Básica de Fonética y Fonología con equivalencias en cinco idiomas". 2ª edición. – Granada, 2000.

Плідною виявилася і співпраця з Посольством Іспанії в Україні та Іспанською агенцією з міжнародного співробітництва та розвитку (AECID), лектори якої викладають на спеціалізованих кафедрах університету. Результатом такої співпраці стала і створена ними низка підручників і посібників [36, 37, 38, 39, 40].

Значний доробок кафедри іспанської та італійської філології, яку очолює доктор філологічних наук, професор Н. М. Корбозерова, де підготовлено і опубліковано кілька підручників та посібників з іспанської мови [41, 42, 43, 44, 45, 46, 47]. На кафедрі теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова створену сучасну навчально-методичну базу підготовки фахівців в галузі саме з перекладу з іспанської мови [48, 49, 50, 51, 52, 53, 54]. На кафедрі романських мов доц. О. М. Гусейнова у співпраці з доц. А. Мішустіною підготували посібник "Comentario lingüístico de textos literarios", Київ, 2008.

Викладачі-іспаністи стали авторами низки розмовників та словників загальних та спеціальних іспансько-українських та українсько-іспанських. Вронська О. М. Базовий тематичний словник з іспанської мови. К., 1999 (у співавт.); Г. Верба, Р. Гусман Тірадо "Español para rusos", Madrid, 2006; Г. Верба, Р. Гусман Тірадо "Español para ucranianos", Madrid, 2007; Г. Верба, Р. Гусман Тірадо "Léxico para situaciones (español-ucraniano)" – Madrid, 2003; Шевкун "Словник з економічної термінології", Гетьман З. О., Орлова І. С., Паламарчук О. Л., Стрельчук Г. П., Шевченко М. В. "Українсько-іспанський словник лінгвістичної термінології". – К., 2011.

Ще одним вагомим напрямком роботи іспаністів університету стала їхня перекладацька діяльність. Так, випускник університету, його викладач та завідувач кафедри іспанської філології з 1999 по 2002 рр. С. О. Ризванюк має значний доробок перекладів з української мови іспанською [55]. А. С. Вісенте Рівас – автор низки художніх перекладів з української на іспанську мо-

ву для видавництва "Мистецтво": "Україна театральна" (1966), "Великий каменярь" (1967). Алексєєнко О. Б. переклала українською мовою працю Х. Л. М. Дескальсо "Чому варто мати надію" (2004). Не можна не згадати перекладачів, що присвятили свою працю поширенню іспанської та латиноамериканської літератури серед українців. Серед них – випускник одного з перших випусків факультету, а тепер член Спілки письменників України С. Борщевський, автор чисельних перекладів іспанської та латиноамериканської прози, драматургії та поезії. Значний перекладацький доробок належить і викладачам та співробітникам університету Г. Венгрєнівській, М. Венгрєнівській, Ж. Конєвій, П. Собуцькому, П. Соколовському. Г. Г. Верба друкується у журналі "Всесвіт" [56].

Викладачі кафедри теорії та практики перекладу поєднують науково-методичну, педагогічну працю з роботою перекладачами на самому високому рівні. Зокрема доц. М. П. Приходько працював перекладачем на Кубі, в Еквадорі по лінії ООН, Аргентині та Іспанії, забезпечував переклад для керівників держави та уряду на міжнародних зустрічах. Неодноразово залучались до перекладів на високому рівні Г. Г. Верба, С. Б. Фокін, О. М. Вронська.

Коли мова йде про розвиток і здобутки іспаністики в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, не можна не згадати і його випускників, що найліпшим чином свідчать про рівень викладання, уміння прищепити любов до всього іспанського. Наші випускники плідно працюють викладачами в різних вузах Києва та України. Доцент Н. Г. Вишня очолює кафедру іноземних мов і слов'янського мовознавства Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, І. В. Бонацька – доцент Національного авіаційного університету, В. Шишков працює викладачем Валенсійського університету (Іспанія), захистив там докторську дисертацію.

У 2002 році в університеті за сприяння Гранадського університету було створено Центр іспанської мови та культури, що став осередком іспаністики не лише в стінах КНУ імені Тараса Шевченка, а й у загальноукраїнському масштабі. Саме тут у співпраці з Посольством Іспанії в Україні та Інститутом Сервантеса двічі на рік проводяться екзамени з іспанської мови як іно-

земної (ELE). Щороку проводяться семінари з методики викладання іспанської мови як іноземної, організовані за сприяння Посольства Іспанії в Україні, де викладачі з усієї країни мають змогу підвищити свою кваліфікацію.

Видавнича база університету дає змогу як провідним іспаністам, так і молодим дослідникам опублікувати результати своїх досліджень в галузі іспаністики. На кафедрі іспанської та італійської філології регулярно виходять збірки наукових праць, затверджених ВАКом України як фахові: "Проблеми семантики слова, речення та тексту", "Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики". Свої праці науковці-іспаністи мають змогу публікувати також у збірнику "Мовні та концептуальні картини світу" та Віснику КНУ. Серія: Філологічні науки.

Більшість викладачів пройшли стажування в іспаномовних країнах, головним чином в Іспанії, беруть активну участь в міжнародних програмах зі співробітництва, працюють лекторами в Гранадському та інших університетах Іспанії, мають наукові публікації не тільки в фахових виданнях України, але і в зарубіжних, зокрема, Іспанії, Мексики, Польщі, Угорщини, Росії, Республіки Куба тощо.

На сьогодні іспанська мова є фаховою дисципліною на перекладацькому та західноєвропейському відділеннях Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка. Іспаністи університету працюють на чотирьох кафедрах: іспанської та італійської філології, романських мов, теорії та практики перекладу з романських мов імені Миколи Зерова та на кафедрі іноземних мов Інституту міжнародних відносин. Іспанська мова як іноземна викладається на географічному, філософському, юридичному, історичному факультетах, в Інституті міжнародних відносин та Інституті журналістики.

Таким чином, протягом півстоліття в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка було створено потужну школу іспаністики, яка здатна вирішувати найскладніші завдання, що їх ставить сьогодення. На порядку денному такі питання, як удосконалення навчальних програм, підготовка нових, сучасних підручників, які б враховували новітні методики викладання іноземних мов, комплексно поєднуючи аудіо-, відео-

та друковані підручники. На часі і розробка нових методик викладання та контролю з використанням можливостей інформаційних технологій та Інтернету. Лінгвістичні студії все ширше залучають до кола своїх інтересів сучасні технології та методи наукового пошуку. На часі комплексні корпусні дослідження іспанської мови, вивчення її функціонування в усьому розмаїтті її реєстрів та прагматичних ситуацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гетьман З.О. Наукові доробки українських іспаністів у галузі граматики / З.О. Гетьман // Романістичні дослідження: Сучасний стан і перспективи. До 100-ліття романістики у Львівському університеті. – Львів, 1997.
2. Гетьман З.О. Сучасний стан розвитку української іспаністики / З.О. Гетьман // Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. пр. – Київ, 2000 – Вип. 4.
3. Магушинець І.І. Становлення та розвиток інхоативних конструкцій в іспанській мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Магушинець Іван Іванович; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 1975.
4. Орличенко Е.В. Сложноподчиненное предложение с придаточным следствия в испанском и португальском языках: автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Орличенко Елена Васильевна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 1984.
5. Гетьман З.А. Сложноподчиненное предложение с придаточным уступки в испанском литературном языке X–XX вв.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Гетьман Зоя Алексеевна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 1977.
6. Крыжановская О.Т. Предложения с несколькими сказуемыми при общем подлежащем в современном испанском языке (критерии их классификации): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Крыжановская О.Т.; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 1986.
7. Саенко В.И. Словосочетания с двойными предлогами в современном испанском языке: автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Саенко Валерий Иванович; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1979.
8. Козловская Т.П. Лексические испанизмы в английском языке США: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05, 10.02.04 / Козловская Тамара Петровна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1984.
9. Приходько Н.П. Особенности испанского языка в Эквадоре (фонетика и грамматика): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Приходько Николай Павлович; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1980.
10. Иваницкая А.А. Заимствования иноязычной лексики и ее освоение: автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Иваницкая Алла Александровна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1980.
11. Верба Г.Г. Синтаксические средства выражения эмоциональности в испанской разговорной речи: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Верба Галина Георгиевна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1984.

12. *Рызванюк С.А.* Испанизмы в языке украинской трудовой эмиграции Аргентины: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 – К., 1974.

13. *Местре Варела Х.М.* Функциональные смещения в синтаксисе элементов связи в современном испанском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Рызванюк Степан Алексеевич; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1983.

14. *Кабальеро Диас Л.Х.* Принципы сопоставления функционально-семантических полей в неблизкородственных языках: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Л.Х. Кабальеро Диас; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1983.

15. *Бланко Гонсалес Т.* Структура и семантика прединхоативных перифраз с инфинитивом (на материале национального варианта испанского языка Кубы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Тереса Бланко Гонсалес; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1983.

16. *Коста Санчес М.Х.Э.* Фонетические характеристики согласных фонем испанского языка центрального района Кубы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / М.Х.Э. Коста Санчес; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1982.

17. *Алексеевко Е.Б.* Испанская романтическая драма второй половины XIX ст. (Генезис и становление): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.04 / Алексеевко Елена Борисовна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1978.

18. *Мерзлікіна О.В.* Комунікативно-прагматичний аспект функціонування прислів'їв у художніх текстах: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.05 / Мерзлікіна Ольга Вікторівна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2001.

19. *Орлова І.С.* Лексико-граматичні трансформації у перекладі міжнародно-правових документів (на матеріалі двосторонніх іспансько-українських міждержавних угод): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.12 / Орлова Ірина Сергіївна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2003.

20. *Фокін С.Б.* Трансформація граматичної категорії стану при перекладі (на матеріалі іспанської та української мов): автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.12 / Фокін Сергій Борисович; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2004.

21. *Мишустина А.А.* Структурные особенности поэтического образа оригинала и перевода (на материале испаноязычной поэзии) : дис... канд. филол. наук: 10.02.12 / Мишустина Анна Алексеевна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1985;

22. *Шевкун Э.В.* Лексико-семантические и ономастологические характеристики словосочетаний на базе абстрактного имени (на материале электронной техники): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Шевкун Элеонора Владимировна; КГУ им. Т. Шевченко. – К., 1991.

23. *Артемова Л.В.* Оцінно-емоційна домінанта експресивності сучасних іспанських аналітичних статей (на матеріалах періодичних видань "EL Pais", "EL Mundo", "ABC") : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Артемова Людмила Василівна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2006.

24. *Мариненко П.І.* Лексичні новотвори в сучасній іспанській мові: структурний та семантичний аспекти : дис. ...канд. філол. наук: 10.02.05 / Мариненко Павло Ігорович; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2006.

25. *Чорна Н.В.* Лінгвостилістичні особливості іспаномовного художнього дискурсу постмодерну (на матеріалі сучасних латиноамериканських новел) : автореф. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Чорна Наталія Валеріївна; КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2009.

26. *Litvinenko E.* Gramática de la lengua española. Morfología / Є.В. Литвиненко. – К., 1969.
27. *Litvinenko E.* Historia de la lengua española / Є.В. Литвиненко. – К., 1973, 2-е вид. 1983.
28. *Linvinenko E.V.* Gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis / Є.В. Литвиненко. – К., 1976.
29. *Висенте Ривас А.* Фонетика испанского языка / А.С. Вісенте Рівас. – К., 1969.
30. *Смичковська Ю.А.* Іспанська мова для немовних факультетів вузів / Ю.А. Смичковська. – К., 1975, 2-е вид. 1985.
31. *Смычковская Ю.А.* Синтаксис сучасної іспанської мови / Ю.А. Смичковська. – К., 1979.
32. *Звада И.М., Иваницкая(Кретова) А.А.* Испанский язык для студентов старших курсов факультетов иностранных языков / А.А. Иваницкая, И.М. Звада – К., 1979.
33. *Алесина Н.М.* Учебник испанского языка: для институтов и фак. иностр. яз./Н.М. Алесина. – К., 1981.
34. *Иваницкая А.А.* Практическая лексикология испанского языка: учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз., 2-е изд., перераб. и доп / А.А. Иваницкая. – К., 1989.
35. *Алесіна Н.М., Виноградов В.С.* Теорія та практика перекладу (іспанська, російська та українська мови) / Н.М. Алесіна, В.С. Виноградов. – К., 1989.
36. *Верба Г.Г., Лопес Танія Ф.Х.* Іспанська мова, підручник для старших курсів (Curso superior de español) / Г.Г. Верба, Ф.Х. Лопес Танія. – Вінниця, 2007.
37. *Верба Г.Г., Гетьман З.О., Лопес Танія Ф.Х.* Усний переклад з іспанської мови українською (Curso de interpretacion del espanol al ucraniano) / Г.Г. Верба, З.О. Гетьман, Ф.Х. Лопес Танія. – Вінниця, 2007.
39. *Корбозерова, Н.Г. Лукашенко Н.Г., Лопез Танія Ф.Х.* Іспанська мова: підручник для студентів вищих навчальних закладів / Н.М. Корбозерова, Н.Г. Лукашенко, Ф.Х. Лопез Танія. – К., 2011.
40. *Корбозерова Н.М., Артемова Л.В., Лопес Танія Ф.Х.* Іспанська мова. Підручник для третього курсу філологічних відділень/ Н.М. Корбозерова, Л.В. Артемова, Ф.Х. Лопез Танія – К., 2011.
41. *Корбозерова А.М., Вязанкіна Н.В., Мельничук, О.П.* Іспанська мова : навч. посібник для студ. 1-го курсу факультетів іноземної філології / Н.М. Корбозерова, Н.В. Вязанкіна, О.П. Мельничук. – К., 2005.
42. *Корбозерова Н.М., Вязанкіна А.М.* Вступ до текстуальної лінгвістики (іспанська мова) / Н.М. Корбозерова, Н.В. Вязанкіна, – К., 2002.
43. *Корбозерова Н.М., Обручнікова О.П., Ерраес Веласко.* Lengua española ejercicios de gramática basica: навчальний посібник з практичної граматики іспанської мови / Н.М. Корбозерова, О.П. Обручнікова, Ерраес Веласко. – К., 2003.
44. *Корбозерова Н.М., Вишневська В.М., Обручнікова О.П.* Lecturas faciles: навчальний посібник для початкового етапу вивчення іспанської мови; для студентів вищих навчальних закладів / Н.М. Корбозерова, В.М. Вишневська, О.П. Обручнікова. – К., 2005;
45. *Корбозерова Н.М., Вишневська В.М., Обручнікова О.П.* Lecturas Españolas: навчальний посібник іспанською мовою для студентів 1-2 курсів вищих навчальних закладів / Н.М. Корбозерова, В.М. Вишневська, О.П. Обручнікова. – К., 2008.

46. Мерзлікіна О.В. Фразеологія іспанської мови: лінгвопрагматичний аспект: навчальний посібник для студ. старших курсів вищих навч. закладів / О.В. Мерзлікіна. – К., 2007.
47. Корбозерова Н.М., Мерзлікіна О.В. Ділова іспанська мова: навчальний посібник/ Н.М.Корбозерова, О.В. Мерзлікіна – К., 2003.
48. Калустова О.М., Шиянова І.М., Коломієць М.В., Таніч К. Курс письмового перекладу / О.М. Калустова та ін. – К., 2000.
49. Ризванюк С.О., Орличенко О.В. Практикум з іспанської мови: для студ. 2 курсу Інституту філології / С.О. Ризванюк, О.В. Орличенко. – К., 2003.
50. Верба Г.Г., Гетьман З.О. Усний переклад з іспанської мови українською (загальнополітична на суспільна тематика) Навчальний посібник / Г.Г. Верба, З.О. Гетьман. – К., 2003.
51. Ризванюк С.О., Верба Г.Г. Українсько-іспанський та іспансько-український практикум з усного перекладу промов та доповідей (для студентів-перекладачів старших курсів) / С.О. Ризванюк, Г.Г. Верба. – К., 2003.
52. Гетьман З.О., Орлова І.С. Інтерпретація та переклад іспанських спеціальних текстів / З.О. Гетьман, І.С. Орлова. – К., 2008.
53. Гетьман З.О., Орлова І.С. Теорія і практика перекладу з іспанської мови на українську: навчальний посібник / З.О. Гетьман, І.С. Орлова.. – К., 2010.
54. Верба Г.Г., Гетьман З.О. Підручник з перекладознавства. Іспанська та українська мови/ Г.Г. Верба, З.О. Гетьман. – Вінниця, 2012.
55. Дольд-Михайлик Ю.П. І один у полі воїн – К., 1978, 2-е вид. – 1979; Дольд-Михайлик Ю.П. У чорних лицарів. – К., 1986; Франко І. Захар Беркут – К., 1982, 2-е вид. – 1983; Яновський Ю. Вершники – К., 1982; Самбук Р. Бронзовий чорт – К., 1988.
56. Ортега-і Гассет Х. Убогість та блиск перекладу // Всесвіт: журнал іноземної літератури – К., 2009 – № 11–12, Ріко-Годой К. Бути жінкою і не померти, намагаючись залишатися нею // Всесвіт: журнал іноземної літератури – К., 2010 – № 1–2, Карвалью Б. Сучий син // Всесвіт: журнал іноземної літератури – К., 2012 – № 7–8.

Стаття надійшла до редакції 12.09.12

Г. Верба, канд. філол. наук, доц.
Н. Хижняк, канд. філол. наук, асистент
 КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Из истории становления испанистики в Киевском национальном университете имени Тараса Шевченко

В статье рассматриваются этапы формирования школы испанистики в КНУ имени Тараса Шевченко с момента его основания, выделены основные направления исследований в области филологии, переводоведения и истории, вклад отдельных представителей, сыгравших важную роль в становлении украинской школы испанистики.

Ключевые слова: испанистика, переводоведение, филология, направления исследований, художественный перевод, подготовка специалистов, исторические факторы, исследователи, преподаватели.

G. Verba, PhD in Philology, assistant prof.,
N. Khyzhniak, PhD in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

From the history of Spanish studies in Taras Shevchenko National University of Kiev

The article deals with the Ukrainian school of Spanish studies in Taras Shevchenko National University of Kyiv. Main investigation spheres in the field of Spanish Philology, Translation Studies and History Investigations are determined, as well as the contribution of the eminent Ukrainian scientists and professors which played the key role in the creation of the Ukrainian Spanish scientific school.

Key words: Spanish studies, translation studies, philology, investigation fields, literary translation, historic factors, specialist training, researchers, teachers.

УДК 81' 255

М. Возна, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ДО ПИТАННЯ ПРО АНГЛІЙСКУ МЕНТАЛЬНІСТЬ ТА ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ АНГЛО-УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДАХ НАЗВ ЖИТЛА)

Стаття досліджує методи та способи перекладу безеквівалентної та неповноеквівалентної лексики в англо-українському перекладі, місце компонентного аналізу у досягненні адекватного перекладу на прикладах назв англійського житла. Розглядаються особливості англійської ментальності, пов'язані з традиційними для цієї країни типами житла, та необхідність володіння перекладачем відповідними фоновими знаннями для уникнення помилок у перекладі.

Ключові слова: лагуна, реалія, неповноеквівалентна лексика, фонові знання, компонентний аналіз, лексичне значення слова, семантична структура слова, сема, еквівалент у перекладі, аналоговий переклад, описовий переклад, національна ментальність.

Спосіб мислення нації, який, як відомо, знаходить своє відображення в мові, формується, крім іншого, і факторами матеріального життя. До таких факторів, безумовно, належить житло, яке

характеризує значною мірою спосіб життя представників певної нації. Таке житло часто буває унікальним, а значить в перекладі на іншу мову створить лакуну, або реалію. Часткове співпадіння факторів матеріальної культури певною мірою споріднених народів і пов'язаних з ними понять і уявлень призводить до часткового співпадіння в семантичних об'ємах лексичних значень слів, які називають такі поняття, в нашому випадку – різні типи житла.

Саме перед перекладачем стоїть питання виявлення таких лакун або реалій, тобто безеквівалентної лексики, або ж виявлення лише часткових еквівалентів, які можуть складати ще більшу проблему в перекладі, адже не завжди сприймаються перекладачем як неповноеквівалентна лексика, тобто не розпізнаються ним як такі. Завдання перекладача як раз і полягає в тому, що: "Перекладач повинен знати дійсність, відібражену в оригіналі, і йти туди разом з автором від його тексту, а зрозумівши автора – зрозуміти і читача, знати його світовідчуття й сприйняття і вміти в своєму перекладі довести до читача своєрідність оригіналу" [1, 116].

Розвиваючи думку І. Кашкіна про відповідальність завдання, яке стоять перед перекладачем, відомий український перекладознавець О.Л. Кундзіч пише: "Поринувши в атмосферу буття іншого народу, перекладач знаходить у ній нове, незвичне для його національного світовідчуття, що спочатку дивує його і не завжди зрозуміле, – щоб виник творчий імпульс (задум – перекласти, показати своєму народові), перекладачеві треба вжитися в новий національний світ, сприйняти його, захопитися ним, певною мірою стати громадянином країни, яка створила мистецтво, що сподобалося йому. І, знайомлячи свого читача з іншим народом, він уже якоюсь мірою є представником цього народу, носієм його національних особливостей" [2, 209].

Реалізація на практиці означених завдань була неможливою без розвитку поняття еквівалентності, запровадженого в академічне мовознавство ще Р. Якобсоном в 1959 році [3, 232], та пов'язаних з ним понять безеквівалентної та неповноеквівалентної лексики. Безеквівалентна лексика була виділена і описана під назвою реалії раніше від неповноеквівалентної, починаючи з 40-років 20-го століття, в працях перекладознавців А. Федорова,

Я. Рецкера, Л. Соболева, О. Кундзіча, В. Коптілова, Р. Зорівчак. І хоча безеквівалентна лексика, безумовно, є складною для перекладу, в кількісному відношенні вона не є численною. Значно ширший прошарок складають слова, складна семантична структура яких дозволяє віднайти еквівалент в мові перекладу, який проте не є повним. В лінгвістиці поняття неповноеквівалентності з'явилося в рамках лінгвокраїнознавчої теорії слова Є. М. Верещагіна та В. Г. Костомарова, які запровадили поняття так званого лексичного фону, що являє собою "сукупність сем, яка утворюється після виділення всіх поняттєвих сем із семеми" [4, 239]. Поняття лексичного фону в цих вчених безпосередньо пов'язане з поняттям фонових знань, що належить до усталених понять соціолінгвістики.

В українському перекладознавстві розробці цього питання була присвячена, зокрема, низка статей та дисертаційне дослідження Б. В. Стасюка, який пропонує не відривати лексичний фон від набору ключових компонентів значення слова, закріплених словниками, і поділяє всі неповні еквіваленти на лексикографічні, в яких незбіги об'ємів лексичних значень перевіряються за словниками, та контекстуальні, в яких відносини неповноеквівалентності носять ситуативний характер [5, 203]. В. Б. Стасюк розглядає дану категорію як виключно категорію порівняльного характеру і з огляду на вищесказане під лексичною неповноеквівалентністю розуміє "асиметричність набору ключових для визначення "інтенціонального" об'єму слова компонентів його лексичного значення, яка проявляється при зіставленні лексем-відповідників, що належать двом різним мовам і протиставляються у лексикографічних зведеннях або відповідному мовленнєвому контексті" [5, 203].

Зрозуміло, що виявлення обсягів незбігу в лексичних значеннях неповноеквівалентної лексики передбачає дослідження словникових дефініцій з застосуванням методу компонентного або семного аналізу. Але й такого аналізу часто буває недостатньо. Адже він не завжди бере до уваги стилістичну забарвленість, частотність і ситуації вживання певних слів. Так, англійське "*residence*" і українська "*резиденція*" є лише частковими еквівалентами. Їх значення співпадають лише за семою "*місцеперебу-*

вання уряду, керівників держав та високопоставлених осіб" [6, 1022]. В значенні "житло, місце проживання" англійське "*residence*" характерне лише для офіційного вжитку, де воно часто є компонентом фраз та словосполучень сталого характеру, наприклад: *to be in residence, to have one's residence, hall of residence, residence address* та інші [7, 2545]. Взагалі частотність вживання та розгалуженість значень англійського "*residence*" є набагато вищою від української "*резиденції*", яка була запозичена в українську мову лише в одному вузькому значенні.

З житлом і місцем проживання пов'язане одне з найважливіших понять в ментальності англійської нації, поняття "*privacy*", прямий український еквівалент якого слово "*приватність*" вже знаходимо в електронному словнику "*Лінгво*", але не знаходимо, скажімо, у "Великому тлумачному словнику сучасної української мови" 2004 року видання. Це слово там просто відсутнє, хоча словник і містить низку однокореневих з ним слів, наприклад: приватний, приватизація, приватник, тощо [6, 926]. Про що свідчить цей факт? Про те, що на відміну від англійця, для якого це поняття є первинним, базовим і таким, що не потребує пояснень, для українця це поняття "*приватність*", по-перше, називається запозиченим словом, по-друге, розкладається на цілу низку значень, за якими і відбувається переклад, наприклад: самотність, відлюдність, таємність, конфіденційність, приватне життя, інтимне життя тощо.

І українці тут не виняток. Відомий англійський письменник, дослідник англійської нації, її соціального та політичного життя Джеремі Паксман, наприклад, зазначає, що, слова, якого можна було би напряму співставити з англійським словом "*privacy*" не існує ні у французькій, ні в італійській мовах, проте в Англії це один із базових принципів життя нації [8, 118]. Цікавим є те, що право на приватність законодавчо не встановлене в Англії. Джеремі Паксман пояснює це тим, що законодавчий захист приватності потрібен лише тим націям, де людина є додатковою до держави, залежною від неї [8, 118]. В Англії в цьому не було необхідності. Приватність англійського життя набирає різних форм: домівка англійця – одна з них. І тут англійці вирізняються серед інших, зокрема, європейських країн. Наприклад, їх типове

житло – це окремі будинки, де можна заховатися від сторонніх очей за високим густим живоplotом. На відміну від багатьох європейців, значна частина життя яких, умовно кажучи, проходить на вулиці, англійці воліють сховатися в своєму "*back garden*", що дослівно перекладається як "*садоchок позаду будинку*", куди потрапити можна лише за запрошенням. Але, як бачимо, знову ж таки відповідного поняття і прямого еквівалента в українській мові для "*back garden*" не існує, тож перекладаємо описово або за контекстом.

Не існує українського еквівалента і для іншого дуже важливого явища англійського способу життя, що позначається дієсловом "*commute*", яке описово перекладаємо як "щоденно їздити на роботу з дому на значну відстань". Адже для англійців "*commuting*" – це стиль життя для більшості населення, яке надає перевагу проживанню в сільській місцевості або в передмісті, де вони можуть собі дозволити придбати окремий будинок, але не можуть знайти роботу. Звідсіля і необхідність у щоденних поїздках.

Говорячи ж про будинок взагалі в уяві українців, особливо тих, хто мешкає в містах, виникає, як правило, образ багатопверхового будинку з багатьма квартирами. Але такий український "будинок" ніколи не перекладається словом "*house*", який є його неповним еквівалентом. "*House*" для носіїв англійської мови завжди житло на одну родину. Взагалі проживання в квартирах у Великій Британії вважається неprestижним і асоціюється з бідністю, проституцією, наркотиками, злочинами. Багатопверхові будинки в цій країні завжди були і залишаються соціальним житлом і носять назву "*a block of flats*". В Америці їх називають "*apartment building*". Небагатоквартирні будинки бувають різними за характером і носять різні назви, еквівалентів яких в українській мові не існує, тому вдаємося до описового перекладу: а *detached house* – окремий будинок на одну сім'ю, а *semi-detached house* – будинок на дві сім'ї, а *bungalow* – одноповерховий будинок на одну сім'ю або бунгало.

У вікторіанські часи та за короля Едуарда багаті англійці будували собі у великих містах трьох-, чотирьохповерхові будинки, які ставилися в ряд вздовж вулиці, тобто мали спільні з сусідом праворуч і ліворуч стіни. Вони отримали назву "*town houses*" на

відміну від "*country houses*" для проживання в теплу пору року за містом. Їх двоповерховими, простішими еквівалентами в Англії є "*terraced houses*", які являють собою типове житло для менш заможних верств населення. І перший і другий терміни є реаліями, адже в архітектурній традиції українського народу такого житла ніколи не існувало. З огляду на громіздкість описового перекладу цих реалій одна з них з часом була транскодована як таун-хауз. Тож обидві реалії перекладаються тепер англійською одним словом, незалежно від тих відмінностей, які між ними історично існували на батьківщині.

Неповними еквівалентами, що потребують уважного до себе ставлення є англійське "*cottage*" і українське "*котедж*". При зіставленні лексичних значень цих двох слів лише одна сема збігається, а саме: невеликий заміський житловий будинок на одну сім'ю з ділянкою землі [6, 459; 7, 529]. Від себе хотілося б додати, що українським словом "*котедж*" називають, як правило, сучасний будинок, побудований за останні 10–15 років, який вважається престижним житлом. І все ж в уяві англійців зі словом "*cottage*" насамперед асоціюється маленький будиночок, як правило, під солом'яною стріхою, в якому історично проживали незаможні англійські селяни, що і є його першим лексичним значенням [7, 529]. Тому в певних контекстах перекладаємо це слово за допомогою аналога українським словом "*xama*". З іншого боку, бережне ставлення англійців до своєї історії сприяло тому, що "*English cottage*", особливо під солом'яною стріхою, на даний час став престижним і відносно дорогим видом житла в сільській місцевості. Українське ж слово "хата" такого лексичного фону не має. Тому в сучасному контексті "*cottage*" краще перекладати нейтрально: заміський будиночок або будиночок під солом'яною стріхою тощо.

Розмір своїх будинків чи квартир англійці і українці рахують за допомогою різних понять: українці – за кількістю кімнат або квадратних метрів, англійці ж – за кількістю спальних кімнат. Тому "*one-bedroom flat*" – це двокімнатна квартира, "*two-bedroom house*" – це трикімнатний будинок (при цьому рахуються тільки житлові приміщення без кухні) тощо. А от наша однокімнатна квартира перекладається за допомогою аналога – "*a bedsit*" або "*a studio flat*".

Таким чином, проведене дослідження показало, як врахування ментальності народу, з мови якої здійснюється переклад, її традицій та культури допомагає перекладачеві досягти адекватності в перекладі. Особливо уважно слід ставитися до неповноеквівалентної лексики, перевіряючи за словниками обсяги лексичних значень слів вихідної мови і застосовуючи метод компонентного аналізу. Розглянуті англійські назви типового житла цього народу в співставленні з українською мовою показали можливі способи перекладу такої безеквівалентної та неповноеквівалентної лексики, які включають, але не обмежуються транскодуванням, аналоговим та описовим перекладом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Кашкин И.А.* Мастерство перевода. – М., 1959.
2. *Кундзіч О.Л.* Творчі проблеми перекладу. – К, 1973.
3. *Jakobson, Roman.* On linguistic aspects of translation / Roman Jakobson // On translation. – NY, 1959.
4. *Верецагин Е.М., Костомаров В.Г.* Лингвострановедческая теория слова. – М., 1980.
5. *Стасюк Б.В.* Часткові еквіваленти у відтворенні англomовних художніх текстів в українському перекладі: Дис. канд. філолог. наук: 10.02.16 / Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2011.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. В.Т. Бусел. – К., 2004.
7. *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles.* – Oxford, 2002.
8. *Paxman, Jeremy.* The English. A Portrait of a People. – London, 1999.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

М. Возная, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

К вопросу об английской ментальности и эквивалентности англо-украинского перевода (на примерах названий жилья)

Статья исследует методы и способы перевода безэквивалентной и неполноеквивалентной лексики в англо-украинском переводе, место компонентного анализа в достижении адекватного перевода на примерах названий английского жилья. Рассматриваются особенности английской ментальности, связанные с традиционными для этой страны типами жилья, и необходимость владения переводчиком соответствующими фоновыми знаниями для избежания ошибок в переводе.

Ключевые слова: лакуна, реалья, неполноеквивалентная лексика, фоновые знания, компонентный анализ, лексическое значение слова, семантическая структура слова, сема, эквивалент в переводе, аналоговый перевод, описательный перевод, национальная ментальность.

M. Vozna, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

On English Mentality and Equivalency of English to Ukrainian Translation (basid on the names of types of residence)

The article researches into methods of rendering lacunas and partial lacunas when translating from English into Ukrainian and the use of seme analysis in achieving adequacy in translation. Names of different types of English dwellings are used as examples. Attention is paid to the specifics of English mentality related to traditional types of dwellings and the necessity for a translator to have relevant country cultural knowledge to avoid translation mistakes.

Key words: lacuna, realia, partially equivalent vocabulary, country cultural knowledge, seme analysis, lexical meaning of a word, semantic structure of a word, seme, translation equivalent, translation by an analogue, descriptive translation, national mentality.

УДК 81'255.4=134.3=161.2

УДК 821.6=134.3 Миа Коуту

О. Вронская, ассистент
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

ОБРАЗ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В РОМАНЕ МИА КОУТУ "ТЕРРА СОМНАМБУЛА"

Анализируются лингвостилистические средства создания образа гражданской войны в романе современного мозамбикского писателя Миа Коуту "Терра сомнамбула".

Ключевые слова: Миа Коуту, гипербола, сравнение, обособленные определения и обстоятельства, гражданская война, выразительные средства.

За последние двадцать – двадцать пять лет в мировой литературе выросло новое поколение писателей, чьё творчество вызывает немалый интерес. Можно вспомнить и французскую писательницу Анну Гавальда, и шведа Стига Ларсона, и испанку Лусию Эчебаррию. Произведения некоторых из них были переведены на украинский и русский языки, получили признание у наших читателей, и даже стали предметом исследования линг-

вистов, переводоведов и литературоведов. В свою очередь творчество африканских писателей, даже самых талантливых и признанных, остаётся вне зоны внимания отечественных издателей, и, как следствие, читателей и исследователей, несмотря на важность и остроту поднимаемых ими тем и на богатство языка и выразительных средств, используемых данными авторами. В этой небольшой статье мы попытаемся познакомить отечественную публику с творчеством африканского лузофонного писателя, который завоевал признание и известность во всём мире, и чьи произведения широко исследуются не только в португалоязычных, но и других странах.

Мозамбикский писатель, сценарист, киноактёр, режиссёр, биолог, преподаватель и общественный деятель Миа Коуту (настоящее имя Антониу Эмилиу Лейти Коуту) родился в городе Бейра (Мозамбик) в 1955 году в семье португальских эмигрантов. В возрасте четырнадцати лет опубликовал в местной газете "Нотисиаш да Бейра" свои первые стихотворения. В 1972 году переехал в административный центр португальской колонии город Лоренсу-Маркиш и поступил на медицинский факультет университета. С 1974 года начинает активную журналистскую деятельность. После обретения Мозамбиком независимости был назначен директором Информационного агентства Мозамбика (АИМ). Кроме того, в течение некоторого времени был главным редактором еженедельника "Темпу" и газеты "Нотисиаш ди Мапуту". В восьмидесятые годы закончил биологический факультет университета по специальности экология. В это же время публикуются его первые сборники прозаических произведений, а в 1992 году вышел в свет роман "Терра сомнамбула", вошедший в список из двенадцати лучших африканских романов XX столетия.

В 1999 году Миа Коуту награждается одной из самых престижных литературных премий Португалии – премией Виржилиу Феррейры, а в 2001 году его произведение "Последний полёт фламинго" (опубликованное в 2000 году) было отмечено литературной премией Мариу Антониу, вручаемой Фондом Калуста Гульбенкяна писателям из лузофонных стран Африки и Восточного Тимора. Одна из последних наград – премия Латинского союза романских литератур за 2007 год. Миа Коуту –

единственный африканский писатель, являющийся действительным членом Бразильской академии словесности. Его произведения переведены на многие иностранные языки и, кроме родного Мозамбика, опубликованы в таких странах как Португалия, Бразилия, Ангола, Великобритания, Испания, Словения, Франция, Норвегия, Италия, Швеция, Германия, Нидерланды, Бельгия, Чили, Дания, Греция, Финляндия, Израиль, ЮАР, Хорватия, Болгария, Чешская Республика.

Более десяти лет Миа Коуту сотрудничает с театральной труппой "Мутумбела Гогу" (Мозамбик), которая ставит пьесы по написанным или адаптированным сценариям писателя. Кроме того, многие пьесы Миа Коуту идут на подмостках зарубежных стран, таких как Португалия, ЮАР, Бразилия, Италия...

За три десятилетия своей творческой деятельности Миа Коуту превратился в одного из наиболее известных лузофонных писателей. Благодаря постоянной работе над языком его произведения приобретают особую выразительность, что позволяет автору ещё лучше донести читателям драматизм повседневной жизни в Мозамбике после обретения независимости [2].

Как уже упоминалось выше, в 1992 году вышел в свет наиболее известный роман Миа Коуту "Терра сомнамбула" (*Terra sonâmbula*), в котором рассказывается о жизни людей и страны, опустошённой гражданской войной. Главные герои романа – мальчик Муидинга и пожилой мужчина Туаир – убегая от последствий войны, встречаются на своём пути сожжённый автобус с обугленными телами внутри. Муидинга и Туаир решают похоронить погибших и внезапно на обочине обнаруживают ещё одно тело расстрелянного мужчины, лежащего ничком, и чемодан около него. Мальчик и старик хоронят мужчину, даже не перевернув тела и не увидев лица несчастного. В чемодане, кроме еды и личных вещей погибшего, друзья находят несколько школьных тетрадей, исписанных от руки. Вечером, чтобы скоротать время, Муидинга начинает читать записи, и перед друзьями открывается полная перипетий жизнь Киндзу, расстрелянного человека, которого они нашли около автобуса. Изначально очень разные, в конце романа обе истории приближаются друг к другу и сливаются в единое целое.

На протяжении всего романа повествование чрезвычайно напряжённое. И хотя тема войны красной нитью проходит сквозь роман, любопытным является тот факт, что сами по себе боевые действия нигде не описываются. Поэтому чрезвычайно интересной представляется возможность исследовать, при помощи каких лингвостилистических средств автору удаётся добиться эффекта почти физического ощущения и отторжения войны. В настоящей статье мы рассмотрим только некоторые из упомянутых выразительных средств языка, используемых Миа Коуту при создании образа гражданской войны.

Знаковыми символами и составляющими данного образа в романе "Терра сомнамбула" являются фигуры главных и второстепенных героев (Муидинга, Туаир, Фарида, Киндзу, Виржиния, Сикилету и многие другие), и такие ужасные сцены как, например, сцена изнасилования Муидинги группой старух, заклинающих саранчу; и изображение лагеря беженцев, сожжённый автобус, и вечно меняющийся пейзаж, земля, которая никогда не спит, не отдыхает, "терра сомнамбула".

Первая глава романа называется "Мёртвое шоссе", и уже тут, на первых страницах Миа Коуту предлагает нам прекрасное изображение мёртвой дороги, используя для этого обширный ассортимент выразительных средств: персонификацию, антитезу, метафору и, в первую очередь, гиперболу, являющуюся главным тропом романа:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada... A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, que tinham perdido toda a leveza, esquecidas de ousadia de levantar assas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos suportando sozinha toda a distância [1, 9].

В этом небольшом отрывке, открывающем роман, Миа Коуту использует метафору, причём как изолировано (cores sujas), так и в тандеме с персонификацией (cores..., que tinham perdido toda a leveza, esquecidas de ousadia de levantar assas pelo azul), а также в сочетании с гиперболой и антитезой (Aqui, o céu se tornara

impossível. E os vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte). Кроме того, в двух последних проанализированных предложениях автор удачно применяет приём парцелляции, воздействуя на эмоциональное восприятие читателя. Антитеза (*séu* ≠ *chão*) в сочетании с парцеллированными предложениями ещё более усиливает эмоциональное впечатление и ощущение безысходности, испытываемое читателем, попадающим на мёртвое шоссе.

Как мы уже отмечали выше, пейзаж вокруг шоссе постоянно меняется, и ежедневно Муидинга с Туаиром видят новые ландшафты и животных, общаются с новыми людьми. Таким образом, перед их и нашим взором предстаёт весь Мозамбик, и повсюду царствуют смерть и война. Чрезвычайно символичным тут является изображение раненного слона и выбросившегося на сушу кита, от которого люди отрезают куски мяса, пока животное ещё не погибло. Рассмотрим на примерах из текста:

Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso. Muindinga sente o golpe de agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana [1, 39].

В данном фрагменте всё очевидно: автор сам говорит, что слон, заблудившийся в зарослях, является символом кровоточащей земли, которая уже несколько столетий постепенно умирает посреди саванны. Нейтральная лексика, нарочитое отсутствие стилистических фигур создают ужасающий образ, от которого холодеет кровь. В отличие от простой безыскусной лексики синтаксис фрагмента чрезвычайно богат и интересен: обычно простые предложения придают повествованию ускоренный ритм, однако в данном случае, благодаря удачному использованию запятой, обособленных определений и обстоятельств, ритм замедляется, тон повествования становится торжественным, и создаётся невероятно сильный и неожиданный стилистический эффект.

Рассмотрим пример с китом: Certa vez, desaguou na praia um destes mamíferos, enorme. Vinha morrer na areia. Respirava aos

custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol. Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia [1, 23].

И в этом фрагменте Миа Коуту использует нейтральную лексику, хотя уже можно встретить и оценочные суффиксы (увеличительный –ão: *enormão*) для гиперболизации размеров животного. Синонимы – нейтральный глагол *morrer* и стилистически окрашенные *moribundar*, *agonizar*, *esgoniar* – используются для усиления выразительности и образности повествования. Однако в отличие от примера со слоном, где тропы практически отсутствуют, в данном фрагменте автор широко использует сравнения и, как и в романе в целом, – гиперболу: *país como uma dessas baleias; como se puxasse o mundo nas suas costelas* и т. п. В синтаксисе – всё те же простые предложения с обособленными определениями, стилистическое использование глагольных времён (имперфект в значении настоящего времени в сочетании с наречием "агора", и тут же – "вневременное" использование настоящего времени; контрастное использование плюсквамперфекта для обозначения прошедшего действия и имперфекта – в значении настоящего), повторов.

Ещё одной составляющей образа гражданской войны у Миа Коуту является лагерь беженцев, причём неслучайно в романе он называется "лагерем смерти". При описании лагеря Миа Коуту вновь использует сухую, нейтральную лексику и простые синтаксические структуры в целях придания тексту максимальной достоверности и высшей степени эмоциональной напряжённости:

...era coisa de pasmarr a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira [1, 183].

Единственными выразительными средствами, используемыми писателем, являются сравнения (*o centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão*), а среди синтаксических фигур – полисиндетон в сочетании с повтором (*gente*

dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água), что усиливает эмоциональность повествования, придавая тексту большую выразительность и в очередной раз обращая внимание читателя на нищенские условия существования перемещённых лиц в лагере в период гражданской войны.

Чрезвычайно интересным с точки зрения символизации войны представляется пассаж в начале романа, а именно в первой тетради Киндзу, когда молодой человек делится своими детскими воспоминаниями о начальном периоде гражданской войны.

Вот как она начиналась: O tempo passava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos [1, 17].

Война пришла тихо и незаметно. Автор показывает это не только при помощи таких лексических единиц как *manso*, *lentidão*, *passar*, *vago* и т. п., но и посредством особого ритма повествования: простые или короткие сложносочинённые и сложноподчинённые предложения. Чередование настоящего времени изъявительного наклонения (*Presente do Indicativo*) и имперфекта (*Imperfeito do Indicativo*) в значении "настоящего в прошедшем" (*O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.*) также определённым образом замедляет темп повествования, убаюкивая читателя. Из большого арсенала выразительных средств Миа Коуту широко использует гиперболу, говоря о "[змеином] яде, циркулирующем по всем рекам нашей души (*veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma*); сравнение, уподобляя войну кобре, "кусающей нас нашими же зубами" (*a guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder*); персонификацию, упоминая "приближающиеся выстрелы" (*os tiroteios foram chegando*).

Далее автор разворачивает первоначальный образ, показывая, как война отражается в жизни отдельно взятой семьи: Aos

poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. Nós estávamos mais pobres que nunca. Junhito tinha os joelhos escapando das pernas, cansado só de respirar. Já nem podíamos machambar. Minha mãe saía com a enxada, manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma. Não passava das micasias que vedavam o quintal. Ficava a olhar o antigamente. Seu corpo emagrecia, sua sombra crescia. Em pouco tempo, aquela sombra se ia tornar do tamanho de toda a terra. Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se poentava, miserenta. Todos nós afundávamos, menos meu pai. Ele saudava a nossa condição, dizendo: a pobreza é a nossa maior defesa. A miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos. Em paga recebíamos protecção contra más intenções dos bandidos. O velho exclamava, em satisfação: – É bom assim! Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas! [1, 17].

При создании развёрнутого образа войны Миа Коуту прибегает к помощи косвенных описаний. При этом он использует свои излюбленные стилистические фигуры: сравнение – eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão (семья Киндзу разваливается, словно горшок, ударенный об пол); персонификацию в сочетании со сравнением – miséria ... era o novo patrão para quem trabalhávamos. Данный образ можно разбить на две составляющие: сравнение (miséria = patrão, где нищета сравнивается с хозяином) и персонификация (miséria era ... patrão para quem trabalhávamos, где нищета является хозяином, на которого отныне работает семья Киндзу). Кроме того, Миа Коуту широко использует гиперболу, причём как на уровне словосочетания, так и на уровне предложения, и шире – на уровне всего текста: Junhito tinha os joelhos escapando das pernas, cansado só de respirar. / Em pouco tempo, aquela sombra se ia tornar do tamanho de toda a terra. Помимо этого, удачное использование отрицаний позволяет автору показать, какой невозместимый ущерб война наносит и стране в целом, и каждому ее отдельно взятому гражданину: Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Кроме перечисленных выше стилистических фигур Миа Коуту при создании художественного образа использует

оксюморон (*pobreza é a nossa maior defesa*), а поговорки, созданные самим автором и вложенные в уста Таиму, отца Киндзу, звучат как подлинная народная мудрость: *a pobreza é a nossa maior defesa* или *Melhor sentinela é não ter portas!*

На синтаксическом уровне вновь отмечаем изобилие предложений с обособленными определениями и обстоятельствами, которые кардинально изменяют ритм повествования, составляя нужные автору смысловые акценты. Новым в ритмической организации текста, по сравнению с другими проанализированными фрагментами, является использование рифмы: *a pobreza é a nossa maior defesa* или *Seu corpo emagrecia, sua sombra crescia*.

Таким образом, короткие предложения с обособленными членами, инверсия, повторы создают особый ритм повествования, усиливающий эмоциональное восприятия читателя, акцентируя его внимание на наиболее важных, знаковых моментах текста.

Как уже упоминалось в начале статьи, настоящее исследование является лишь первой попыткой проанализировать особенности идиостиля Миа Коуту, лингвостилистических средств, используемых мозамбикским писателем при создании образов, в первую очередь, собирательного образа гражданской войны. Следует отметить, что автор широко использует весь доступный арсенал данных средств: от интонации и пунктуации до синтаксических структур. На основании проведённого исследования можем констатировать, что наиболее характерными особенностями идиостиля Миа Коуту являются: широкое использование гиперболы, как изолированно, так и в сочетании с другими тропами (метафора, сравнение, персонификация), причём гипербола используется не только на уровне словосочетания или отдельно взятого предложения, но и на уровне всего текста романа. Кроме того, среди других выразительных средств, широко используемых писателем, встречаются метафора, сравнение, антитеза, оксюморон.

На морфосинтаксическом уровне внимание привлекает практически полное отсутствие сложных распространённых предложений. Автор отдаёт предпочтение коротким, преимущественно простым предложениям, лишь иногда прибегая к сложноподчи-

нительной и сложносочинительной связи. При этом Миа Коуту повсеместно использует обособленные обстоятельства и определения, создавая, таким образом, особый ритм и темп повествования. В свою очередь повторы, полисиндетон в сочетании с повторами, парцеллированные предложения также определённым образом влияют как на ритмическую организацию текста, так и на эмоциональный фон произведения. Стилистическое использование глагольных времён, в первую очередь имперфекта в значении настоящего времени, а также чередование настоящего времени изъявительного наклонения и имперфекта в значении настоящего, позволяет эмоционально воспринимать давно минувшие события в перспективе настоящего, при этом события прошлого, выраженные плюсквамперфектом, воспринимаются уже не как нечто давно прошедшее, а как события недавнего времени, негативное влияние которых ощущается и поныне.

С точки зрения дальнейших исследований идиостиля Миа Коуту перспективным представляется анализ таких выразительных средств как авторские неологизмы, игра слов, эпитет, метонимия, использование африканских реалий, преднамеренное нарушение грамматических норм и изменение исходной структуры предложения. Также довольно интересным мог бы быть предпереводческий анализ текста в целях выявления потенциальных трудностей перевода.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Mia Couto. Terra Sonâmbula.* / Mia Couto. – Alfragide: Leya, S.A., 2010.
2. *Mia Couto.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-saofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto.php>. (дата обращения 8.09.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

О. Вронська, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Образ громадянської війни в романі Миа Коуту "Терра сомнамбула"

Розглядаються лінгвостилістичні засоби створення образу громадянської війни в романі мозамбікського письменника Миа Коуту "Терра сомнамбула".

Ключові слова: Миа Коуту, гіпербола, порівняння, відокремлені обставини та означення, громадянська війна, виразні засоби.

O. Wronska, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

The image of the civil war in the Mia Couto's novel "Terra sonâmbula"

The article analyses linguistics and stylistics methods of the making the image of the civil war in the Mia Couto's novel "Terra sonâmbula".

Key words: Mia Couto, hyperbole, comparison, separate determination, separate circumstance, civil war, expressive recourses.

УДК 81'25Лукаш

А. Дворніков, асп.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ МИКОЛИ ЛУКАША НА ПРИКЛАДІ ЗІСТАВНОГО АНАЛІЗУ ПРОСОДІЙНОГО РІВНЯ ОРИГІНАЛУ І ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ТРАГЕДІЇ Й.-В. ГЕТЕ "ФАУСТ")

У статті розкриваються особливості творчого методу Миколи Лукаша за допомогою перекладознавчого аналізу просодійного рівня оригіналу та перекладу. У якості ілюстративного матеріалу використовуються фрагменти першої частини трагедії Й.-В. Гете "Фауст". Проаналізовано особливості передачі метрики, ритміки та римування у перекладі.

Ключові слова: творчий метод перекладу, просодія, версифікація.

Одним з основних етапів зіставного перекладознавчого дослідження поетичних текстів при визначенні особливостей творчого методу перекладача є розгляд просодійного рівня функціонування текстів оригіналу та перекладу.

Особливість поетичної просодії полягає в тому, що вона входить до складу загальної системи мовних засобів вірша, і є визначальним компонентом метрики, строфіки та звукової організації віршованого твору.

Проаналізуємо просодійні особливості фрагменту вступної частини трагедії "Посвята" (Zueignung) та їх відтворення у перекладі М. Лукаша.

За характером основного метра цей фрагмент і його переклад належать до ямбу, тобто двоскладової стопи з наголосом на другому складі за схемою — $\bar{\text{1}}$, де перший символ позначає ненаголоше-

ний склад, а другий – наголошений. За кількістю стоп даного метра згадані фрагменти відносяться до п'ятистопного ямбу. Наведемо ритмічну схему кожного окремого вірша оригіналу і перекладу:

(а) *Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen* (1a)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ | —

Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, (2a)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — |

Es schwebet nun in unbestimmten Tönen (3a)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ | —

Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich (4a)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ |

(б) *І знов мене привиддя полонци,* (1б)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ | —

Неначе звуть в мовчазне царство сна. (2б)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ |

Колишній спів мій, майже занімілий, (3б)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ | —

Лунає знов, мов арфа чарівна (4б)

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — — | — ⊥ |

Вже на підставі графічного зображення ритміки вірша можна побачити наявність п'яти стоп ямбічного метру — ⊥ | в кожному вірші оригіналу і перекладу. Таким чином, доводимо, що М. Лукаш чітко дотримується вимоги еквіметричності з оригіналом Гете. Якщо порівняти ритмічний малюнок у рядках 1а-1б, 3а-3б, 4а-4б, можна помітити повну відповідність у метричній схемі наголошених і ненаголошених періодів.

Однак п'ятистопний ямбічний метр Гете ускладнюється деякими пропусками метричних наголосів, які у теорії віршування дістали назву допоміжного метру *пірихій* (ненаголошений склад —). У даному випадку перекладач доводить свою майстерність, повністю повторюючи всі пірихії автора трагедії (порівняємо рядки 1а-1б, 4а-4б).

На думку вітчизняних літературознавців, класичний ямб цілком припускає ритмічне збагачення мелодики вірша, зокрема за допомогою пірихія в середині стопи і наприкінці рядка, що ми

і спостерігаємо в оригіналі Гете і перекладі М. Лукаша (рядки 1а-1б; 3а-3б; 4а-4б).

Іншою важливою вимогою до перекладу поезії є досягнення перекладацької еквілінеарності в аспекті строфіки вірша. Строфа належить до найбільших ритмічних одиниць поетичного твору і визначається як фонічно викінчена віршова сполука (група віршових рядків, об'єднаних певною інтонацією), що виділяється за допомогою ознак рими, клаузули, розміру, синтаксичної завершеності мовного періоду, літературного канону. Графічно строфи розділені інтервалами. Детальніше див. визначення [1, 165].

У теорії версифікації однією із найважливіших ознак строфи є схема римування, що утворює її своєрідний каркас. Г. Семенюк, А. Гуляк, О. Бондарева підкреслюють, що єдність строфи забезпечується не лише комбінацією рим, а й відносною внутрішньою завершеністю подібно до абзаца у прозовому творі [1, 166]. Ми поділяємо думку авторів про велике значення строфіки для системи силабо-тонічного віршування, оскільки кожна строфа відтворює один і той самий ритмічний малюнок щодо кількості стоп у відповідних віршах.

Відповідно до вітчизняних досліджень в галузі поетики, розмежування твору на строфи виконує функцію додаткового прийому ритмізації мови. Так якщо основною ознакою вірша є послідовність рівновеликих відрізків, що створює первісну ритмічну хвилю, то послідовність рівновеликих груп таких відрізків, впорядковано розміщених у групи, поглиблює ефект мовленнєвої розміреності [2, 60]. Проаналізуємо фрагменти прецедентного тексту (а) і його перекладу (б) із частини "Пролог у театрі" в ракурсі строфіки (І частина трагедії – монолог Поета):

(а) *DICHTER. O sprich mir nicht von jener bunten Menge, 1a a
bei deren Anblick uns der Geist entflieht. 2a b
Verhülle mir das wogende Gedränge, 3a a
Das wider Willen uns zum Strudel zieht. 4a b
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge, 5a a
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht; 6a b
Wo Lieb und Freundschaft unsres Herzens Segen 7a c
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen. 8a c
Ach! Was in tiefer Brust uns da entsprungen, 1aa a*

Was sich die Lippe schüchtern vorgelallt, 2aa б
Mißraten jetzt und jetzt vielleicht gelungen, 3aa а
Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt. 4aa б
Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen, 5aa а
Erscheint es in vollendeter Gestalt. 6aa б
Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, 7aa с
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. 8aa с
 (б) ПОЕТ. Не говори про натовп той нікчемний, 1б а
 Його діла високий дух гнітуть, 2б б
 Затьмарюють, як морок ночі темний, 3б а
 Затягують у вир, у каламуть. 4б б
 Веди мене в небесний світ таємний, 5б а
 Де радощі поетові цвітуть. 6б б
 Лиш там любов і дружба нас чекають, 7б с
 Божественні чуття в серцях плекають. 8б с
 Що в глибині грудей у нас постало, 1бб а
 Що, тремтячи, зірвалось на уста, 2бб б
 Невдало раз, а інший раз і вдало, – 3бб а
 Поглине все хвилина зла й пуста; 4бб б
 А що роки у серці визрівало, 5бб а
 В довершене творіння вироста. 6бб б
 Примарний блиск живе одну хвилину, 7бб с
 Правдивому нема в віках загину. 8бб с

[4, S.4-5; 2, с. 8]

Розглянувши графічне оформлення системи строфіки, в оригіналі і перекладі відмічаємо наявність складної восьмивіршової строфи, яка містить два октети (восьмивірші): рядки 1а-8а; 1аа-8аа у першотворі; відповідно, рядки 1б-8б; 1бб-8бб у перекладі. Одразу констатуємо ретельне дотримання еквілінеарності та канонічності восьмивіршової строфи (так званої октави) з боку М. Лукаша, що проілюстровано на схемі.

Проаналізуємо систему римування в оригіналі й перекладі на підставі прикладу, наведеного вище. Відповідно до теорії версифікації звичайна октава має струнку композицію з восьми рядків із твердою схемою рим, а саме: шість рядків об'єднані двома перехресними римами, а два останні – парною римою за мо-

деллю **абабабсс** [1, 192]. Саме таку класичну схему можна спостерігати у наших фрагментах:

оригінал (а) переклад (б)

1а а 1аа а 1б а 1бб а

2а б 2аа б 2б б 2бб б

3а а 3аа а 3б а 3бб а

4а б 4аа б 4б б 4бб б

5а а 5аа а 5б а 5бб а

6а б 6аа б 6б б 6бб б

7а с 7аа с 7б с 7бб с

8а с 8аа с 8б с 8бб с

Наведені приклади демонструють звичайну октаву із схемою римування на три рими: перехресну **абаб** і заключну **сс**. М. Лукаш повністю дотримується в перекладі вимоги еквіритмічності за допомогою чергування наголошених і ненаголошених складів наприкінці вірша.

Для класичної октави обов'язковим є чергування так званої чоловічої та жіночої рими (тобто наголошених і ненаголошених закінчень кожного рядка), причому у перших шести рядках чергуються жіноча і чоловіча рими, а останні два рядки вміщують важливе тематичне узагальнення восьмивірша, утворюючи своєрідну коду [1, 193].

Порівняємо: *Menge* → *Gedränge* → *-enge* (рядки 1а-3а-5а; римування **ааа**; останній склад рядка – ненаголошений; рима-**жіноча**)

нікчємний → *тємний* → *таємний* (рядки 1б-3б-5б; римування **ааа**; останній склад рядка – ненаголошений; рима-**жіноча**)

entflieht → *zieht* → *blüht* (рядки 2а-4а-6а; римування **ббб**; останній склад рядка – наголошений; рима-**чоловіча**)

гнітуть → *каламуть* → *цвітуть* (рядки 2б-4б-6б; римування **ббб**; останній склад рядка – наголошений; рима-**чоловіча**)

Segen → *erpflegen* (рядки 7а-8а; римування **сс**; останній склад рядка – ненаголошений; рима-**жіноча**)

чекають → *плекають* (рядки 7б-8б; римування **сс**; останній склад рядка – ненаголошений; рима-**жіноча**)

Як бачимо, М. Лукаш цілком виконав вимоги до еквіритмічності оригіналу завдяки блискучому використанню жіночих і чоло-

вічих рим української мови, продемонструвавши у перекладі канонічне римування улюбленої строфи Гете – октави.

Підсумовуючи розгляд просодійного рівня деяких фрагментів першої частини трагедії Й.-В. Гете та його відтворення у перекладі М. Лукаша, ми дійшли висновку, що домінантною ознакою творчого методу Майстра під час відтворення оригіналу на просодійному рівні є прагнення до повної еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності з оригіналом за рахунок фонетико-фонологічних можливостей, притаманних лише системі цільової мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Версифікація: теорія і практика віршування: підручник*/ Г.Ф. Семенюк, А.Б. Гуляк, О.Є. Бондарева.– К., 2008.
2. *Goethe J.W. Faust. Der Tragödie erster Teil / J.W. Goethe.*– Stuttgart, 1986.
3. *Гете Й.-В.* Фауст: Трагедія / *Й.-В. Гете.* – К., 1981.
4. *Шенгели Г.* Техника стиха / *Г. Шенгели.*– М., 1960.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Дворников, аспірант
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Реализация творческого метода Николая Лукаша (на примере сопоставительного анализа просодийного уровня трагедии И. В. Гете "Фауст" в оригинале и переводе)

В статье раскрываются особенности творческого метода Николая Лукаша при помощи переводоведческого анализа просодического уровня оригинала и перевода. В качестве иллюстративного материала используются фрагменты первой части трагедии И.-В. Гете "Фауст". Проанализированы особенности передачи метрики, ритмики и рифмования при переводе.

Ключевые слова: творческий метод перевода, просодика, версификация.

A. Dvornikov, postgraduate student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Mykola Lukash's Creative Approaches on the Prosodic Levels: the contrastive analysis of J.W. Goethe's "Faust"

The article dwells upon the peculiarities of Mykola Lukash's creative poetry translation method by means of using a contrastive analysis of the prosodic levels of both the original and the translated texts. Fragments of Part 1 of J.W. Goethe's "Faust" are used as examples. The analysis covers metrics, rhythmicity and rhyming.

Key words: creative translation method, prosody, versification.

РОЛЬ МЕТАТРОПІВ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ Е. ГЕМІНГВЕЯ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ "BIG TWO-HEARTED RIVER")

В статті висвітлюється роль системи метатропів у процесі інтерпретації ідіостилю Е.Гемінгвея на прикладі оповідання "Big Two-hearted River" ("Велика Двосерда річка") в перекладах українською та російською мовами.

Ключові слова: метатропи, інтерпретація, ідіостиль, концепт.

Сьогодні розвідки, присвячені перекладу художніх творів, значно зміщують акценти у пошуках істини адекватного перекладу. Теоретичні суперечки щодо стратегій одомашнення та очуження все частіше змінюються на практичні пошуки "золотої середини". Перекладач, який прагне досягти цього ідеалу намагається оволодіти секретами пильного читання, що допомагає бачити не тільки мовне вираження творів, а й проникнути за його межі – у цілісну авторську картину світу. **Актуальні** питання з художнього перекладу поступово набувають антропоцентричного характеру: тобто пильне прочитання художніх творів починається з питань: хто автор і які домінуючі риси його ідіостилю. Нагальність такого підходу підкреслюється в працях В. Карасика [1], В. Караулова [2], В. Кухаренко [3, 4], В. Леденкової [5], І. Тарасової [6], Н. Фатєєвої [7]. Тут у нагоді перекладачам може стати теорія метатропів, започаткована російською дослідницею Н. Фатєєвою для вивчення поетичних ідіостилів, яка знаходить подальший розвиток і практичне застосування у сучасних роботах. Варто зазначити, що у запропонованій теорії поняття метатроп не зовсім співвідноситься з хрестоматійним визначенням тропу як стилістичної фігури. Метатропи передбачають бачення і усвідомлення цілісної авторської картини світу, усіх її складових, системних зв'язків, що складає **новизну** цієї розвідки і є для перекладача запорукою адекватної інтерпретації ідіостилю. *Метатропи – це взаємозв'язки наскрізних образів, концептів, їх вербального вираження та прийомів композиції, характерних для*

ідіостилію письменника. Згідно цієї теорії, ідіостиль розглядається як сукупність взаємозалежних метатропів: *ситуативних, концептуальних, композиційних та оперативних*.

Мета даного дослідження – показати ефективність теорії метатропів для інтерпретації творів на прикладі оповідання Е. Гемінгвея "Big Two-hearted River".

Оповідання Е. Гемінгвея "Big Two-hearted River" завершає ранню збірку оповідань автора "In Our Time". Саме з цією збіркою Е. Гемінгвей виступив у американській літературі як уже зрілий майстер, який має свою тему і свій сформований стиль. Темою цієї збірки є Перша світова війна, її відображення у свідомості, психології, світосприйнятті, самому житті людини і її стосунках із світом, який набув трагічних рис. Більше половини оповідань у збірці "*In Our Time*" описують життя "*alter ego*" автора – юного Ніка Адамса. Деякі дослідники припускають, що прізвище Адамс може бути алюзією до імені біблійського персонажа Адама, а довоєнна і повоєнна історія Ніка утворює певну паралель історії Адама до і після вигнання з раю, до того ж переломним моментом для головного героя збірки (втрата невинності, почуття безсмертя, наївних уявлень тощо) є світова війна. У збірці простежується контраст душевного стану Ніка в початкових-довоєнних і кінцевих-післявоєнних новелах, присвячених цьому героєві. Контраст відіграє значну роль у створенні підтексту, який надзвичайно важко відчуту і зрозуміти, а тим паче відтворити іншою мовою. Недаремно Е. Гемінгвей порівняв його із айсбергом, що лише на одну восьму знаходиться над водою. Непросте завдання для перекладача, адже одна восьма могла б бути видимою для читачів-сучасників Е. Гемінгвея, а скільки може побачити сучасний перекладач?

Отже, перше прочитання оповідання "Big Two-hearted River" малює перед читачем просту картину, яку можна переказати дуже коротко: Нік приїжджає у містечко Сеней, бачить, що від нього нічого не залишилося, а потім іде до річки, розкладає табір, ловить форель. У листі до Гертруди Стайн Е. Гемінгвей так описав цю розповідь – це оповідання, в якому "nothing happens", тобто нічого не відбувається. "Nothing happens" – це одна восьма, а що під водою?

Почнемо шукати відповідь, аналізуючи *ситуативні метатропи*, які мають відношення до реальних життєвих, перетекстових і уявних ситуацій. Часто для розуміння імпліцитних факторів ситуативних метатропів перекладачеві необхідні *пресупозитивні знання*, пов'язані як з біографією автора, так і з його світоглядом та історією, культурою, географією його країни або країни, про яку він пише. Так, містечко *Сеней*, описане в оповіданні, було колись містечком лісорубів і в період свого розквіту там справді був готель, який хотів побачити Нік. І хоча Нік – автобіографічний герой Е. Гемінгвея, історичні та географічні дані вказують, що Е. Гемінгвей не мав наміру просто описати свій власний досвід риболовлі. Він справді рибалив у цій місцевості, але період промислового буму цього містечка завершився ще до того, як письменник з'явився на світ, тому ні готелю, ні барів-салунів він ніколи там не бачив. Втім легенди про це містечко були дуже популярними серед нечисленних жителів цієї місцевості. В період розквіту лісозаготівлі це містечко було більш відоме під назвою "*Hell*" – "*Пекло*". В першому абзаці оповідання перед читачем постає картина, яка справді дуже схожа на пекло, можливо не випадково Е. Гемінгвей вживає ліхтислівне число "*тринадцять*":

*"There was no town, nothing but the rails and the burned-over country. The **thirteen saloons** that had lined the one street of Seney had not left a trace. The foundations of the **Mansion House hotel** stuck up above the ground. The stone was chipped and split by the fire. It was all that was left of the town of Seney. Even the surface had been burned off the ground"* [8, 387] – "*Містечка не було, не було нічого – тільки залізнична колія і величезне попелище. Від **тринадцяти салунів**, що стояли в ряд на єдиній вулиці **Сенея**, не видно було й сліду. Над землею виринався лише підмурок **готелю "Мерія"**. Камінь облупився й потріскався від вогню. Ото було й усе, що залишилось від міста **Сенея**. Навіть сама земля зверху вигоріла"* [9, 118] – "*Города не было, ничего не было, кроме рельсов и обгорелой земли. От **тринадцати салунов** на единственной улице **Сенея** не осталось и следа. Торчал из земли голый фундамент "**Гранд-отеля**". Камень от огня потрескался и рас-*

крошился. Вот и все, что осталось от города Сеня. Даже верхний слой земли обратился в пепел" [10, 724].

В українській та російській культурах число тринадцять теж негативне і несе такі ж конотації. Проте, не достатньо чітким у цих культурах є поняття "салун" – "питний заклад; шинок; таверна; бар", але збереження цієї реалії допомагає зберегти в перекладах американську атмосферу. Яскравою рисою стилю Е. Гемінгвея є вживання власних назв, які надають творам достовірності. Так, в наведеному абзаці окрім містечка Сеней, згадується назва готелю *"the Mansion House hotel"*, який зовсім по-різному звучить в перекладах. В українському варіанті – *готель "Мерія"*, що напевно пояснюється словниковим поясненням британської реалії: *Mansion House – Менишн-Гаус (офіційна резиденція лорд-мера лондонського Сіті)*. У російському перекладі спостерігається контекстуальна заміна власної назви на поширену і нейтральну *"Гранд-отель"*, що дає змогу уникнути привнесення нетипових для американської культури реалій.

Розшифровуючи *ситуативні метатропи*, які відсилають нас до періоду Першої світової війни (збірка вийшла вперше в 1924 році), стає зрозуміло, що таким самим спустошеним після війни став Нік. Опис містечка – це паралельний натяк на душевний стан героя. Аналізуючи це оповідання, літературознавець І.Кашкін зацікавився, чому автор так наполягає на якнайдетальнішому, механічному переліку елементарних дій Ніка: взяв коробку, витяг сірника, черкнув об коробку, підніс до хмизу, роздмухав вогник і т. ін.? Чому такий настирливий ритм цих рубаних фраз: він узяв, він запалив, він поклав і т. ін.? Неначе Нік намагається, щоб у ланцюгу його послідовних дій не залишилось ні просвіту, ні шпаринки, в яку могла б прослизнути стороння – нав'язлива думка. Нік немовби силкується відсунути від себе всі свої воєнні і невоєнні травми, той страхітливий світ, який загрожує його поглинути [11, 14].

На допомогу, як і в довоєнних оповіданнях про Ніка, приходить природа. І в цьому оповіданні таку символічну роль виконує річка, назву якої Е. Гемінгвей обрав заголовком. Річка стає основним символом в багатьох оповіданнях Е. Гемінгвея,

а в пізнішому романі *"Across the River and Into the Trees"* ("За річкою, в затінку дерев"), полковник Кантуелл переправляється через річку, залишаючи позаду кохання, радість і саме життя. Отже, річка втілює один із наскрізних *концептуальних метатронів* Е. Гемінгвея, тому опис річки вимагає якнайдетальнішої інтерпретації перекладача. Адекватне відтворення наскрізних концептів та символів ідіостилю Е. Гемінгвея є запорукою створення необхідного імпліцитного смислу у перекладі, оскільки вони стають лейтмотивами його творчості і утворюють підтекст творів. Так, російський переклад оповідання *"Big Two-hearted River"* звучить як *"На Биг-Ривер"* (пер. О. Холмской). Історичні джерела свідчать, що зазначена річка дійсно протікає на території Мічигану, але географічні дані оповідання співпадають з місцезнаходженням іншої річки цієї місцевості. Дослідники стверджують, що Е. Гемінгвей обрав цю назву, тому що вона поетичніша. Збереження назви за допомогою транслітерації сьогодні можна виправдати, оскільки англійська мова стала наскільки поширеною, що більшість читачів розуміють слово "ривер" як річка. Український переклад *"Велика Двосерда річка"* (пер. В. Митрофанова) відповідає авторському задуму та реалізації його художньої картини світу, оскільки є досить поетичним і містить імплікацію, яка створює можливість множинності інтерпретацій.

Вражає в цьому оповіданні опис річки, завдяки якій відчуття повертаються до Ніка:

"The river was there. It swirled against the log spires of the bridge. Nick looked down into the clear, brown water, colored from the pebbly bottom, and watched the trout keeping themselves steady in the current with wavering fins" [8, 388] – *"Річка була на місці. Вона вирувала і навколо дерев'яних паль мосту. Нік подивився вниз, у прозору воду, рудувату від темної гальки на дні, й побачив форель, що, коливаючи плавцями, непорушно трималася на течії"* [9, 118] – *"Река была на месте. Она бурлила вокруг деревянных свай. Ник посмотрел вниз, в прозрачную воду, темную от коричневой гальки, устилавшей дно, и увидел форелей, которые, подрагивая плавниками, неподвижно висели в потоке"* [10, 724].

В українському перекладі В. Митрофанова коричневий колір перетворюється на рудий, тому символіка кольору втрачається. В російському перекладі колір зберігається завдяки зміщенню акцентів: в оригіналі коричневою є вода, а в перекладі – галька. Такий переклад звучить досить органічно і зберігає символічну маркованість оригіналу. *Концептуальні метатрони*, що уособлюють смуток, відчай, дисгармонію, досить часто утворюються саме завдяки кольоровій палітрі Е. Гемінгвея. Колір "*brown*" в англійській картині світу також вважається символом смутку, нудьги, депресії (наприклад "*brown study*" – "смуток, відчай, задума, журба"). До того ж, відтінок "*brown*" несе таке ж саме смислове навантаження і в іншому оповіданні "*Cross-country Snow*" ("Сніг у горах" – пер. В. Митрофанова), де герої приходять до річки "*brown and muddy*" [8, 364] – "*руда й каламутна*" [9, 95] / "*грязная и мутная*" [10, 701].

Далі в оповіданні "*Big Two-hearted River*" Е. Гемінгвей неодноразово звертається до цього відтінку:

"The trunks were straight and brown without branches. The branches were high above. Some interlocked to make a solid shadow on the brown forest floor. Around the grove of trees was a bare space. It was brown and soft underfoot as Nick walked on it" [8, 391] – "*Стовбури дерев здіймалися чи то просто вгору, чи трохи похило один до одного, але всі були рівні, темні й без гілля. Гілля починалося вище. Подекуди воно щільно переплелось й кидало густу тінь на руду глицю, що встеляла землю. Гай оточувала гола смуга землі. Ступивши на неї, Нік відчув, яка вона м'яка під ногами*" [9, 121] – "*Стволы поднимались одни прямо вверх, другие немного наклонно, но все были прямые и темные, и внизу веток на них не было. Ветки начинались высоко вверх. Местами они переплетались, отбрасывая наземь густую тень. По краю леса шла полоса голой земли. Земля была темная и мягкая под ногами*" [10, 727].

У перекладах відтінок "*brown*" отримує контекстуальні відповідники "рудий", "темний", або ж зовсім опускається. Це в свою чергу призводить до зникнення в перекладі важливих *операциональних метатронів*. В прозових творах основні детермі-

нанти операціональних метатропів проявляються завдяки власності знаку входити в певну сітку парадигм та асоціацій. Повтор в ідіостилі Е. Гемінгвея відіграє різноманітні *функції*, він може мати ефект *підсилення*, *експресивності*, *асоціативності*, а також утворювати *підтекстні* шари його творів. Інколи неповне відтворення повтору, або просторова дистантність повторюваної одиниці призводять до втрати підтексту у перекладі. Так, один із небагатьох улюблених епітетів Е. Гемінгвея "*smooth*" вперше в цьому оповіданні зустрічається при описі річки:

"*The river made no sound. It was too fast and smooth*" [8, 392] – "*Вода в річці не шуміла: надто бистра й плавка була течія*" [9, 122] – "*Река не шумела. У нее было слишком ровное и быстрое течение*" [10, 727].

Теж саме "*smooth*" вживається як дієслово:

"*He smoothed out the sandy soil with his hand and pulled all the sweet fern bushes by their roots. His hands smelled good from the sweet fern. He smoothed the uprooted earth. He did not want anything making lumps under the blankets. When he had the ground smooth, he spread his three blankets. One he folded double, next to the ground. The other two he spread on top*" [8, 392] – "*Він розгладив* пісок руками й повисмикував з корінням кущики папороті. Руки приємно запахли. Він *розрівняв* зрушений ґрунт: не хотілося спати на грудді. Коли площинка стала зовсім *рівна*, він послав на ній свої три ковдри. Одну згорнув удвоє і поклав на землю, а дві *розстелив* зверху" [9, 122] – "*Ник ладонями разровнял* песок и повыдергал дрок вместе с корнями. Руки стали приятно пахнуть дроком. Взрытую землю он снова *разровнял*. Он не хотел, чтобы у него были бугры в постели. *Выровнял* землю, он *растелил* три одеяла. Одно он сложил вдвое и *постелил* прямо на землю. Два других *постелил* сверху" [10, 728].

Переклади, як і оригінал, багаті саме на кінетичні дієслова, які надають оповіді кінематографічного ефекту і оповідання, немов би, оживає перед читачем. Про навмисне створення ефекту кінематографічності Е. Гемінгвей заявляє у мініатюрі, яка передує цьому оповіданню:

"Maera felt everything getting larger and larger and then smaller and smaller. Then it got larger and larger and larger and then smaller and smaller. Then everything commenced to run faster and faster as when they speed up a cinematograph film" [8, 387] – *"Маєрі ввижалося, що все навколо стає більше й більше, а потім менше й менше. Потім знов – більше, більше, більше, а тоді менше й менше. Потім усе перед ним побігло швидше й швидше, як ото в кіно, коли прискорюють рух плівки"* [9, 118] – *"Маэра почувствовал, что все кругом становится все больше и больше, а потом все меньше и меньше. Потом опять больше, больше и больше и снова меньше и меньше. Потом все побежало мимо, быстрее и быстрее, – как в кино, когда ускоряют фильм"* [10, 723].

Переклад мініатюр вимагає ретельної уваги перекладача, оскільки вони утворюють *композиційні метатропи*. Збірку *"In Our Time"* можна представити як низку "мікро-комплексів" – мініатюра+оповідання. На жаль, не всі видавництва ставляться з належною пошаною до задуму автора, деякі вилучають мініатюри, передмову автора і друкують лише оповідання. Для авторської картини світу – це єдине ціле, і вилучення цих мініатюр просто руйнівне для метароману Е. Гемінґвея.

Отже, метатропи поєднують домінантні засоби створення форми та змісту творів будь-якого письменника. Саме тому вони вимагають найдетальнішого перекладацького аналізу, а надто, коли йдеться про відтворення ідіостилю Е. Гемінґвея. Е. Гемінґвей писав прозу, ключем до інтерпретації якої є розуміння її форми: *"The secret is that it is poetry written into prose and it is the hardest of all things to do"* [12] – *"Секрет моєї творчості у тому, що це поезія, написана прозою, і писати так – пекельно важка справа"* [переклад наш – Р. Д.]. Аналіз ідіостилю як системи метатропів дозволяє простежити такі еквівалентні відношення, які є запорукою адекватного відтворення форми та змісту твору у перекладі. Тому *перспективи дослідження* вбачаються в застосуванні цієї системи для інтерпретації ідіостилів будь-яких письменників в процесі перекладацької діяльності та перекладацьких розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград, 2002.
2. *Караулов Ю.Н.* Предисловие: Русская языковая личность и задачи ее изучения // Шмелев Д. Язык и личность. – М., 1989.
3. *Кухаренко В.А.* Інтерпретація тексту / В.А. Кухаренко. – Вінниця, 2004.
4. *Кухаренко В.А.* О возможности сохранения индивидуального стиля автора оригинала в переводе / В.А. Кухаренко. // Перевод и коммуникация. – М., 1997.
5. *Леденева В.В.* Идиостиль (к уточнению понятия) / В.В. Леденева. // Филологические науки. – 2001. – № 5.
6. *Тарасова И.А.* Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (На материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского) : дис. ...д-ра филол. наук : 10.02.01 / И.А.Тарасова. – Саратов, 2004.
7. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. / Н.А.Фатеева. – М., 2002.
8. *Hemingway E.* The Essential Hemingway – L., 1993.
9. *Хемингуэй Е.* Твори в чотирьох томах. Романи та цикли оповідань – К., 1979. – Т. I.
10. *Хемингуэй Э.* Фиеста. Прощай, оружие! Праздник, который всегда с тобой. Старик и море: Романы. Рассказы: Пер. с англ./Э.Хемингуэй. – М., 2004.
11. *Кашкин И.* Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк / И. Кашкин. – М., 1966.
12. *Hemingway M.* How It Was [Электронный ресурс] / Цитаты и Афоризмы. Эрнест Хемингуэй // Режим доступа: <http://webcache.googleusercontent.com/search> (дата звернення 10.08.2011).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Р. Довганчина, канд. филол. наук, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Роль метатропов в інтерпретації произведень Е. Хемінгуей (на прикладі розповіді "Big Two-hearted River")

В статті розкривається роль системи метатропов в процесі інтерпретації ідиостилу Е. Хемінгуей на прикладі розповіді "Big Two-hearted River" ("На Биг-Ривер") в українському і російському перекладах.

Ключевые слова: метатропы, інтерпретація, ідиостиль, концепт.

R. Dovhanchyna, PhD in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University, Kyiv

The role of metatropes in interpreting the works of E. Hemingway (based on a short-story "Big Two-hearted River")

This article focuses on the metatropical approach to interpretation Hemingway's idiostyle. Hemingway's short story "Big Two-hearted river" and its Ukrainian and Russian translations are under analysis.

Key words: metatropes, interpretation, idiostyle, concept.

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ РЕАЛІЙ РОМАНУ ЛЮБКА ДЕРЕША "КУЛЬТ" У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Статтю присвячено особливостям відтворення реалій роману Любка Дереша "Культ" засобами французької мови. У статті розглянуто основні характеристики реалій, досліджено способи відтворення реалій, проаналізовано особливості та основні помилки відтворення різних видів реалій роману Любка Дереша "Культ" французькою мовою.

Ключові слова: *реалія, переклад.*

Художня література є одним із проявів національної самобутності будь-якого народу, його мовнолітературних та загальнокультурних традицій. Саме тому невід'ємною складовою будь-якого художнього твору буде національний колорит, що відображатиме своєрідну національну мовну картину світу та відтворюватиме характерні риси побуту, звичаїв, історії, культури певного народу.

Одним з засобів вираження національної своєрідності та створення національного колориту художнього твору є реалії. Втім, як носії особливої, культурної, етноунікальної інформації реалії становлять певні труднощі при перекладі, адекватність якого можлива лише за умови збереження усіх складових структур оригіналу та його колориту.

Актуальність нашого дослідження обумовлено важливістю вивчення реалії як перекладознавчої категорії, її особливою роллю у відображенні національно-культурного колориту та етноспецифіки художнього твору, необхідністю комплексного вивчення різноманітних шляхів відтворення лінгвокультурологічного потенціалу першотвору засобами мови-реципієнта.

Метою розвідки є дослідження способів відтворення реалій оригіналу цільовою мовою задля виявлення лінгвостилістичних особливостей і труднощів відтворення реалій та можливих шляхів їх подолання.

Об'єктом дослідження є роман Любка Дереша "Культ" та його переклад французькою мовою, здійснений для видавництва "Stock" Оксаною Мізерак.

Предметом нашого дослідження виступають реалії українського оригіналу та їх відповідники у французькому перекладі.

Матеріалом дослідження слугували близько 400 реалій, відібраних шляхом суцільної вибірки з оригіналу і така ж кількість перекладних французьких відповідників.

Наукова новизна роботи полягає у спробі комплексного дослідження шляхів відтворення французькою мовою реалій роману Любка Дереша "Культ" у їхній проекції на збереження авторського задуму та художніх функцій.

Вперше термін "реалія" на позначення національно-специфічного об'єкту вжив у своїй праці "Про художній переклад" А. В. Федоров у 1941 році. Розглядати ж реалії як носії колориту, певної національної своєрідності почали на початку 50-х років ХХ століття. Проблеми відтворення реалій при перекладі досліджували такі видатні науковці, як Я. І. Рецкер, Г. В. Шатков, І. Келлер, Г. В. Чернов, А. Е. Супрун, Л. С. Бархударов, В. С. Виноградов, С. І. Влахов і С. П. Флорін. Про реалію як носія національного колориту і важливу перекладознавчу категорію писали у своїх працях А. Д. Швейцер, Вл. Россельс, І. Левий, О. Гайнічеру, О. Шумагер, Л. Соболєв. В українському перекладознавстві це мовне явище досліджували О. Л. Кундзіч, С. П. Ковганюк, М. О. Новикова, О. В. Жовнір, В. В. Коптілов, Р. П. Зорівчак, О. І. Чередниченко та ін. Останнім часом спостерігається поживання наукового інтересу до проблем відтворення реалій у художньому перекладі. Проте аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив, що частіше розглядається відтворення іншомовних реалій українською мовою, аніж відтворення українських реалій іноземними мовами. Зовсім відсутні дослідження відтворення реалій сучасної художньої української літератури французькою мовою, а тому аналіз специфіки відтворення реалій сучасного молодіжного роману Любка Дереша "Культ" засобами французької мови є ще одним кроком уперед до подальших перекладознавчих досліджень відтворення українських національно-маркованих компонентів французькою мовою.

За визначенням видатних болгарських перекладачів і перекладознавців С. І. Влахова і С. П. Флоріна, "реалії – це слова (словосполучення), що називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального та історичного розвитку) одного народу і чужі для іншого; як носії національного та/або історичного колориту, вони, як правило, не мають точних еквівалентів в інших мовах, і, відповідно, не підлягають перекладу "на загальних підставах", а потребують особливого підходу" [1, 47]. Українська дослідниця Р. П. Зорівчак дає своє визначення цього мовного явища: "Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача" [3, 58]. Дослідниця наголошує, що реалію як перекладознавчу одиницю слід розглядати лише у царині двох конкретних мов, оскільки вона є змінною, відносною категорією, що "виступає чітко при бінарному контрастивному зіставленні конкретних мов (і культур), і обсяг реалії мови-джерела постійно змінюється залежно від словникового складу цільової мови, особливостей матеріальної і духовної культури-сприймача, від інтенсивності культурних і етнічних контактів відповідних мовних колективів" [3, 58]. Відомий вчений-мовознавець і перекладач О. І. Чередниченко доповнює це визначення, уточнюючи, що "було б правильніше говорити про реалію як носія етнокультурної інформації, не властивої для об'єктивної дійсності мови-сприймача в даний історичний момент" [5, 189], адже в наш час глобалізації поняття "чужа етнокультурна інформація" є хронологічно обмеженим та змінним.

Оскільки реалія несе в собі не лише денотативну, а й конотативну, зокрема національно-культурну, локальну інформацію, композиційно задана в ситуативному контексті та виконує певні семантико-стилістичні функції, її відтворення у тексті перекладу є однією з умов його адекватності. Втім, питання не зводиться до того, чи можливо перекласти реалію, а, перш за все, до того, як це зробити. Важливо зауважити, що мова не йде про переклад реалій в буквальному розумінні (адже за відсутності в етнокультурі, матеріальній чи духовній, в історії носіїв цільової мови

співвідносного об'єкта, поняття чи явища, не можливо віднайти прямий відповідник реалії!), а лише про "віднайдання семантико-стилістичного відповідника або про трансляційне перейменування реалій" [3, 92].

Основні труднощі відтворення реалій цільовою мовою полягають у тому, що в мові перекладу відсутній еквівалент позначуваного реалією референта та водночас із денотативним значенням реалії необхідно передати її національно-історичний колорит і конотації. Відтворення національно-культурної специфіки реалій оригіналу обтяжене ще й тим, що адекватним переклад буде лише тоді, коли буде викликати у читачів такі самі враження, що й текст оригіналу у читачів оригіналу, і при цьому зберігати національну своєрідність першоджерела. Втім, для читачів оригіналу реалії є чимось звичним та рідним, органічним складником першотвору, що не вирізняється на його загальному тлі, в той час як для читачів перекладу реалії, "внаслідок своєї референційної безеквівалентності, завжди виступають маркерами національного колориту "чужої" культури, що суттєво збільшує їхнє стилістичне навантаження" [4, 199]. Саме тому, для створення перекладу адекватного, рівноцінного за змістом та функціонально-стилістичними характеристиками, перекладач повинен враховувати контекст вживання реалій, композиційно-стилістичні функції реалій в художній тканині першотвору та ретельно добирати спосіб їх трансляційного перейменування засобами мови-реципієнта.

Різні дослідники пропонують своє бачення шляхів та способів відтворення реалій у перекладі, які варіюють за назвою, але однакові за суттю. У нашому дослідженні ми будемо користуватися класифікацією, запропонованою Р. П. Зорівчак, яка виділяє дев'ять способів відтворення реалій: комбінована реномінація, дескриптивна перифраза, транскрипція (транслітерація), ситуативний відповідник, калькування, гіперонімічне перейменування, транспозиція на конотативному рівні, метод уподібнення та контекстуальне розтлумачення реалії.

Роман Любка Дереша "Культ" – непересічне явище української культури початку ХХІ століття. Відходячи від класичної української літературної традиції, перший роман молодого ав-

тора модерної української літератури є, за словами критиків, "в міру інтелектуальним, не в міру інтертекстуальним та добре виписаним" [7]. Всі події роману відбуваються у маленькому містечку серед Карпатських гір. Інтрига твору пов'язана з протистоянням старого завгоспа коледжу та молодой пари "вчитель-учениця". Юрко Банзай і Дарця Борхес живуть звичайним життям, але відчувають дивну небезпеку. Вони знаходять можливість проникати у сни Романа Корія, а він заводить їх до смертельної пастки. В своєму романі Любка Дереш зображує побут, стосунки, страхи, ризиковані та смішні забавки тінейджерів, їх спроби будь-якою ціною проникнути "по той бік реальності" та перемогти темні сили. Поряд з містичними видіннями, фобіями і маніями, філософськими роздумами і психологічними дослідженнями в романі присутнє надзвичайно сильне почуття національної приналежності, та й мова твору і стиль написання якнайкраще підкреслюють прагнення автора до поєднання певної трансцендентності й відданості своїй культурі. Мова його твору реалістична, жива та експресивна, багата на іронію, гротеск, сарказм, алюзії, ненормативну лексику, західноукраїнські діалекти, сленг і, певна річ, реалії.

Умовно реалії роману Любка Дереша "Культ" можна поділити на наступні найбільш поширені тематичні групи (послугуючись предметною класифікацією С. І. Влахова і С. П. Флоріна [1, 51–56]): власні назви (імена та прізвища, топоніми), назви окремих предметів (журналів, художніх творів, пісень, товарів); предмети побуту (їжа, одяг і т. ін.); поняття мистецтва і культури (пісні, свята і т. ін.); поняття суспільно-політичного життя (установи, звертання, соціальний стан, освіта і т. ін.); етнічні поняття (прізвища людей залежно від місця проживання та приналежності до певної субкультури). За локальними характеристиками вищезгаданих дослідників реалії досліджуваного роману в площині пари мов французька-українська можна поділити на зовнішні реалії ("чужі" для обох мов) та внутрішні реалії (слова-реалії, що належать одній мові і "чужі" для іншої мови) [1, 57–65].

Надзвичайно широко у романі представлені власні назви, причому як власне українські, так і іншомовні. А оскільки антропо-

німи та топоніми утворюють групу ономастичних реалій, що мають виразну національну належність та надають тексту місцевого забарвлення, вони становлять "єдиний різновид реалій, які неминуче треба подавати в національній подобі" [3, 98].

Переклад іншомовних антропонімів, які є зовнішніми реаліями для обох мов, не викликає труднощів: в українському тексті вони представлені найчастіше у транскрибованому вигляді, а у французькому тексті перекладач роману "Культ" Оксана Мізерак відтворює такі власні назви у їх національній подобі, наприклад: Пол Маккартні – *Paul McCartney*, Еріх Марія Ремарк – *Erich Maria Remarque*, Кінг – *King*, Воннегут – *Vonnegut*, Джиммі Гендрікс – *Jimi Hendrix*, Соммерсет Моєм – *Somerset Maugham*, Ніцше – *Nietzsche*, Конан Дойль – *Conan Doyle*; щодо географічних назв – в обох мовах вони відтворені відповідно усталеними українськими та французькими відповідниками: Каліфорнія – *Californie*, США – *les États-Unis*, острів Пасхи – *l'île de Pâques*, Гонконг – *Hongkong*.

Тим часом один топонім заслуговує окремої уваги. В оригінальному тексті ми бачимо, що у підписах листів автор вказує різні штати: в першому листі це – Міскатонік, штат Пенсильванія, а в другому – Міскатонік, штат Массачусетс. Спираючись на реальну географію США, варто визнати, що місто Міскатонік існує лише у штаті Массачусетс. Можливо, саме тому Оксана Мізерак у перекладі обидва рази відтворює ці топоніми, як *Miskatonic*, *État du Massachussetts* і "коригує" гадану помилку автора. Втім, враховуючи містичну, фантастичну складову роману, дії якого розгортаються в паралельних дійсностях, важко стверджувати з впевненістю, чи то була насправді помилка, а чи усвідомлене викривлення реальності, а відтак – чи мала право перекладач змінювати при відтворенні оригінал.

Українські власні назви Оксана Мізерак відтворює транскрипцією, що зберігає їх національний колорит та українське звучання: Юрко Банзай – *Yurko Banzai*, Дмитро Дмитрович Хорса – *Dmytro Dmytrovych Khorsa*, Вітайль Хануґін-Тучинда – *Vitayl Khanyhin-Tytchynda*, Інокентій Ярилов – *Inokentiy Yarilov*, Ромко Малаялам – *Romko Malayalam*, Роман Корій – *Roman Koriy*, Держислава Черевуха – *Derjyslava Tcherevoukha*, Куїв –

Київ, Львів – Lviv, Донецьк – Donetsk, Жданово – Jdanovo, Маріуполь – Marioupol.

Деякі антропоніми та топоніми перекладач відтворює комбінованою реномінацією, пояснюючи в примітках транскрибований відповідник та, за необхідністю, даючи його калькований переклад: Мідні Буки – *Midni Bouky (les Hêtres en cuivre)*, Кайзервальд – *Kaiserwald (ancien nom du parc ethnographique Chevtchenkivsky hay de Lviv)*, Ірина Білик – *Iryna Bilyk (chanteuse de pop ukrainien)*, "Льомі Льом" – *Lyomi-Lyom (boys-band d'Odessa)*, "Мертвий півень" – *"Mertvy piven" ("Le Coq mort", groupe de rock de Lviv, crée en 1989)*, Стас Перфецький – *Stas Perfetsky (protagoniste de roman Perversion de Yuriy Androkhovytch, écrivain ukrainien contemporain, né en 1960)*, пояснює перекладач таким чином і російські реалії: "Руки Вверх" – *Rouki Vverkh ("Haut les mains" groupe de pop russe de la fin des années 1990)*, Лев Гумільов – *Lev Gumilev (Lev Gumilev (1912–1992) – historien russe)*.

Цікаво відзначити, що перекладачка транскрибувала прізвище однієї з головних героїв в іспаномовному варіанті, внаслідок чого у читача перекладу може скластися хибне уявлення про те, що вона є іноземкою, а не корінною мешканкою: Дарія Борхес – *Dartsia Borges*; втім, Оксана Мізерак влучно підмічає та дещо змінює транскрипцію прізвища Андрія Семпльованого – *Andriy Samplyovany*, оскільки воно є смисловим і відображає захоплення цього персонажа музикою (семпл – від англ. sample – невеликий звуковий фрагмент); та пояснює у примітці до тексту етимологію прізвища іншого героя, ймовірно, щоб франкомовним читачам було зрозуміліше, чому йому було дано прізвисько Дош: Сергій Мокоча – *Serghiy Mokocha (Mokocha était une des déesses païennes les plus importantes de la Rus de Kyiv et dans la mythologie slave. Elle était la déesse de la terre nourricière et aussi la déesse de la pluie)*.

Зменшувально-пестливі форми імен, які є різновидом структурно-конотативних реалій, передаються по-різному. Найчастіше український суфікс зменшуваності, що виражає різноманітні емоційно-експресивні відтінки, перекладач транскрибує: Аліска – *Aliska*, Іринка – *Irynka*, Генук – *Guenuk*; рідше до транскрибо-

ваних форм дає примітку з роз'ясненням, що ім'я вживається у зменшувальній формі: *Банзайчик* – *Banzaïtchuk* (*diminutif de Banzaï*), *Роня*, *Ростук* – *Ronia*, *Rostyk* (*diminutifs de Rostyslav*); і лише з одним іменем зменшувальна форма компенсується у перекладі вживанням прикметника "petit": *Юрасик* – *petit Yura*, *Юрчик* – *petit Yuriy*.

Та найцікавіше прослідкувати стратегії відтворення саме прізвиськ персонажів. Безсумнівно, в порівнянні з офіційними іменами прізвиська несуть значно більше навантаження, оскільки вони є промовистими власними іменами, які використовуються з стилістичною метою для характеристики персонажів або характеристики ставлення до них їх оточення. В сучасному мовознавстві існує тенденція перекладати такі промовисті, значущі імена та прізвиська, що вимагає від перекладача творчого підходу, перекладацької майстерності та компетенції.

Не становить значних труднощів переклад прізвиськ, побудованих за моделлю "ім'я+прикметник", які традиційно перекладаються транскрипцією власного імені та приєднаним артиклем характеризуючим прикметником: *Василій Чесний* – *Vassily le Probe*, *Лютий Багз* – *Buggs le Fureur*, *Кривий Бадді* – *Buddy le Boiteux*, *Везунчик Люк* – *Lucky Luke* (оскільки цей ковбой є героєм однойменних франко-бельгійських коміксів, а згодом – французького фільму, перекладач цілком слушно використала оригінальну французьку назву). Як бачимо, такий спосіб перекладу повністю відтворює семантичну значущість імені. Прізвиська-іменники перекладач відтворює найчастіше калькуванням, наприклад: *Дош* – *la Pluie*, *Кабачок* – *la Courgette* та скорочене від нього *Кабак* – *la Courge*; або ж транскодуванням: *Семпл* – *Sample*. Такий переклад можна вважати вдалим, адже читачі з контексту розуміють причини таких прізвиськ: *Дош* – через прізвище *Мокоша*, яке у слов'янській міфології називало богиню дощу (про що вони дізнались з попередньої примітки), *Семпл* – скорочення від прізвища *Семпльований*. Творчо підходить перекладач і до відтворення прізвиська *Шкряб* (*він же д'Армограї*) – *la Gratte* (*alias d'Artagratos*), створюючи неологізм від *art à titre gratuit* та відтворюючи оригінальне написання прізвиська. Інша справа, коли, внаслідок калькування чи то транскрибуван-

ня прізвиськ, губиться їх експресія, символізм, певний підтекст, що стоїть за ними, наприклад: *Павук* – *l'Araignée* (але франкомовний читач так і не дізнається, що Ромко Малааялам носить це прізвисько, оскільки є рун-вірівцем: ця віра культивує поклоніння світлу, сонцю, а у Карпатах і на Поділлі саме павук символізує собою це світило); *Кеша* – *Kiecha* (та через неспівпадіння звичаїв називати домашніх папуг іменем Кеша, франкомовний читач не зрозуміє, що таке прізвисько характеризує Інокентія Ярилова як надзвичайно балакучу людину, неначе той папуга). На нашу думку, в останніх двох прикладах варто було б дати роз'яснення значення прізвиськ у примітках, аби франкомовний читач мав змогу насолодитися повною мірою експресією та конотаціями тексту оригіналу.

При відтворенні прізвиськ перекладач застосовує і метод уподібнення. Так, у перекладі (*Іра*) *Риба-Сонце з мультика про Умку* маємо *Piggy la Cochonne du Muppet Show*. Оскільки франкомовному читачу невідомий ні такий мультик, ні такий герой, як Риба-Сонце, та притаманні йому характеристики, Оксана Мізерак вдало підбрала аналог серед ближчих для франкомовного читача героїв зі схожими характеристиками. Так, гламурна свинка з непередбачуваним характером з англо-американської гумористичної програми цілком відтворює ту непостійність Риби-Сонця, яка мала б ще більше підкреслювати підлабузницький, пристосуванський, часом комічний характер Іри Коркуші. Обравши відповідником прізвисько *Piggy la Cochonne*, перекладач скорочену форму прізвиська *Рибина* відтворює, як *la Porcine*, чим зберігає його образність та зневажливе звучання.

Прикро, що Оксана Мізерак не переклала ще одне значуще ім'я *Миколка-Рожева-Футболка*, випустивши з ним аж цілих 7 рядків оригіналу! Хоча розповідь про відомого педофіла 80-х років ХХ століття і не відігравала вирішальне значення у загальному розумінні тексту та розвитку подій, втім, була невід'ємною частиною оригінального твору та авторського задуму.

Зустрічаємо в тексті вживання власних імен і у символічному значенні, що значно ускладнює їх переклад, адже при транскрибуванні таких імен буде відтворено сему "локальності", але втрачено їх семантичне значення, значущість та функції. Праг-

нучи перекласти саме інформативну, конотативну складову імені-символу, Оксана Мізерак жертвує експресивністю та колоритом оригіналу і відтворює не прізвиська письменників, а лише якості, притаманні цим митцям: *Стефаник у підлабузництві, Дюма-батько у кількості підкорених вчителів – Expert en flatterie, championne du monde pour le nombre de professeurs conquis*. Не можна сказати, що такий варіант перекладу невдалий, однак образність оригіналу втрачено. Перекладаючи інше ім'я-символ, перекладачка звертається до транскрибування: *Кий, Щек та Хорив і Борис Моїсєєв у ролі сестри їхньої Либеді – Kyi, Chitchek et Khoryv fondateurs de Kyiv et Boris Moïseev dans le rôle de leur soeur Lybed*. У примітці до тексту навіщо знову пояснюється, що Кий, Щек, Хорив та їх сестра Либідь були засновниками міста Києва, однак немає, на нашу думку, необхідного пояснення, хто такий Борис Моїсєєв і чому саме він грає роль Либіді. Хоч в попередньому реченні оригіналу і зазначено, що ролі Кия, Щека та Хорива гратимуть відповідно Віцин, Нікулін і Моргунов, а в примітці уточнено, що вони є російськими коміками, франкомовному читачеві важко буде зрозуміти комічність і іронію тексту оригіналу, оскільки йому невідома персоналія Бориса Моїсєєва та конотації, закріплені за нею.

Різними способами відтворюються у перекладі й імена казкових героїв, яких Любо Дереш згадує в своєму романі. Герої франкомовних казок отримують у перекладі свої первинні імена: *Попелюшка – la Cendrillon, Пана Смерф* (персонаж бельгійських коміксів, а згодом і англійських мультфільмів) – *Grand Schtroumpf*, англійською назвою відтворює перекладач імена героїв американського мультсеріалу *Béavis et Butt-Head* та застосовує усталений відповідник для відтворення імені персонажа казки братів Грим: *Білосніжка – Blanche-Neige*. Як бачимо, спосіб відтворення імен казкових героїв залежить від традиції вживання казкових імен у мові-джерелі і мові-реципієнті та наявності усталених відповідників. Однак при перекладі імен персонажів російських казок – Кощея Бессмертного і Змея Горыныча – Оксана Мізерак вирішує відійти від усталених відповідників – *Kochtcheï/Kochtcheï l'Immortel/Kochtcheï qui ne meurt jamais* та *Zmeï/Zmeï Gorynytch* (що, до речі, відбулося і в

українському оригіналі, де імена героїв відтворені українською відповідно *Чахлик Невмирущий* та *Вужик Вогнепальний*). Так, Кошей Бессмертный у французькому перекладі стає *l'Immortel Souffreteux*: використання прикметника "souffreteux" – "кволий, чахлий, змарнілий, хворобливий" є виправданим, оскільки за етимологією слово "кошей" походить від слова "кость" і насправді позначає надзвичайно худорляву, худючу людину – ходячий скелет. Ім'я Змея Горыныча у французькому перекладі відтворюється як *la Couleuvre Cracheuse de Feu*: як і в українському оригіналі, відбувається гіпонімічне відтворення імені, оскільки "la couleuvre" – "вуж" є словом з вужчим значенням, ніж вихідне "змій"; другий компонент імені казкового героя "cracheuse de feu" – "що видихає, плюється полум'ям" відтворює одну з версій прочитання прізвища Горыныч – той, що плюється вогнем – тобто тим, що горить (однак існують і інші трактування цього прізвища: наприклад, Горыныч – бо живе у горах або ж походить від слов'янського імені Горыня). Тобто, можна стверджувати, що Оксана Мізерак, перекладаючи це казкове ім'я, калькувала його український варіант відтворення. Творчо підходить перекладач і до відтворення такого образного порівняння, як *Вона була сивою, але малювалася на фіолетово, щоб бути схожою на Мальвіну* – *Elle avait les cheveux gris, mais se les colorait en violet façon Mon Petit Poney*. Якщо російський персонаж казки про пригоди Буратіно чужий для франкомовного читача і не викликає в його свідомості образу дівчинки з блакитним волоссям, то іграшка у вигляді маленького поні з різнокольоровим волоссям – є загальновідомою. Застосовуючи метод уподібнення, Оксана Мізерак успішно відтворює іншомовним аналогом семантико-стилістичні функції цієї реалії. При відтворенні імен власне українських казкових героїв, перекладач вдало обіграє двочленні назви з римованими закінченнями і в повному обсязі відтворює їх семантичні значення та образність: *Казки від Кота-Воркота* – *les Contes du Chat Ronron*, *Сонько-дрімко* (спочатку назва відомої колискової, для якої згодом було створено мультфільм з однойменним персонажем) – *Sommeillon-Roupillon*.

Помічаємо різні підходи і до перекладу назв періодичних видань, видавництв та телепрограм. Хоча транскрипція таких назв

підкреслює їх зв'язок з певною країною і культурою, погоджуючись з думкою С. І. Влахова і С. П. Флоріна, вважаємо, що значення таких назв варто також пояснювати їх перекладом у дужках, аби донести до франкомовного читача ідеологію, тематику, політичне забарвлення і т. д., що міститься у назві. Оксана Мізерак відтворює їх по-різному: подаючи лише транскрипцію: *Плерома* – *Pleroma*, *Високий замок* – *Vysokyj zatok*, *Вот так!* – *Vot-tak*, *Поступ* – *Postoup*; перекладаючи назви: *Факти* – *Faits*, *Наукова думка* – *La pensée scientifique*, *Український шлях* – *La voie ukrainienne*, *Теленіделя* – *Télé semaine*, *Угадай мелодію* – *Devine la mélodie*; застосовує метод уподібнення, відтворюючи назву телешоу *Поле чудес* французькою реалією *La roue de la fortune*. Не зовсім точно, на нашу думку, перекладач відтворює назву телепрограми *СВ-шоу*, гіпонімічним варіантом *La couchette show*. Адже у перекладі викривляється зміст оригінальної назви, оскільки "la couchette" – це "спальне місце у звичайному вагоні", так званому "voiture-couchette" на противагу "wagon-lits", а "СВ" – це саме "спальний вагон підвищеного комфорту".

Назви іноземних художніх та музичних творів у українському оригіналі відображені усталеними відповідниками, а у перекладі передаються оригінальними назвами або ж їх традиційними французькими відповідниками: *"Бріолін"* – *"Grease"*, *"Так казав Заратустра"* – *"Ainsi parlait Zarathoustra"*, *"Місяць і мідяки"* – *"The moon and sixpence"*, *"Летючий голландець"* – *"Vaisseau fantôme"*, *"Дім сонця, що сходить"* – *"The house of the Rising (Sun)"* та ін. Цікаво відзначити, що *"Шаманські сновидіння"* *Кетрін Грубер* перекладач відтворила, як *Rêves universels de Patricia Garfield*. Єдине виправдання, яке ми можемо припустити, це те, що перекладач просто не знайшла, як і ми, бодай яких відомостей про цю книгу та таку авторку і вирішила методом уподібнення замінити її іншим твором, який частково близький за змістом до описаного в романі змісту цієї книжки.

На відміну від іноземних, українські назви художніх та музичних творів завжди перекладаються, однак дуже рідко до них дається описовий коментар у примітках, внаслідок чого частина конотацій втрачається: *"Лісова пісня"* – *"Le Chant de la forêt"* (як бачимо, перекладач віддає перевагу менш поширеному відпові-

днику, що використовується і в Антології української літератури XI–XX ст., аніж загальновідомий – *La chanson sylvestre*), *"IV Послання до салоїдів"* – *"La Quatrième Épître aux mangeurs du lard"*, *"Занадився журавель до бабиних конопель"* – *"La cigogne avait pris ses aises dans le chanvre de grand-mère"*. Культурологічне пояснення маємо лише до двох реалій цього типу: *"Запорожці за Дунаєм"* – *"Cosaques zaporogues au-delà du Danube"* (*opéra très populaire de Hulak Artemovsky (1813–1873) compositeur ukrainien*) та *Велесова книга* – *Le Livre de Velès (Le Livre de Velès est un lot de planchettes en bois trouvées en Ukraine en 1919. Ces inscriptions dateraient de la fin du IX^e siècle. Une des planchette était dédiée à Velès, un des dieux les plus anciens de la mythologie slave, d'où le nom de l'ensemble).*

При відтворенні назв українських та радянських товарів перекладач використовує: комбіновану реномінацію, контекстуальне розтлумачення та метод уподібнення. *Пляшка "Живчика"* відтворюється у перекладі транскрипцією назви *"Zhyvtchyk"* та уточнюється додаванням *une bouteille de limonade* – таким чином зберігається і сема "локальність", і семантичне значення лексеми оригіналу. Вдало контекстуально розтлумачується в тексті реалія *"єрмак"*. Національно-культурну конотацію власної назви Оксана Мізерак відтворює у перекладі за допомогою транскрипції *Yermak*, а семантичне значення реалії розкривається в попередньому контексті: *Банзай виходив з хати з великим гірським наплічником за спиною. Хоча у "єрмаку" лежали всього кілька книжок... – Banzaï sortait de chez lui, un grand sac de randonneur sur les épaules. Même si ce Yermak ne contenait que quelques livres...* Назва радянських цукерок *"Тузик"* у перекладі втрачає не лише свою національну маркованість, а й смислове значення (шоколадні вафельні цукерки) – та перетворюється у перекладі на *La Rondelle* (желейні цукерки) – реалію франкомовного світу. Втім, така заміна виправдана – оскільки ця реалія вживається в анекдоті, при перекладі вона не має викликати труднощів для розуміння. Творчо підходить Оксана Мізерак і до відтворення іншої реалії радянських часів, добираючи такі вигадані назви, які б були схожі на французькі назви вин та зберігали, по можливості, особливості українського оригінального найменування: *вино чорнильного типу "Зо-*

лота осінь" (більш відоме в народі як "Зося") – *la piquette du genre "Muscat d'automne"* (plus connu sous l'appellation de "Mousqueton"). Такий варіант перекладу засвідчує неабияку художню винахідливість перекладачки, однак не відтворює національний колорит оригіналу, до того ж може штучно перенести франкомовного читача в рідне середовище.

Іншу тематичну групу, представлених у романі реалій, становлять предмети побуту, які відтворюються у перекладі: 1) гіперонімами, внаслідок чого забезпечується відтворення денотативної інформації, але втрачається культурологічна і лінгвокраїнознавча атрибуція реалії (особливо відчутні втрати при застосуванні цього способу при відтворенні діалектних реалій загальними нейтральними відповідниками): *комора* – *un local*, *цвібак* (пиріг, що складається з двох коржів з шаром джему між ними) – *un biscuit*, *гарячі флячки* (львівська страва: свинячі чи телячі тельбухи, порізані на шматочки і зварені в пшоняній каші) – *le plat de tripes*, *коцик* (гуцульська ковдра) – *un plaid*, *маринарка* (зах. жакет, піджак) – *une veste*; 2) дескриптивною перифразою за рахунок створення описового еквівалента. Однак в такому описовому перейменуванні частина позамовної інформації втрачається – часом не в повному обсязі відтворюється денотативне значення реалії та/або зникає сема "локальність": *вишиванка* – *la chemise brodée*, *онуча* – *la chaussette russe*, *кисіль* – *la gelée de fruits*; 3) методом уподібнення, відшукуючи такий відповідник, який позначав би в іншій культурі подібне чи аналогічне явище: *анальгін* – *un aspirine*, *бублик* – *un craquelin*. Однак французьке слово "*un craquelin*" – дуже приблизний французький субститут реалії "бублик", оскільки позначає хрустке печиво-крекер і може викликати у читача перекладу хибні асоціації; 4) транскрибованим відповідником, який відтворює українське звучання реалії, але не відображає її семантичну значущість, саме тому перекладач мала б, на нашу думку, дати у примітках пояснення таких слів, або ж замість транскрипції застосувати комбіновану реномінацію: наприклад, транскрибована назва *la makhorka* – *махорка* без додаткових роз'яснень не буде асоціюватись у франкомовного читача з "курильним тютюном нижчого сорту, виготовленим із цієї рослини"; 5) контекстуальним розтлумаченням

у найближчому контексті значення реалії, наприклад: *що походить від українського слова "гунька", що означає верхню теплу одіж із овечої вовни – tire son origine du mot ukrainien "hunka" qui signifie "vêtement chaud en laine de mouton"*.

Слова і словосполучення на позначення пісень, свят, календарного поділу та видів бойових мистецтв, які ми зустрічаємо у романі Любка Дереша "Культ", становлять тематичну групу реалій мистецтва та культури. При відтворенні цього типу реалій перекладач найчастіше вдається до описативної перифрази, яка, на жаль, позбавляє переклад українського національного колориту та образності: *колядки – les chants de Noël, горобина ніч – une nuit d'orage, День міста Лева – la fête de la ville du Lion, Lviv*. Однак, різновид козацького бойового мистецтва *бойовий гонак – un hopak de combat* Оксана Мізерак слушно відтворює комбінованою реномінацією, подаючи у примітці роз'яснення транскрипції-кальки – *art martial ukrainien, populaire chez les cosaques, basé sur une danse traditionnelle, le hopak*.

Поняття, пов'язані з назвами установ, освітою, соціальним станом, а також звертання належать до суспільно-політичних реалій, при відтворенні яких Оксана Мізерак послуговувалась комбінованою реномінацією, відтворенням ситуативного значення реалії, методом уподібнення та гіперонімічним перейменуванням. Абсолютно виправданим є застосування методу комбінованої реномінації, а саме транскодування аббревіатури та її пояснення у примітці, при відтворенні наступних реалій: *сексот – le seksot, eН-Ka-Be-Де – le èN-Ka-Vé-Dé, eМ-Ге-Бе – le èM-Gé-Bé, У-Га-Be-Ер – l'U-Hach-Vé-èR, СМЕРШ – le SMERCH, eС-Бе – le èS-Bé*. Також лише через комбіновану реномінацію (калька+пояснення у примітці), можливо вірно донести до розуміння франкомовного читача такі українські освітні реалії, як: *восьмий клас – la classe de huitième (dans le système scolaire ukrainien, la numérotation des classes commence par la classe de première, la onzième étant l'équivalent de la terminale)* та *"екватор" – "l'équateur" (fête célébrant la moitié des études)*. Інші реалії на позначення особливості організації освітнього життя в Україні відтворюються методом уподібнення, що передає їх значення,

однак приносить в жертву національний колорит: *завуч – le conseiller principal, виховна година – l'heure d'éducation civique*. Застосування ж методу уподібнення та гіпероніма при відтворенні реалій *вор в законє – un taffieux* та *райрада – le district* є сумнівним, оскільки втрачається не лише національна маркованість, а й відповідно образність та семантичне значення реалій. Втім, перекладач вдало відтворює ситуативне значення реалії "пан"/"пані" та похідного від них "панич". Оскільки слово "пан" має широкі референційні можливості та значення, вибір відповідника цієї реалії буде залежати, перш за все, від контексту її вживання. Так, звертання *пан, пані* Оксана Мізерак відтворює транслітерацією *le pan, la pani* та пояснює їх значення у примітці до тексту, а вирази *Пан великий! та Панич страшний!* перекладає вже як *Quel grand monsieur! та Un vrai prince!*, задля збереження зневажливої конотації цих виразів.

Етнічні поняття представлені у тексті прізвиськами людей у відповідності до місця проживання та приналежності до певної субкультури. Залежно від їх стилістичних функцій та значущості у тексті, перекладач відтворює їх: чи то дескриптивною перифразою, щоб найкраще відобразити їх денотативне значення: *батьр* (зах. авантюрист, гульвіса) – *un petit branleur*; чи то комбінованою реномінацією, подаючи реалію у транскрибованому вигляді і, таким чином, зберігаючи її національну образність, та пояснюючи її значення у примітці: *москалі – les MOSKALI (nom péjoratif désignant les Russes)*; чи то калькуванням, перекладаючи лише одне з двох денотативних значень діалектної реалії: *вуйко – un oncle, un tonton*. В останньому прикладі Оксана Мізерак припустилась прикрої помилки, не приділивши достатньої уваги полісемії діалектизму "вуйко" та залишивши поза увагою контекст його вживання. Це західноукраїнське слово може позначати не лише "дядька з боку матері, брата матері", а й вживатись в шанобливій формі щодо старшого віком чоловіка і бути синонімом слова "пан". Саме в цьому другому значенні воно і було вжито в оригіналі, а невірний переклад лише викривив зміст, перетворивши Вітайля Ханігін-Тичинду з пана/добродія з Канади на невідомо чийого(!) дядька з Канади; а директора пана Андрія – на дядечка Андрія

(втім, якщо українська мова припускає називання, зокрема дітьми, будь-якого дорослого чоловіка "дядечкою", французька лексема "un tonton" таких конотацій не має).

Отже, підсумовуючи, маємо визнати, що переклад реалій – це справа не тільки перекладацької техніки, а й перекладацького мистецтва. Застосування ж того чи іншого способу при відтворенні реалії залежить від типу реалії, характеру інформації, яку вона несе, композиційно-стилістичних функцій та смислового наповнення реалії в певному контексті її вживання.

Досліджений матеріал свідчить, що найуживанішими методами відтворення реалій роману Любка Дереша "Культ" були комбінована реномінація, дескриптивна перифраза та транскрибування. Досить ефективним засобом подолання труднощів відтворення національно-культурних та імпліцитних значень реалій виявилось використання приміток до тексту, в яких перекладач Оксана Мізерак не лише розтлумачувала складні для розуміння представника іншої культури лексеми, а й широко знайомила франкомовних читачів з особливостями української культури та історією української нації. І хоча при перекладі не завжди вдавалось повноцінно відтворити одночасно і денотативне, і конотативне (зокрема національно-культурне, локальне та образне) значення реалії, загалом Оксана Мізерак продемонструвала високу художню винахідливість і перекладацьку майстерність та посприяла ознайомленню франкомовних читачів ще з одним здобутком сучасної української художньої літератури.

Просторові рамки розвідки дозволили нам здійснити перекладознавчий аналіз переважно лексичних реалій роману Любка Дереша "Культ" і визначити можливі шляхи та способи збереження їх самобутності в цільовій мові та культурі. Серед напрямків подальших наукових пошуків доцільно виокремити комплексне вивчення особливостей відтворення українських структурно-конотативних реалій засобами французької мови, встановлення основних труднощів відтворення структурно-конотативного рівня художнього мовлення та шляхів їх подолання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – Москва: Международные отношения, 1980. – 342 с.
2. Дереш Любка *Культ* : Роман / Л. Дереш. – Харків: Фоліо, 2009. – 219 с.
3. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р.П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. університеті, 1989. – 216 с.
4. Лук'янченко М.П. Відтворення ономастичних реалій повісті "Слова" Ж.-П. Сартра в українському перекладі // Проблеми семантики слова, речення та тексту: збірник наукових праць / Київський національний лінгвістичний університет. – Київ, 2008. – Вип. 21. – С. 197–204.
5. Чердніченко О.І. Про мову і переклад / О.І. Чердніченко. – Київ: Либідь, 2007. – 248 с.
6. Deresh Lyubko *Culte*: Roman / L. Deresh; [traduit de l'ukrainien par Oksana Mizerak]. – Stock, 2009. – 299 p.
7. EXLIBRIS [Електронний ресурс]: українська електронна бібліотека (історія, публіцистика, художня література). – Електрон, дані. – Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/kult/> (дата звернення: 15.09.2012). – Любка Дереш "Культ".

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Дурманенко, асистент

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Особенности воссоздания реалий романа Любка Дереша "Культ" во французком переводе

Статья посвящена особенностям воссоздания реалий романа Любка Дереша "Культ" средствами французского языка. В статье рассмотрены основные характеристики реалий, исследованы способы воссоздания реалий, проанализированы особенности и основные ошибки воссоздания разных видов реалий романа Любка Дереша "Культ" при переводе на французский язык.

Ключевые слова: *реалия, перевод.*

A. Durmanenko, assistant prof.

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

The peculiarities of rendering into French the realia of the novel "Cult" by Lubko Deresh

The article is dedicated to the peculiarities of reproducing realia of the novel Cult by Lubko Deresh by the means of French language. The basic characteristics of realia and the methods of realia translation are reviewed. The peculiarities and the basic mistakes of French translation of the different types of realia of the novel "Cult" by Lubko Deresh are analysed.

Key words: *realia, translation.*

ВІДТВОРЕННЯ МАРКОВАНОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО МОВЛЕННЯ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

В статті розглядаються труднощі відтворення маркованості індивідуального мовлення у художньому перекладі на прикладі роману-антиутопії британського письменника Ентоні Берджеса "A Clockwork Orange" та його перекладів українською та російською мовами.

Ключові слова: маркованість, індивідуальне мовлення, художній переклад.

Переклад художніх творів нерозривно пов'язаний із труднощами відтворення та збереження художнього мовлення. Загалом розрізняють мовлення автора твору та мовлення його персонажів. Створюючи художній образ, автор може надавати мовленню окремих персонажів твору індивідуальних мовних характеристик. У такому разі перекладач стикається з проблемою відтворення маркованості індивідуального мовлення художніх персонажів.

Зараз теоретики і практики перекладу дедалі частіше звертаються до пошуку стратегій і тактик відтворення індивідуального мовлення. **Актуальність** порушеної проблеми підтверджується сучасними розвідками таких зарубіжних і вітчизняних науковців, як М. Маковський [Маковський, 1982], Т. Сосніна [Сосніна, 2007], Т. Холстініна [Холстініна, 2007], В. Хом'яков [Хом'яков, 1971], С. Швачко [Швачко, 2001] та інші.

Проте більшість дослідників розглядають найуніверсальніші соціолекти: гендерний, віковий, професійний тощо. **Новизна** запропонованої теми полягає у дослідженні маркованості індивідуального мовлення, що створюється не за допомогою вже існуючого у мові соціолекту, а за допомогою "вигаданої" мови, тобто створеної автором. Яскравий приклад такої мови можна побачити у романі-антиутопії британського письменника Ентоні Берджеса.

Вивчення подібних мовних новоутворень ведеться у філології в різних напрямках: етимологічному, словотвірному, лексикологічному, стилістичному тощо. Вигадані мови не випадково

привертають увагу фахівців у галузі перекладознавства. Власне кажучи, все це через властиву їм експресивність і специфічні функції в художній літературі. Перспективою подальших досліджень в обраному напрямі може стати розгляд графічного оформлення англomовного тексту, дослідження лексичних одиниць на рівні словотвору і їх передача у перекладі.

Отже, **об'єктом** дослідження є індивідуальне мовлення в романі-антиутопії Ентоні Берджеса "A Cloackwork Orange", а точніше мова, створена автором, що має назву "надсат", або ж "надцять".

Предметом дослідження є специфіка відтворення у перекладі маркованості індивідуального мовлення на прикладі української та російської версій перекладів роману Ентоні Берджеса "A Cloackwork Orange".

Мова, яку вигадав письменник для своїх персонажів, отримала назву "nadsat". "Nadsat" – модифіковане закінчення числівників російської мови від "одинадцяти" до "дев'ятнадцяти". Пояснюється це тим, що носіями надсата в "A Cloackwork Orange" були підлітки: "nadsatyje" – "тінейджери" – ("teenagers" буквально "надцятилітні"). Про "надсат" не можна говорити як про повноцінну мову. У своєму експерименті Е. Берджес зачіпає здебільшого лексику. Він не вводить впорядкованої граматичної системи. "Надсат" – це близько 250 слів і виразів, утворених, у переважній більшості випадків, від російського коріння. Можна знайти й кілька прикладів сленгових одиниць німецького, французького, малайського і циганського походження. Більш того, всю лексику твору можна поділити на групи, а потім на підгрупи. Мовлення головних героїв не просто відрізняється за звучанням від мовлення інших, воно має свій фонетичний лад, свої семантичні, лексичні та граматичні особливості.

Для того, щоб проаналізувати адекватність застосування конкретних стратегій і тактик в українській та російській версіях перекладів, необхідно визначити чинники, які впливають на їх вибір, а саме:

- *вихідна аудиторія, на яку спрямовано оригінал;*
- *роль, яку відіграє маркованість індивідуального мовлення у тексті, тобто інтенція автора;*
- *варіативність індивідуального мовлення;*
- *цільова аудиторія, на яку спрямовано переклад.*

Ось як сам автор представляє читачам головних персонажів, які розмовляють цією специфічною мовою:

"It was nadsats milking and coking and fyllying around (nadsats were what we used to call the teens), but there were a few of the more starry ones, vecks and cheenas alike (but not of the bourgeois, never them) laughing and govoreeting at the bar" [Burgess 2009, 17].

Одразу ж зрозуміло, що мова створена для представників певної соціальної групи – підлітків. Яка ж роль такої маркованості індивідуального мовлення? Відповідь на це запитання може допомогти визначити спільні риси цього різновиду мови з іншими підвидами соціально-зниженої лексики, як то сленг чи арго, жаргон тощо. А це в свою чергу дозволить виокремити вже відомі підходи до відтворення зниженої лексики у перекладі. Також необхідно врахувати, що ця мова створена штучно і такої лексики насправді не існує. Тому ці лексичні одиниці поєднують також риси безеквівалентної лексики, зокрема неологізмів. Якщо говорити про вихідну аудиторію, для якої Е. Берджес писав свій роман, то можна зазначити, що англомовному читачеві читати та розуміти текст досить непросто, адже він стикається із лексикою незнайомої йому мови, яка ніде не роз'яснюється у першотворі. Тобто інтенція автора полягає у навмисному ускладненні розуміння індивідуального мовлення персонажів для читача. Безперечно, в ідеалі текст перекладу мав би справляти таке ж саме враження на свого цільового читача. Та чи можливо хоча б наблизитися до цього ідеалу? І які труднощі необхідно подолати перекладачеві, щоб створити адекватний переклад?

Як уже зазначалося, більшість слів "надсата" записані латиницею з російської мови – "droog", "malchik", "korova", "litso" тощо. Очевидно, що перекладачі російської мови стикаються з чималими труднощами. Якщо у перекладі більшість слів так і залишити латиницею, як це зробив російський перекладач В. Бошняк, то це хоч якось ускладнить прочитання твору цільовою аудиторією, хоча процес розуміння буде значно легшим, ніж в оригіналі тексту. До того ж, автор створює цю мову, для того щоб оточення головних героїв не розуміло, про що вони розмовляють. Тому часто він користується поняттям "rhyming

slang" – "римований сленг", як от "cutter", яке римується з "bread and butter", що означає "money" – "гроші".

Зовсім іншу перекладацьку стратегію сповідує російський перекладач Є. Сінельщиков: він змінює російські слова записані латиницею англійськими словами, які подає кирилицею: "men" – "men", "уимен" – "woman", "фейс" – "face". Такий переклад значно наближується до інтенції автора: використовуються літери однієї абетки, англійські слова транскодуються, що також ускладнює прочитання тексту перекладу, ефект якого прагнув і автор оригіналу. Але ж знову, процес розуміння значно легший ніж у читачів вихідного тексту, адже англійські слова занадто добре знайомі для багатьох російськомовних читачів і часто-густо використовуються як різновид молодіжного модного сленгу. Отже, стратегії обох російських перекладачів мають приблизно однако-ву силу впливу і можуть однаково вважатися прийнятними.

Втім, якщо мова заходить про переклад на споріднену до російської мови – українську, завдання ще більше ускладнюється. Візьмо вищенаведений приклад в українському перекладі О. Буценка:

"Навколо хилили молоко, кокаїнілися й забавлялись запелюшники (по-нашому, це ті, кого звичайно називають підлітками), хоч були в барі й старші мужчіни та жєніціни (аж ніяк не з буржуа), що реготали й правили теревені..." [Буценко, 2003, 14].

Перш за все, в українському перекладі читача вражає українська транскрипція російських слів. З одного боку стратегію перекладача можна пояснити прагненням слідувати авторському прийому, адже в оригіналі російська лексика подається тією ж абеткою, якою і написано твір. В результаті такої мішанини створюється мова для підлітків, яка має риси сленгу або жаргону, *але не суржику!* Українсько-російський суржик вказує скоріше на провінційність, ніж на бажання підлітків виокремитися чи відгородитися від решти суспільства. З іншого боку, незрозуміло, чому, обравши цю стратегію, перекладач дає свій український варіант перекладу цього покоління: "nadsats" – "запелюшники". Безперечно, "запелюшник" як і "nadsats" є авторським неологізмом, але ж повністю втрачається семантика: "надцять" – закінчення числівників від 11 до 19, а "запелюшник" – той, що в пелюшках. Навряд чи юнакам, які "кокаїнілися" хотілося б на-

зиватися "запелюшниками". Фразеологічний зворот "правити теревені" – повністю нейтралізує авторську лексичну одиницю "govoreeting". О. Бученко вдається до контекстуальної заміни лексичної одиниці і цим самим втрачає авторську інтенцію створити неологізм. Натомість український фразеологічний вираз просто одомашнює текст і мовлення головних героїв твору.

Наведемо для порівняння це ж речення у російському перекладі Є. Сінельщикова:

"Публика в "Коровяке" в основном была представлена тинэйджерами, или, как мы сами себя называли, надсадами. Но было также и несколько более пожилых завсегдаев, мэн и уимен (только не буржуев, их мы терпеть не могли). Кругом смеялись, пели, громко говорили, стараясь перекрычать шум и гам" [Синельщиков 1991, 80].

Російський перекладач застосовує низку перекладацьких тактик – це трансформації різного рівня: граматичні, лексичні, синтаксичні і стилістичні. На рівні синтаксичних трансформацій спостерігається перерозподіл речень, зміна членування у реченнях. Лексичні та стилістичні трансформації диктуються загальною стратегією перекладача: лексичні одиниці російської мови замінюються англійськими, але транскодуються кирилицею. При уважному зіставленні спостерігаються і такі лексико-граматичні трансформації як вилучення та компенсація. Деякі лексичні одиниці спочатку вилучаються: "milking", "coking", "fillying around", а потім останнє речення значно розширюється у порівнянні з оригіналом і навіть з'являється власне додавання від автора: "стараясь перекрычать шум и гам".

У романі Е. Берджеса розповідь ведеться від першої особи, але не від автора, а від головного персонажу твору – Алекса. Тобто мовлення самого автора не виражене, а натомість перекладач має справу з індивідуальним мовленням художнього персонажу. В творі немає варіативності соціолектів: індивідуальне мовлення головних героїв уособлює мову представників одного покоління – підлітків:

"There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim. Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening,

a flip dark chill winter bastard though dry" [Burgess 2009, 5] – "Ми, тобто я, Алекс, і три мої **кенти** – Піт, Джорджі й Дим (цей справді-таки був дурний, як дим), сиділи в молочному барі "Корова", напружуючи ізвіліни, чим би його заповнити вечір і оту лайняву зимову холодну мерзоту (добре хоч без дощу)" [Буценко 2003, 4] – "Это – я, Алекс, а вон те три ублюдка – мои **фрэнды**: Пит, Джорджи (он же Джоша) и Кир (Кирилла-дебила). Мы сидим в молочном баре "Коровяка", дринкинг, и токинг, и тинкинг, что бы такое отмочить, чтобы этот прекрасный морозный вечер не пропал даром" [Синельщиков 1991, 2].

Український перекладач підбирає контекстуальний відповідник слова "droogs" – "кенти". "Кенти" – жаргонізм, який за твердженням словника означає – молоді юнаки, які по своїй людській природі є жахливими розбійниками [Ставицька 2003, 362], тобто конотація близька до задуму автора оригіналу, адже Алекс та його друзі дуже жорстокі до інших людей. Російський перекладач пропонує "фрэнды", але знову ж підсилює речення власним додаванням слова: "ублюдки". Російський переклад переповнений очуженими лексичними одиницями "дринкинг" – "пити" від англійського "to drink", "токинг" – "розмовляти" від англійського "to talk", "тин-кинг" – "думати" від "to think". В українському варіанті знову ж таки з'являється суржи́ком "напружити ізвіліни". Каламбур "*Dim being really dim*" "Дим (цей справді-таки був дурний, як дим)" відтворюється в українському перекладі досить вдало. Перекладач вигадує порівняння: "дурний, як дим", але зберігає ім'я одного з персонажів. Натомість російський перекладач змінює ім'я "Dim" на "Кир", щоб утворити "*Кирилла-дебила*", що є лайливим прізвиськом.

Якщо розглянути українську та російську версії у паралельних перекладах, то можна зазначити, що український перекладач О.Буценко та російський перекладач Є.Синельщиков керуються протилежними перекладацькими стратегіями. Стратегія О. Буценка ближча до стилістичної адаптації твору, в результаті якої ми сприймаємо перенасичений суржи́ком текст, який може використовуватися молоддю, але не є засобом відгородження від решти суспільства. Суржик не може забезпечити

незрозумілість, таємність індивідуального мовлення. Безперечно, що мовна гра, запропонована автором оригіналу, зводиться нанівець, а натомість з'являється зовсім інший художній твір. Стратегія Є. Сінельщикова частково відтворює штучно створену мову Е. Берджеса. Перекладач використовує англійську лексику для створення "нового молодіжного сленгу". Розповсюдженість англійської мови в сучасному світі значно зменшує ефективність запропонованої у перекладі стратегії. До того ж, перекладацькі тактики, які перенасичені власними додаваннями перекладача, теж віддаляють переклад від оригіналу.

Адекватний переклад, перш за все, вимагає врахування всіх особливостей індивідуального стилю автора, інтенції автора та способів її реалізації у творі. Індивідуальне мовлення, яке є маркером певної соціальної групи людей, вимагає майстерності застосування різноманітних тактик та вибору необхідної перекладацької стратегії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Берджес Е.* "Механічний апельсин" : / Ентоні Берджес ; [переклад О. Буценка]. – Львів : Кальварія, 2003. – 121 с.
2. *Берджесс Э.* "Заводной апельсин" / Энтони Берджесс ; [перевод Е. Синельщикова]. // Журнал "Юность" – Москва: Випуск 3, 4, 1991.
3. *Берджесс Э.* "Заводной апельсин" / Энтони Берджесс; [перевод В. Бошняка]. – Ленинград: Художественная литература, 1991. – 131 с.
4. *Короткий словник жаргонної лексики* (3200 слів та 650 стійких словосполучень) / [упоряд. Леся Ставицька]. – Київ: Критика, 2003. – 890 с.
5. *Маковский М. М.* Английские социальные диалекты / М. М. Маковский. – М.: Высшая школа, 1982. – 137с.
6. *Сосніна Т.* Особливості відтворення стилістично маркованої оказіональної номінації в перекладі: Т. Сосніна. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія / – Київ, 2007. – С. 44–47.
7. *Холстинина Т.В.* Американский сленг в художественном тексте и проблема его передачи на русский язык: автореферат дисс. канд. филол. наук. – М., 2007. – 191 с.
8. *Хомяков В. А.* Введение в изучение основного компонента англ. просторечия / В. А. Хомяков. – Вологда, 1971. – С. 29–39.
9. *Швачко С.О.* Ненормативна англійська лексика у перекладі. // Мовні і концептуальні картини світу. С. О. Швачко // [Збірник наукових праць]. – Київ, 2001. – С. 507–511.

10. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М., 1988. – 216 с. 11. Burgess A. "A Clockwork Orange" / Antony Burgess. – Санкт-Петербург: КАРО, 2009. – 268 p.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Ю. Дяченко, студент
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Воспроизведение маркированности индивидуальной речи в художественном переводе

В статье рассматриваются трудности воспроизведения актуализации индивидуальной речи в художественном переводе на примере романа-антиутопии Энтони Берджеса "A Clockwork Orange" и его переводов на украинский и русский языки.

Ключевые слова: актуализация, индивидуальная речь, художественный перевод.

Yu. Diachenko, student
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

The Ways of Reproducing of Individual Speech Markers in Artistic Translation

The article focuses on the translation challenges of socially-marked individual speech in the dystopian novella written by the British author A. Burgess "A Clockwork Orange" and its Ukrainian and Russian translations.

Key words: foregrounding, social marker, individual speech, literary translation.

УДК 821.112.-2(436)

М. Іваницька, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД: ВІД ФРАНКА ДО СТУСА

У статті розглядаються основні періоди в історії німецько-українського перекладу у поєднанні з висвітленням ролі особистості перекладача: 1) кінець 19-го – поч. 20-го ст.: І. Франко, Леся Українка і "Плеяда"; 2) "поетичний вибух" 20–30-их років: поетичні переклади в Україні та за кордоном; 3) повосення радянська доба: вплив ідеології та спротив.

Ключові слова: художній переклад, літературні взаємини, особистість перекладача, доместифікація, реценція.

Питання перекладу німецькомовної художньої літератури українською мовою знаходиться серед низки теоретичних та практичних проблем, котрими займаються літературознавці, перекладознавці та германісти України, але кожна наука – під іншим кутом зору. Загального наукового осмислення процесів, котрі відбуваються протягом останнього століття у царині німецько-українського перекладу, бракує. Разом з тим, аналіз цих процесів та дослідження тієї ролі, котру відіграють у міжлітературних контактах перекладачі, є наразі актуальним завданням як перекладознавства, так і гуманітаристики загалом, оскільки перекладна література є перехрестям національної та чужомовної літератур та вводить читача у контекст загальноєвропейської культури.

Метою статті є огляд стану німецько-українського художнього перекладу за останні 100 років: з кінця 19-го до кінця 20-го ст., завданнями – опис головних дійових осіб цього процесу та стану дослідження їхнього внеску у міжлітературні контакти.

Вважаємо, що зазначений час можна умовно поділити на певні періоди. Перший з них назвемо "вікно в Європу на зламі століть", другий – "поетичний вибух 20–30-их років", третій – "Радянська повоєнна доба", котра сама по собі не є однорідною. Наступний етап – доба незалежності та нищення канонів – потребує висвітлення в окремій статті.

Кінець 19-го – початок 20-го століття характеризується активними міжлітературними контактами, котрі були інспіровані низкою митців, що вільно почувалися як в українській, так і в німецькій культурах. Найпершим серед них слід назвати Івана Франка, який був, по суті, найактивнішим популяризатором німецької літератури в Україні й української – на німецькомовних тренах. Історики української літератури відзначають величезний внесок Франка у збагачення української літератури надбаннями світової культури. Про серйозність підходу Франка до поставленого перед собою завдання – познайомити українського читача з найвидатнішими здобутками німецькомовної літератури – свідчить його поступовість у виборів творів для перекладу та їхній критичний аналіз. Це видно на прикладі збірки "Думи і пісні найзначніших європейських поетів" ("Дрібна бібліотека", 1878), до якої з німецьких авторів увійшли твори Й. В. Гете і Г. Гайне,

збірника "Найстарші пам'ятники німецької поезії IX–XI вв." (1913) з коментарями щодо історії старонімецької поезії та аналізом старовинних пам'яток, перекладу старонімецького епосу "Пісня про Нібелунгів", яким Франко почав займатися ще гімназистом (варіанти перекладів знаходяться в архіві Франка). Цікаво, що стратегія перекладу "Пісні про Нібулунгів" – яскраве очуження, орієнтація на текст оригіналу як в розмірі, так і у своєрідності викладу старонімецького твору. Але пізніше Франко переспівує твір у ритмі української народної пісні, а в примітці пише, що вирішив відтворити цей епос, зберігши у вільній формі епічну його основу. Таким чином, спостерігаємо, що Франко, безперечно, перебуваючи під впливом німецького канону перекладу, закладеного Ф. Шляєрмахером, поступово здійснює поворот від форенізації до доместикації, котра пізніше стане характерною рисою більшості українських перекладів.

Завдяки перекладам та критичним статтям Франка Україна широко познайомилася з німецькими класиками Г. Е. Лессінгом, Ф. Шиллером, Й. В. Гете, Г. Гауптманном, Г. Келлером і в першу чергу – з "архіввором" німецького духу – "Фаустом", перекладом якого Франко пишався через вагомість та новизну його ідейного змісту. Разом з тим, Франко чи не найбільше серед німецьких поетів поцінував Шиллера, як людину, що відгукувалася на скрутне становище народу, "на болі і потреби живих, сучасних людей". Окрім німецьких поетів, Франко популяризував невідомого в Україні швейцарського письменника К. Ф. Мейєра, збагативши українське літературознавство ґрунтовними дослідженнями його творчості. Перекладацький доробок Франка, що стосувався перекладів з німецької, дослідив Л. Рудницький у докторській дисертації "Франкові переклади з німецької літератури" (1965) та монографії "Іван Франко і німецька література" (1974). Він зазначив, що основним принципом підбору літературного твору для перекладу була у митця естетична вартість самого твору, про що письменник і перекладач писав так: "Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які, читаючи, маю вражіння, що передо мною відкривається новий світ чи то думок, чи то поетичних образів, і хотів би своїми перекладами викликати те саме вражіння в моїх читачів" [1, 484]. Франко вважав

обов'язком кожного митця розкривати рідному народу скарби світової культури і тим самим не лише "будувати золотий міст" між народами світу, а й збагачувати культуру власного народу. "Саме він, – слушно зауважив О. Білецький, – прорубав для українського народу "вікно", але не тільки в Європу, а й в усі сторони світу" [2, 123]. Значення Франка для українського перекладу взагалі та перекладу творів німецької літератури зокрема висвітлюється також у роботах М. Стріхи, Р. Зорівчак, М. Москаленка.

З усієї багатой перекладацької спадщини Івана Франка та його заміток до перекладів можна зробити висновок, що митець поставив перед собою завдання перетворити культурні цінності німецькомовних літератур у частину власної культури, переносючи високохудожні твори на український ґрунт, зробити їх доступними широким колам читачів. Серед тогочасних представників української літературної сцени Франко одним з перших повною мірою усвідомив величезне значення перекладів для розвитку літератури.

Варто згадати й про вплив німецькомовних авторів на оригінальну творчість Каменяра. Цьому сприяла як офіційна освіта, так і самоосвіта письменника, котрий ще зі шкільної та університетської лави всотав у свою картину світу багатоголосся образів світового письменства. Дослідники вказують, напр., на подібність тем, образів, ритмо-мелодійного малюнку деяких поезій Франка у збірках "З вершин та низин" і "Зів'яле листя" з творами Г. Гайне з циклу "Lyrisches Intermezzo". Ціла низка ремінісценцій з поеми Г. Гайне, "Атта Троль" очевидна у поемі Франка "Іван Вишенський". Якщо взяти до уваги феноменальну пам'ять Франка, то можна, мабуть, припустити, що все перечитане поетом так чи інакше сформувалося у його свідомості чи й підсвідомості у певні яскраві образи, котрі й слугували ґрунтом чи стимулом при зародженні того чи іншого твору.

Зазначимо, що велику роль у формуванні особистості Франка-поета та Франка-перекладача зіграло його походження та місце проживання, тобто, межовий ареал між германським та слов'янським світом, де не лише зіткнулися різні культури, але й сплелися у своєрідний культурний симбіоз. Більшість дослідників української літератури впевнені, що саме через Західну

Україну – завдяки її приналежності до Австрійської монархії – до Центральної України прийшли ідеї модернізму, і саме культурні діячі Галичини та Буковини першими відгукнулися на нові виклики, саме вони стали на початку 20-го століття найактивнішими перекладачами й популяризаторами німецькомовної літератури в Україні та української – в Німеччині. Серед західно-українських діячів, що перекладали з німецької та публікувалися переважно у Львові, слід назвати, напр., В. Щурата, котрий перекладав "Пісню про Нібелунгів", твори Г. Гайне, Д. ф. Лілієнкрона, Н. Ленау. І. Крушельницький, О. Луцький, В. Бобинський, В. Крушельницька познайомили українських читачів із творами австрійських авторів, таких як Г. ф. Гофман-сталь, Р. М. Рільке, С. Цвайг, А. Шніцлер.

З іншого боку, злам століть відзначено перекладами Лесі Українки, в першу чергу – поезій Г. Гайне (більше 95 віршів), його балади "Маврський король" та поеми "Атта Троль", а також "Ткачів" Г. Гауптмана. Так само й оригінальна творчість поетеси зазнала неабиякого впливу з боку німецькомовної літератури. Так, О. Бургардт, аналізуючи поезію Лесі Українки, вбачає ритмо-мелодійну близькість між віршами й поемами української поетеси та перекладеними нею творами Гайне, котрі, очевидно, стали для неї стильовими взірцями [3, VIII]. Українська письменниця розглядає художній переклад у контексті особливостей національного літературного розвитку кінця XIX – початку XX ст., насамперед у зв'язку із проблемою пошуку нових художньо-естетичних форм та їхньої трансформації на рідному ґрунті (це, зокрема, промовисто засвідчує масштабна перекладацька програма "Плеяди" з метою створення "Бібліотеки світової літератури").

Цікаво простежити стратегії Лесі Українки при відтворення драми "Ткачі" північнонімецького автора, мова твору котрого сповнена діалектизмів, що відіграють функцію маркерів територіального та соціального колориту. Перекладачка не вдається до діалектизмів, але компенсує ці стилістичні засоби іншими, котрі відтворюють подібні функції. Так, у мовленні неграмотної ткачихи зустрічаємо "феники" замість "пфеніги", простонародні вислови, як от "Хутко, дасть біг, ніяк не буде", українські прислів'я ("Не журися, стара, за сиротою бог з калитою", "навчать,

почім ківш лиха", "Матері його стонадцять куп чортів з чорте-
нятами!"), діти говорять про батька у формі множини, як було
прийнято в українських селах, переклад рясніє демінутивами,
особливо коли старші говорять з дітьми, напр.: "Фріценьку",
"гарний глечичок сироватки", "смачненького хлібця", подибує-
мо розлогі експлікації: "Тута що не кілок, то неспана ніч, що не
балка, то рік сухих злиднів". Бачимо, що перекладачка одомаш-
нює текст, але разом з тим, не остаточно переносить його на
український ґрунт [4]. Таким чином, прослідковуємо подальший
розвиток традиції українського художнього перекладу, котрий
можна умовно назвати "м'якою мовленнєвою доместикацією",
яку підхоплять і розширять наступні покоління перекладачів,
у першу чергу, М. Лукаш.

Звичайно, перекладацьку діяльність Лесі Українки не можна
розглядати у відриві від потуг "Плеяди", котра спиралася на чіт-
ку концепцію Олени Пчілки, про що справедливо зазначає
М. Москаленко у "Нарисах з історії українського перекладу" [5,
192]. Саме мати Лесі Українки "поставила собі за мету надати
молодим літературним київським колам більш європейського
характеру, відтягуючи їх тим самим від перебільшених російсь-
ких впливів... Олена Пчілка поширювала серед молоді знайомс-
тво з європейськими літературами, заохочувала кожного з них...
перекладати поезію і прозу світових майстрів і прикладала всіх
зусиль, щоб ті переклади виходили якнайкраще" [цит. за 5, 192].
Активно працював з Лесею над перекладами з німецької і
М. Славинський, котрий переклав трагедію Гайне "Вільям Ратк-
ліф", а також десятки його поезій, серед них і вірш "Коли розлу-
чаються двоє", що став в Україні одним з улюблених романсів.

На зламі століть твори німецьких класиків перекладали також
інші учасники "Плеяди" Л. Старицька-Черняхівська, О. Черня-
хівський, І. Стешенко (Гайне та Шиллер), а ще Б. Грінченко з
дружиною та дочкою (Гете, Шиллер, Гайне, драми Г. Гауптмана
й Г. Зудермана), П. Грабовський (Гете, Гайне, Гервег, Ф. Геб-
бель), М. Вороний (Гайне, Гауптман), А. Кримський (Гайне),
М. Павлик та Ф. Федорців (Гауптман) В. Кобилянський (Гайне
та Шиллер), А. Крушельницький (Гауптман), М. Голубець (Ге-
те, Гайне, Гауптман) та ін. У цей час у театрах Києва, Галичи-

ни, Одеси ставились такі п'єси Гауптмана, як "Візник Геншель", "Ганнуся", "Ткачі", "Затоплений дзвін", "Ельга", "Перед заходом сонця" та ін.

У 20–30-і роки майже усі українські поети робили спроби перекладів з німецької, тому цей період ми умовно назвали "поетичним вибухом". В Україні відбулося нове піднесення у рецепції німецькомовної літератури, хоча найпопулярнішими для перекладу залишалися Гайне та Гете, а також Шиллер. Варто зазначити, що усі видатні перекладачі тієї доби були в першу чергу поетами, а також літературними критиками, громадськими діячами. Тому, говорячи надалі про перекладачів, матимемо на увазі саме широке коло їхньої творчої діяльності. Разом з тим, відповідно до мети розвідки, говоритимемо про перекладачів, котрі долучилися про німецько-українського перекладу.

Безперечно, високі орієнтири, висунуті Миколою Зеровим, були світочем для тих перекладачів, котрі відчували внутрішню потребу та поклик творити для свого народу українською. М. Зеров прагнув перенести на український ґрунт кращі твори європейської класики й сучасної літератури, що, на його думку, мало піднести рівень художності та стати стимулом до мобілізації всіх стилістичних та лексичних ресурсів нашої мови. Закликаючи розробляти українську мову і стиль, удосконалювати техніку й синтаксичну гнучкість української поезії, осмислювати й засвоювати багаті ресурси української національної традиції, він прагнув встановити атмосферу здорової літературної конкуренції, де важливою стане художня вибагливість автора перш за все до самого себе, а не його відповідь на певне замовлення. Окрім того, М. Зеров, розмірковуючи про перекладознавчі роботи В. М. Державина, тішився думкою, що теоретики літератури розглядають питання практики перекладу і ставляться до українських перекладачів із вибажливою суворістю, що свідчить про дозрілість української літератури. У своїй статті "У справі віршованого перекладу", що була надрукована у 1928 р. у київському журналі "Життя й революція", М. Зеров, бідкаючись "одноманітною сірістю" та "невеселою пересічністю", котрі починали закривати небокрай тогочасної поезії, відзначає якісний та кількісний поступ у перекладній літературі, серед іншого називаючи переклади

німецьких балад Д. Загула, відносячи їх до позитивних прикладів розвою перекладацтва, в той час як "Улезків переклад Гетевого "Фауста" Зеров називає "нещасливою спробою" [6].

Серед найактивніших перекладачів-поетів цього часу варто назвати Дмитра Загула (Гайне, Гете, в тому числі І частина "Фауста", Шиллер), Максима Рильського (поезія Гете та Гайне), Леоніда Первомайського (Гайне), Бориса Тена (Гете, лірика та драми Шиллера), Юрія Липу (Гельдерлін, Бірбаум, Рільке). Вважаємо за необхідне зазначити, що перекладачі досить прискіплю- во підходили до свого завдання, про це свідчать, наприклад, видання поезій Гайне різних років, в котрих знаходимо не лише виправлення, але й цілком перероблені переклади раніше опублікованих творів. Так, якщо у вірші Гейне "Ein Fichtenbaum", опублікованому у збірнику, виданому 1918–1919 рр. Д. Загулом та В. Кобилянським, дрімала "сосна у самотині / на півночі голім шпилі", то в чотиритомнику творів Гайне, підготованому Д. Загулом у 1930–1934 рр., про горду пальму снить уже "самітний кедр півночі" [7, 183–190], що свідчить про глибше проникнення перекладача в авторський задум та авторську символіку.

У 30-их роках перекладачі активніше беруться за німецьких драматургів, у першу чергу Г. Гауптмана, творчість котрого була співзвучна українським шуканням, Г. Зудермана, М. Гальбе, Г. фон Гофмансталя, А. Шніцлера. Їхні п'єси ставлять на українській сцені. Експериментуючи у театрі "Березіль", Лесь Курбас шукав нові можливості для масового народного мистецтва. Критики відзначають близькість духу творчості Курбаса та Бертольда Брехта, це стосується новаторського художнього мислення, спрямованого на відтворення нового змісту доби. [8, 110]. Гучний резонанс викликали експресіоністська вистава за п'єсою Г. Кайзера "Газ", постановки творів Е. Толлера "Людина-маса" та "Машиноборці". Про захоплення Курбаса експресіонізмом свідчать його дослідження німецької драматургії. До своєї композиції "Жовтневий огляд" (1927) драматург включив поряд з віршами радянських поетів твори Й. Бехера, Е. Толлера, А. Еренштайна, Л. Рубінера, А. Штрамма. У його дослідженні "Експресіонізм та експресіоністи", що вийшло у Києві в 1929 р.,

значне місце займає аналіз творчості таких німецьких авторів, як К. Едшмід та Г. Майрінк.

Звичайно, що у з кінця 20-их років українські видавництва могли публікувати переклади скоріше за все пролетарсько-революційного характеру. Критерієм вибору були не стільки літературні якості твору, скільки пафос соціальної боротьби. Завдяки цьому український читач познайомився із творами Г. Лорбера, Б. Ляск, Б. Келлермана, Я. Вассермана ("Мавріцієва справа", 1929), Е. М. Ремарка ("На західному фронті без змін" – у тому ж 1929 р., що й німецькою мовою), Л. Фейхтвангера ("Іудейські війни", "Сини"), Л. Турека, К. Грюнберга, К. Тухольського, Л. Франка, Е. Мюзама, Т. Плів'є, На жаль, швидка публікація актуальних творів мала наслідком не завжди високу якість перекладу, особливо, якщо до уваги бралися лише ідейність на зміст. Стиль письменників та експресивність вираження відтворювалися лише частково.

Не варто забувати, що письменники та діячі культури Західної України, котра на той час не знаходилася у складі Радянського Союзу, продовжували перекладати у традиціях Франка. З-під їхнього пера виходять переклади творів Б. Келлермана ("Тунель" у перекладі Д. Сімовичевої, виданий у Коломиї та Лейпцігу у 1922 р., "Праведні душі" у перекладі В. Супранівського видано в Коломиї у 1926 р., оповідання у перекладах І. Калиновича), драм та афоризмів Г. Гауптмана (М. Голубець, О. Грицай), творів Гете (Б. Лепкий, І. Гузар, М. Голубець, М. Рудницький), оповідань Т. Манна (У. Самчук), Л. Томи (М. Черемшина), віршів Г. Гайне (М. Голубець), С. Георге (Ю. Клен), В. Буша (А. Лотоцький), казок братів Грім (із 13 опублікованих у різних числах журналу "Світ дитини" казок перекладач зазначений лише один раз). Увагою користуються також твори австрійських авторів: мініатюри П. Альтенберга та оповідання С. Цвейга (пер. В. Софронів), поезії Г. ф. Гофмансталя (І. Крушельницький, Ю. Клен), оповідання Л. Захера-Мазоха (М. Ставнич), А. Шніцлера (О. Яворівська) та Г. Мейрінка (Р. Тимошук). Найактивніше перекладалися – відповідно до Бібліографічного покажчика, укладеного у Львові [9] – твори Р. М. Рільке (Ю. Липа, Ю. Клен, О. Луцький) та А. Рода-Роди (І. Калинович). Перекла-

ди вміщувалися в основному у газетах та часописах "Літературно-науковий вісник", "Нова хата", "Діло", "Дзвін", "Українське слово", на жаль, у деяких числах часописів перекладач не зазначений або ж вказані лише ініціали.

Українські митці, що опинилися за кордоном після першої світової війни, чи після репресії 30-их років, а потім і після II Світової (ті нечисленні, що врятувалися від радянського терору), мали ширші контакти з європейськими літературами, а тому й могли вибирати для перекладу ті твори, котрі промовляли до їхнього серця. Так, у 20-их роках у німецькомовному Вроцлаві живе, пише й перекладає Улас Самчук, у 30-их роках в Аугсбурзі – Юрій Клен. Пізніше – Михайло Орест, котрий здійснив серйозні поетичні переклади з німецької. У 1954 р. в Аугсбурзі ним була видана книга "Антологія німецької поезії", куди увійшли переклади Ореста з Гете, Клопштока, Шиллера, Новаліса, Гельдерліна, Целана. Орест перекладав також С. Георге та Р. М. Рільке.

У повоєнний радянський час досить багато перекладалося, але по-перше, в основному, російською мовою, а по-друге, коло авторів та творів, які дозволялося перекладати та публікувати, було надзвичайно обмеженим і пов'язувалося з ідеологічним спрямуванням першотвору, його тематикою та країною походження. Комуністичні ідеологи добре розуміли вплив літератури, в тому числі і перекладної, на формування світогляду та ціннісних орієнтирів. Не даремно у школах світова література подавалася дуже куцо, а в неросійських (напр., україномовних школах) – через призму російської літератури і лише в російських перекладах. Майже така сама політика панувала й у вищій школі, з тією лише різницею, що існував курс "зарубіжної літератури". Таким чином, у молоді підсвідомо складалося уявлення про велич, могутність, милозвучність російської мови та літератури як протиставлення до провінційності інших літератур Радянського Союзу. Тому доволі часто творча молодь починала писати, в першу чергу, поезію, саме російською мовою. У такому контексті ще вагомішою постає заслуга поколінь письменників та перекладачів, котрі, незважаючи на усі радянські перешкоди, арешти, репресії, цькування, не лише зберегли українсь-

ку мову, але й завдяки своїй творчості збагатили, розвинули та ввели у контекст світової літератури.

Найвідоміші радянські поети все ж продовжили традицію перекладу німецьких класиків, серед яких перше місце зайняв Г. Гайне завдяки своєму полум'яному слову борця. П. Тичина, А. Малишко, С. Голованівський, О. Словенко звертаються до його творчості. У цей же час М. Рильський перекладає сонети Гайне, М. Бажан – чіткі строфи "Диспуту", В. Сосюра – мініатюри "Нової весни", а Л. Первомайський – лірику й сатиру. По війні в Україні виходять "Вибрані поезії" (1955), "Вибрані твори" в двох томах (1956), "Вибрані твори" в чотирьох томах (1972–1974) та "Твори" (1974). Найповніше спадщину Гайне представлено в чотиритомному виданні за редакцією Л. Первомайського та О. Дейча, де крім поетичних, опубліковано чимало прозових творів, які українською мовою раніше не перекладалися. Критично оцінив рецепцію Гейне в Україні В. Коптілов [7].

Але безперечно, найвагомішою подією у німецько-українському перекладі повоєнного часу можна вважати переклад "Фауста", виданий М. Лукашем у 1955 році. Варто вказати на дискусію між перекладачем та співробітниками видавництва, в тому числі письменниками й перекладачами Л. Первомайським та В. Коптіловим, котрі не визнавали українізованого Гете в народному одязі від Лукаша. Вважаємо, що ця дискусія свідчить як про різні настанови перекладача щодо мети й можливостей перекладу, так і про глибші (соціально-політичні, світоглядні, психологічні) ознаки мовної особистості перекладача.

Ідеологічні критерії вибору, що домінували після другої світової війни, привели до того, що переклади авторів НДР (Е. Штрітматтер, Г. Кант, К. Вольф, Ф. Фюман, Г. Таурер, Й. Бобровський) значно переважали над перекладами авторів ФРН. Однак навіть деякі твори східно-німецьких письменників, як от другий том "Чудодія" Е. Штрітматтера чи "Приклад одного дитинства" К. Вольф були недопущені до читача з ідеологічних причин.

Літературознавці відзначають, що багато творів літератури НДР, писаної під замовлення про оновлення села чи соціалістичну перебудову промисловості, відзначаються схематизмом характерів, плоскістю проблематики, блідістю художньої мови,

засиллям штампів, і це, на жаль, вплинуло на рецепцію усієї літератури НДР [8, 114].

О. Майор, аналізуючи рецепцію Гельдерліна у радянський час, задається риторичним питанням, а чи випадковим був вибір лише соціально-критичних поезій із багатогранної творчості німецького поета? [10, 111] Це питання можна поставити й щодо усіх опублікованих того часу книг перекладів. Така ж тенденційність панувала в літературознавчій оцінці творчості німецькомовних авторів. Так, у 1982 р. виходить збірка творів Гельдерліна у видавництві "Дніпро" зі вступною статтею Д. Наливайка, котрий, аналізуючи творчість німецького романтика, виступав проти "буржуазної" інтерпретації цього поета, визнаючи єдину "правдиву" – "марксистську" інтерпретацію.

Що стосується вибору творів західнонімецьких авторів, то й вони добиралися за ідеологічною схемою: антивоєнні, соціально-критичні, антикапіталістичні. Однак незважаючи на такі обмеження, українські читачі відкрили для себе В. Кеппена, З. Ленца, М. Вальзера, Г. М. Енценсбергера, Г. Белля. Останній був, очевидно, найпопулярнішим німецькомовним автором у 70 роки, але після втручання у справу Солженіцина про Белля мовчали. Лише в кінці 80-их радянське літературознавство повернулося до нього і було видано двотомник його вибраної прози.

Прикметно, що Г. Белль разом із З. Ленцом виступив і на підтримку ув'язненого Василя Стуса (1984 р.), звернувшись із телеграмою до керівництва Радянського Союзу, на яку не отримав жодної відповіді. У своєму інтерв'ю німецькому радію Нобелівський лауреат пояснював слухачам причину репресій проти українського поета таким чином: "Його так званий злочин полягає в тому, що він пише свої поезії по-українськи, а це інтерпретують як антирадянську діяльність... Стус пише свідомо по-українськи. Це єдиний закид, що мені відомий. Навіть не закид у націоналізмі, що також легко застосовують, а виключно на підставі української творчості, що трактують як антирадянську діяльність" [11].

Таким чином, В.Стуса можна інтерпретувати як "нерадянського" поета і "нерадянського перекладача", з когорти тих, котрі не встали в ряди оспівувачів соціалістичного раю, а боролися проти режиму, котрі перекладали твори зарубіжних авторів, за-

мовчуваних в СРСР. Василь Стус здійснив переклади не лише Рільке та Гете, але також і поезій П. Целана, І. Бахман, Й. Бобровського, Г. М. Енценбергера, з Ю. Бадзом переклав повість Е. Меріке "Моцарт на шляху до Праги", разом із З. Йоффе – драму Брехта "Життя Галілея". У його перекладацькому доробку німецькомовна література займає найзначніше місце, та, на жаль, публікація у той час була неможливою через політичне позиціонування поета, дещо було видане за кордоном, дещо – аж у незалежній Україні. Зазначимо, що серед проаналізованих нами перекладів Рільке у виконанні кількох українських перекладачів саме переклади Стуса звучать найприродніше при одночасній близькості до оригіналу.

Трибуною, де публікувалися твори німецькомовний письменників, був у першу чергу журнал "Всесвіт". Саме йому належить провідна роль у знайомстві українського читача з найважливішими творами зарубіжжя і якраз "Всесвіт" відзначався найменшою політичною заангажованістю при виборі зарубіжних творів. Журнал був заснований у 1925 році М. Хвильовим, В. Елланом-Блакитним та О. Довженком і керувався аж до 1993 р. принципом публікувати в українських перекладах ту зарубіжну літературу, котра ще не з'являлася на радянському (чи пострадянському) просторі. Тому саме разом із журналом виросло і розвинулося ціле покоління перекладачів, котре умовно можна об'єднати у перекладацьку школу "Всесвіту". Журнал друкував не лише переклади творів іноземних письменників, але й подавав критичні статті про них. Для "Всесвіту" активно перекладав М. Бажан (Гете, Гайне, Гельденрлін, Рільке), В. Коптілов публікував свої переклади та літературно-критичні статті, трохи пізніше – драматург і публіцист П. Тимочко (Гете, Гельдерлін, Г. Сакс, Г. Гессе, Р. Вальзер). Зазначимо, що поезії Рільке, котрі на початку 70-их підготував для "Всесвіту" В. Стус, не були прийняті до друку, оскільки конкурували з перекладами Бажана. Пізніше, у таборах, переклади Бажана стали для Стуса стимулом далі довершувати поетичну майстерність та "вийти на вищий рівень осмислення багатьох змістових моментів сонетів Рільке та їх поетики" [12, 340].

Цікаво зазначити, що перекладом поезії – часто з багатьох мов, займалися в основному відомі поети, котрі були за фахом чи за покликанням скоріше за все українськими філологами, тоді як переклад прозових творів взяли на себе фахові германісти. Це можна пояснити таким чином: відтворення поезії висуває на перший план творчі, евристичні якості перекладача, а переклад великої прози – досконале володіння мовою та міжкультурну компетенцію.

Е 70-і та 80-і роки українською вийшли великі прозові твори, так, О. Деко перекладав твори Ф. Фюмана, Е. Льюїса, М. Хатрі, у 1989 р. у видавництві дитячої літератури "Веселка" з-під пера М. Настеки з'явився прозовий переказ "Пісні про Нібелунгів" Ф. Фюмана з віршованими перекладами-вставками О. Мокровольського. Але найпродуктивнішими перекладачами з німецької стали Євген Попович та трошки пізніше – Олекса Логвиненко. Є. Попович переклав найвидатніші романи Томаса Манна ("Будденброки" та "Доктор Фаустус"), твори Франца Кафки ("Перевтілення"), Германа Гессе ("Гра в бісер"), Еріха М. Рільке ("На Західному фронті без змін", "Три товариші", "Тріумфальна арка", "Чорний обеліск"), казки Вільгельма Гауфа та братів Грім, а Олекса Логвиненко – твори Зігфріда Ленца ("Урок німецької"), Е. Штрітматтера ("Тінко"), Г. Брауна ("Помилка скульптора в Гармонополісі"), Мартіна Вальзера ("Робота душі"), Б. Келлермана ("Тунель"), Г. Белля ("Дбайлива облога").

Рецепція та популяризація німецькомовної літератури в Україні пов'язана також із дослідженнями Д. Затонського, котрого цікавили австрійські та німецькі автори 20-го століття Ремарк, Белль, Кепен, Вальзер, Кафка, Рот, Бахман, а також науковими розвідками К. Шахової, Л. Антонової, В. Дзюбинської, Л. Ковальчука, Л. Климової, М. Кудіна, О. Чиркової. Питання німецько-українських літературних контактів та рецепції новітньої німецькомовної літератури в Україні висвітлювали роботи Б. Бендзара, В. Гладкого, Д. Наливайка.

Якщо про найвизначніших перекладачів-поетів (Франко, Леся Українка, Лукаш) є досить багато критичної та перекладознавчої літератури (напр., М. Зимомря, Р. Зорівчак про

Франка, В. Савчин та О. Федунів-Швед – про Лукаша), то про перекладачів з німецької пізньо-радянської доби, і особливо перекладачів прози – досліджень майже немає. Це або окремі статті, або ж окремі зауваги у літературознавчих студіях. Так, у своїй монографії про рецепцію Гельдерліна в Україні О. Майор висловлює думку, що переклади поезії Гельдерліна у виконанні І. Качуровського та Михайла Ореста є найкращими взірцями поезій Гельдерліна українською мовою, оскільки вони адекватно передають зміст, а також ритміку та античну строфіку, та й самі оригінальні твори Качуровського та Ореста знаходяться під неабияким впливом поезії Гельдерліна (написані асклепядовою, архілоховою, алкесовою строфою) [10, 117]. Ця дослідниця висловлює цікаву думку і про перекладача Бажана, посилаючись на трактування його оригінальної та перекладної творчості В. Коптіловим. Вона вважає, що звернення до трагічної долі Гельдерліна з його пошуками гармонії між собою та суспільством, приреченими на невдачу в умовах тодішньої дійсності, прагнення до синтезу поезії з філософією, є завуалізованою правдою і про творчий шлях Бажана, котрого цькувала партійна критика, і котрий мусів втікати від реальності у творчість, у пошуки вічних ідеалів високого мистецтва [10, 112–113]. Н. Васильченко-Каверіна дослідила музичні мотиви в перекладах В. Стуса з німецької літератури та їх вплив на формальні та змістові ознаки оригінальної спадщини митця [13], А. Паславська висвітлює зв'язки Г. Кочура з німецькою літературою [14].

Варто зауважити, що названі розвідки щодо радянського періоду в історії українського перекладу вийшли лише останніми роками і є розрізненими, а тому перекладознавство потребує узагальнення як перекладного доробку українських перекладачів різних періодів радянської та пострадянської доби, так і оцінки перекладознавчих студій про них. Тому перспектива дослідження полягає в поглибленні та узагальненні матеріалу про пізньорадянський період українського перекладу та висвітленні рис перекладацького процесу за останні 20 років у нових політико-культурних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Франко І.Я.* Зібрання творів у 50-ти т. / Іван Якович Франко. – К., 1976–1986. – Т. 9.
2. *Білецький О.* Художня проза. Поезія. Світове значення Івана Франка / О.І. Білецький // Зібрання праць у 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
3. *Бургардт О.* Леся Українка і Гайне // Українка Леся. Переклади. – Київ, 1927. – Т. 4.
4. *Українка Л.* Переклади / Леся Українка [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Transl.html/> (дата звернення: 01.10.1012).
5. *Москаленко М.* Нариси з історії українського перекладу. 5. / Михайло Москаленко // Всесвіт. – Київ, 2006. – Вип. 7–8.
6. *Зеров М.* Нове українське письменство: Історичний нарис. – Мюнхен, 1960. – Електронна бібліотека української літератури. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Nove-pysmenstvo/Rozdil%201.html#slovo> (дата звернення: 01.10.2012).
7. *Коптілов В.* Гейне на Україні. // Всесвіт, 1973. – 2(176).
8. *Баканов А.Г.* Німецька література в Україні / А.Г. Баканов, М.О. Кудін // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка – Іноземна філологія. – Київ, 1995. – Вип. 25.
9. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939). Бібліографічний покажчик. – Львів, 2003.
10. *Майор О.* Літературна творчість Фрідріха Гельдерліна та її рецепція в Україні / Майор Олеся: Монографія. – Мюнхен, 2004.
11. *Кіпіані В.* Стус і Нобель. Демістифікація міфу / Вахтанг Кіпіані // Історична правда. – 10.12.10. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2010/12/10/8404/> (дата звернення: 01.10.1012).
12. *Стус В.* Твори у чотирьох томах / Василь Стус. Переклади. – Львів, 1998. – Т. 5.
13. *Васильченко-Каверіна Н.* Музичні мотиви в перекладах Василя Стуса та їх упослідження у його оригінальній творчості / Ніна Васильченко-Каверіна // Мандрівець: всеукраїнський науковий журнал гуманітарних студій – Тернопіль, 2011. – № 2 (92).
14. *Паславська А.* Григорій Кочур і німецька література / А. Паславська // Творчість Григорія Кочура в контексті української культури ХХІ віку: До 100-річчя від дня народження Майстра: матер. ІV міжнар. наук. конф. – Львів, 2009.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

М. Іваницька, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Немецко-украинский художественный перевод: от Франко до Стуса

В статье рассматриваются основные периоды в истории немецко-украинского перевода и роль в этом процессе личности переводчика: 1) конец 19-го – нач. 20-го века: Иван Франко, Леся Українка и "Плеяда"; 2) "поэтиче-

ский взрыв" 20–30-ых гг.: поэтические переводы в Украине и за рубежом;
2) послевоенная советская эпоха: влияние идеологии и сопротивление ей.

Ключевые слова: художественный перевод, литературные контакты, личность переводчика, доместикация, рецепция.

M. Ivanytska, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

German-ukrainian literary translation: from Franko to Stus

The article studies the roles of translators within the main periods of the history of Ukrainian-German translation: 1) late 19th to early 20th century: Ivan Franko, Lesya Ukrainka, "Pleyada"; 2) "Poetic burst" of the twenties – thirties: translations in the Ukraine and abroad; 3) Soviet postwar era: influence of ideology und resistance

Key words: literary translation, literary contacts, translator's personality, domestication, reception

УДК 81'373/37:340.113:81'25

Д. Касяненко, канд. філол. наук, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПРОЦЕСИ В ТЕРМІНОЛОГІЇ ПРАВОВОГО ЄВРОЛЕКТУ ТА ЇХНЄ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ

У статті досліджено лексико-семантичні особливості творення термінів правового євролекту та специфіку їх перекладу різними цільовими мовами.

Ключові слова: правовий євролект, переклад правничих термінів євролекту, переклад юридичних текстів ЄС.

Переклад в Європейському Союзі та за його межами набуває сьогодні особливого статусу у зв'язку з поступовою інтеграцією національних правових систем у європейський правовий простір і актуалізує проблему перекладності термінів-реалій нової легіслативної культури. У контексті багатомовної політики ЄС переклад є одним із основних шляхів поповнення терміносистеми європейського права – "правового євролекту" [1, 88].

Аналіз фахової літератури виявив динамічність досліджень євролекту на зарубіжних теренах (Р. Гофен В. Вайсфлог, С. Шарчевич, П. Сандріні, Ж. Р. де Гроот, Р. Штольце). В Україні євролекту як феномену "нової інтернаціональної мовної сутності"

[2] присвячені розвідки О. І Чередниченка [2], Д. С. Касяненко (Гавура, Коробейнікова) [1; 3; 4].

Дослідження особливостей перекладу термінів правового євролекту є одним з найважливіших напрямів сучасного термінознавства, вважається складовою фахового перекладу і становить "цікаву перспективу для міждисциплінарних розвідок за межами лінгвістики" [5, 13]. Переклад термінів права суттєво відрізняється від перекладу термінів інших фахових сфер [6]. Важливим елементом перекладу правового євролекту є відтворення у цільовій мові (далі ЦМ) лексико-семантичних особливостей термінів зазначеної підмови.

Практичний аналіз досліджуваного корпусу термінів дозволяє стверджувати, що поповненню терміносистеми правового євролекту сприяють такі лексико-семантичні процеси: **термінологізація** (перехід лексичної одиниці зі стану нетерміна до стану терміна), **транстермінологізація** (зміна значення термінів унаслідок запозичення з інших галузей науки або техніки), **метафоризація** (переносне вживання слова або виразу на основі аналогії), **транспозиція** (використання однієї мовної форми у функції іншої).

Найпоширенішим та найдавнішим лексико-семантичним способом термінотворення правового євролекту слугує **метафоризація**. Під метафоризацією ми розуміємо процес розширення семантики слова в результаті перенесення ознак з одного предмета на інший на основі аналогії, схожості або порівняння [7, 231–232]. Вона є інтегральною ознакою термінології будь-якої фахової мови, проте особлива інтенсивність її виявлення притаманна молодим фаховим галузям, терміносистема яких переживає етап становлення. Позитивну ознаку метафоризації пов'язують з асоціативним сприйняттям фахового поняття, що полегшує розуміння нової інформації. Метафоризація застосовується у творенні як повних термінологічних одиниць, так і скорочень, котрі використовуються у правовому євролекті для позначення назв проєктів, програм, різних рівнів зустрічей, організацій, інституцій тощо. Так, для номінацій програм і проєктів, які реалізуються за підтримки ЄС, найчастіше використовують імена *міфологічних істот та прізвища видатних осіб* [4, 60], наприклад: *програми сприяння культурі*: Ariane ("Аріад-

на"), Raphael ("Рафаель") та ін.; *освітні програми*: Leonardo da Vinci ("Леонардо да Вінчі") та ін.; *інформаційні мережі Європейської Спільноти*: Galileo ("Галілей") та ін.; *вузькогалузеві програми*: Programm DAPHNE (Програма "Дафна") тощо.

У деяких наукових джерелах для позначення процесу переходу власних назв до розряду термінів використовують поняття транспозиція. Ми відносимо цей спосіб поповнення терміносистем до термінологізації, у процесі якої до термінів правового євролекту надходять: 1. загальновживані лексичні одиниці рідної мови; 2. антропоніми, топоніми, гідроніми як компоненти позначень конференцій, програм, зустрічей, різних заходів тощо, наприклад: *"Gymnich"-Treffen* (Зустріч у замку "Гюмніх"), *Kopenhagener Kriterien* ("Копенгагенські критерії"); 3. скорочення, наприклад, ініціальні: *COSAC* (Конференція комітетів зі справ Спільноти КОСАК); 4. номенклатурні одиниці; 5. терміни з інших терміносистем тощо.

Процес юридичного перекладу складається з кількох етапів, серед яких особливу проблему становить пошук *термінологічних відповідників*, що репрезентують різні національні правові системи, проте покликані сприяти і фаховій комунікації, і *трансферу нових понять*. При цьому проблема перекладу термінів правового євролекту виникає через невідповідність термінологічних одиниць вихідної мови (далі ВМ) і ЦМ та *відсутність системних відповідників*, що спричинено як *мовними* (відмінності мовних картин світу, своєрідність кожної мови, розбіжності мовних норм тощо), так і *позамовними факторами* (різний рівень розвитку задіяних фахових галузей і, як наслідок, відповідних фахових мов).

Фахівці пропонують розв'язувати проблему добору відповідників за допомогою певних *способів* та *приймів перекладу*, основу яких становлять "*підстановки*" та "*трансформації*". Проблему перекладу безеквівалентної лексики вирішують за допомогою таких *способів перекладу* безеквівалентної лексики: *транскодоване запозичення* (транслітерація / транскрипція), *калькування* (дослівний переклад), *наближений* (аналоговий) та *описовий* (пояснювальний) переклад. Кожен із зазначених способів перекладу має свої переваги і недоліки, проте у перекладі

юридичних термінів правового євролекту перекладач повинен надавати перевагу питомим відповідникам з міжмовно-гармонізованими значеннями й утримуватися від використання невмотивованих запозичень.

Транскодоване запозичення застосовується переважно для перекладу термінів-інтернаціоналізмів, неологізмів, деяких термінів-скорочень та метафоричних термінів, а також термінів-акронімів і термінів з компонентами антропонімами, топонімами, які в рамках пропонованого дослідження представлені здебільшого складними інтрагалузевими та міжгалузевими термінами європейського права, загальнонауковими й технічними термінами і позначають установи, інституції, реалії ЄС тощо, наприклад: *f. Komitologie* (нім.) – *comitologie* (англ.) – **комітологія** (укр.); *FIDE* (англ., нім., фр.) – **ФІДЕ** (укр.); *GATT* (нім.) – **ГАТТ** (укр.); *acquis Schengen* (фр.) – **Шенгенський договір** (укр.); *Vereinbarungen von Arusha* (нім.) – *Arusha agreements* (англ.) – **Аруські угоди** (укр.) та ін [1, 138–144].

Лексико-семантичні особливості термінів правового євролекту відтворюють у ЦМ також шляхом **калькування** (дослівний або буквальний переклад), особливість якого полягає в тому, що складові частини лексичної одиниці ВМ замінюють їхніми словниковими відповідниками в ЦМ, наприклад: *n. Grünbuch* – зелена книга, *das sekundäre Unionsrecht* – вторинне право ЄС, *m. Binnenmarkt* – внутрішній ринок тощо.

Калькування правничих термінів може бути **повним** або **частковим**, часто супроводжується елементами транскрипції або транслітерації, поєднується з формально-структурними перетвореннями ("трансформаціями"), які визначаються нормами ЦМ (часткове калькування: *Innenpolitik f.* – внутрішня політика, *Regierungskonferenz f.* – урядова конференція; повне калькування: *Amtsblatt n.* – Офіційний вісник, *Ausschuss der Ständigen Vertreter* (нім.) – **Комітет постійних представників** (укр.) тощо.

Результати нашого дослідження дозволяють стверджувати, що переклад термінів європейського права за допомогою калькування дуже поширений (40 %) і особливо часто застосовується у перекладі з німецької мови українською, при цьому українські тер-

міни відзначаються прозорою семантикою і вмотивованістю на відміну від термінів-кальок з англійської та французької мов.

Характерною ознакою для перекладу термінів правового євролекту є застосування *описово-пояснювального способу*, який дозволяє за допомогою розгорнутого опису максимально точно розкрити значення вихідного поняття, пояснюючи реципієнту транслята ЦМ безеквівалентні терміни, реалії та іншу культурно-специфічну юридичну лексику, наприклад: *Barcelona-Prozess* – *Барселонський процес* (політика партнерства ЄС з середземноморськими країнами); *Agenda 2000* – *Порядок денний 2000* (Програма дій щодо подальшого розвитку ЄС, розширення та реформування спільних політик у галузі сільського господарства, регіональної політики та політики довкілля на період з 2000 до 2006 року) [1, 146–147] тощо.

Такий спосіб передачі безеквівалентної лексики є найбільш інформативним, проте фактично є не перекладом, а поясненням перекладача. Відтворення безеквівалентних термінів шляхом пояснення є найкращим способом заповнення термінологічних лакун, проте через громіздкість він використовується переважно лише за першого згадування правничого терміна-реалії ВМ, яка, з метою мовної економії та відповідно до вимог до термінів, потім перекладається калькуванням або запозиченням. Наприклад термін *approximation of laws* (англ.) – *Angeleichung der Rechtsvorschriften* (нім.) – *зближення законодавств* (укр.) → калька з німецької мови, проте поширеним серед українських правників сьогодні є також транскодоване запозичення з англійської мови – *апроксимація* (*процес скасування небажаних відмінностей у національних нормативно-правових актах з метою наближення законодавства держави-кандидата до норм європейського права, що становить важливу передумову для вступу в ЄС і створення спільного ринку тощо*) → описово-пояснювальний переклад [1, 148–149].

Те ж саме стосується й інших новотворів правового євролекту, зокрема, перекладу термінів-реалій метафоричного характеру, наприклад, термін *Europe à la carte*, запозичений в терміносистемі європейського права з французької ресторанної мови та культури (від французького терміна *à la carte* – можливість відвідува-

ча ресторану замовляти страви на вибір, не прив'язуючись до меню ресторану), в контексті ЄС означає право держав-кандидатів на вступ до ЄС обирати напрями інтеграції за власним розсудом. Очевидно, що метафоричний термін правового євролекту *Europe à la carte* – Європа "на вибір" потребує паралельно з калькованим перекладом пояснення – "модель європейської інтеграції, за якою держави самі обирають, чи брати участь у певній конкретній інтеграційній ініціативі, чи ні" [8, 25].

Описово-пояснювальний переклад притаманний також для перекладу номенклатурних одиниць: "*eEurope*" – заходи ЄС, закріплені Ліссабонською стратегією, в якій Європейський Союз задекларував прагнення створити найкращі у світі умови для інформаційного суспільства [9].

Результати пропонованого дослідження доводять, що для адекватного відтворення метафоричних термінів правового євролекту характерний описово-пояснювальний спосіб перекладу, який за певних умов супроводжується або транслітерованим запозиченням, або калькуванням. Детальне вивчення вимог до комбінованого застосування зазначених способів перекладу термінів правового євролекту офіційними та регіональними мовами ЄС визначає перспективи подальших студій зазначеної проблематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Касяненко Д.С.* Особливості перекладу та лексичної гармонізації законодавчих актів ЄС в контексті євроінтеграції України : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: 10.02.16 / Касяненко Дар'я Сергіївна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2011.
2. *Чередниченко О.І.* Євролект і проблеми його перекладу / О. І. Чередниченко // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 41, ч. 2.
3. *Гавура Д.* Проблема багатомовності в ЄС з точки зору перекладу, адаптації та лексичної гармонізації законодавчих актів ЄС в контексті євроінтеграції України / Д. Гавура // Мовні і концептуальні картини світу : зб. Наук. пр. – Вип. 23, ч. 1. – К., 2007.
4. *Коробейнікова Д.* Мова ЄС – євролект чи переклад? / Д. Коробейнікова // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – Вип. 31. – К. 2010.
5. *Arntz R.* Sprachvergleich, Rechtsvergleich und Übersetzen im Sprachenpaar Spanisch-Deutsch / R. Arntz // Übersetzen und Dolmetschen: Modelle, Methoden, Technologie [Hrsg. K. Schubert]. – Tübingen, 2003. – Bd. 1.

6. Шаблій О.А. Переклад юридичних текстів (на матеріалі правничих термінологічних систем ФРН та України) / О.А. Шаблій. – К. 2008.

7. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 2-е изд.. – М., 1969.

8. Словник-довідник Європейського Союзу. – К., 2001.

9. *Glossary to European integration and the institutions and activities of the EU* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://europa.eu/legislation_summaries/glossary.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Д. Касяненко, канд. філол. наук, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Лексико-семантические процессы в терминологии правового евролекта и их передача в переводе

Статья посвящена исследованию лексико-семантических особенностей образования терминов правового евролекта, а также специфики их перевода разными целевыми языками.

Ключевые слова: правовой евролект, перевод юридических терминов евролекта, перевод юридических текстов ЕС.

D. Kasianenko, PhD in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Lexical-semantic processes in the terminology of legal euroлект and their transfer in the translation

This article is aimed to explore the peculiarity of lexical-semantic formation of legal euroлект terminology and specific of legal euroлект terms translation to different target languages.

Key words: legal euroлект, translation of legal euroлект terms, EU legal texts translation.

УДК 81'255.2:82-193.3=133.1

Т. Качановська, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

СОЛЯРНО-МІСЯЧНІ ОБРАЗИ В СОНЕТАХ Ш. БОДЛЕРА ТА ЇХНІХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Розглянуто специфіку функціонування доміант семантичних полів 'сонця' та 'місяця' в сонетах Ш. Бодлера та проаналізовано трансформації, яких вони зазнають при перекладі.

Ключові слова: поетичний переклад, сонет, назви небесних тіл, образ сонця, образ місяця.

Питання про характер бодлерівської солярно-місячної символіки та специфіку реалізації образів сонця та місяця у поезіях цього автора має принципове значення як для цілісного, глибинного аналізу творчої спадщини співця "Квітів Зла" [1, 212], так і для перекладознавчих досліджень українських інтерпретацій його сонетів. Найбільш повно воно висвітлене в одномовному контексті, зокрема, у працях М. Айдельдінгера [1], [2] та Ф. У. Лікі [3].

Актуальність цього напрямку досліджень у контексті перекладу зумовлюється недостатньою вивченістю проблем збереження образного ладу поетичного твору при його відтворенні засобами цільової мови, адже через асиметрію мовних картин світу перекладачам часто доводиться вдаватися до суттєвих трансформацій окремих елементів художнього світу. Закономірності передачі вжитих в оригіналах солярних та місячних образів досі досліджувалась переважно побіжно, фрагментарно або в контексті аналізу окремих поетичних творів. Зокрема, проблема незбіжності роду персоніфікованих назв небесних тіл у вихідній та цільовій мовах розглядалась у роботах [4–8] тощо; проаналізовано низку труднощів, з якими стикаються перекладачі при відтворенні назв небесних тіл, образний і конотативний потенціал яких не є тотожним у вихідній та цільовій мові [9, 39–40], [9, 163–176]; розглянуто окремі типи перекладацьких відповідників деяких астронімів [9, 39–40], [10–11], але комплексний аналіз прийомів та засобів збереження образного та композиційного ладу твору при відтворенні авто- та металогічних образів, сформованих в оригіналі за допомогою іменників *soleil* та *lune*, ще не проводився. Метою цього дослідження, здійсненого на матеріалі сонетів Шарля Бодлера (всього 72 сонети) та їхніх українських інтерпретацій, виконаних В. Вовк, М. Орестом, М. Москаленком, Д. Павличком та І. Петровцієм, є аналіз функціонального навантаження солярних та лунарних образів у першотворах та вивчення трансформацій, що вони їх зазнають у перекладі. У роботі використано суцільну нумерацію прикладів; штрих (') після номера прикладу позначає запропонований іншим перекладачем варіант перекладу вже цитованого під цим номером уривка.

Думки французьких бодлерознавців з приводу ролі та художньої цінності лунарних та солярних образів у сонетах зі збірки

"Квіти зла" різняться, але в цілому вони схиляються до висновку про важливість цих образів у створеній автором картині світу. Так, ще 1884 р. Л. Депре зазначав: "Бодлер залишається сумним та похмурим навіть перед ясным ликом сонця; тому його пензлю й не дається живописання денного світила, найкращі ж свої мазки він зберігає для меланхолійних місячних годин" [12, 632]. М. Айдельдінгер частково погоджується із своїм попередником, стверджуючи, що "на відміну від романтиків Бодлер не писав поезії про сонце; згадка про денне світило не є для нього приводом для введення описового фрагменту, де сонце виступало б у якості яскравого атрибута або декоративної прикраси змальовуваного пейзажу" [1, 213]. При цьому він зауважує, що домінантною функцією, закріпленою за сонцем у творах Бодлера, є символічна, а не зображальна, адже "сонце перетворюється у поета на складний полівалентний символ психічного життя, що залежно від твору може уособлювати життєдайну або руйнівну силу, жіночі чари, кохання, вино, "штучний рай", світло, яке очікує людину після смерті, духовні шукання, творчу насагу" тощо [1, 214].

Встановлено, що Бодлер нерідко використовує іменники *soleil* і *lune* для підкреслення зіставлень та протиставлень між різними частинами твору та між різними поезіями зі збірки "Fleurs du Mal", для характеризувannya своїх персонажів, зокрема, у межах образних порівнянь, вживає іменник *soleil* у множині для створення ефекту одивнення образу і позначання тривалості певного процесу/стану [10, 194–195], і що іменник *lune*, який традиційно використовується у французькому художньому мовленні для позначення жіночого начала, відіграє неабияку роль у формуванні домінантних мотивів збірки [10, 196].

При цьому іменник *soleil* зустрічається у бодлерівських сонетах 21 раз, тобто майже втричі частіше, ніж іменник *lune* (8 вживань). У більшості випадків вони виконують у досліджуваних оригіналах водночас декілька дискурсивних функцій і створюють тло для різнорівневих прочитань твору (пор. прикл. 1, 4). Зокрема, більш ніж у 60 % випадків ці іменники виступають у якості дейктичної вказівки (пор. прикл. 1, 2), причому найбільш активно у такій функції вживається іменник *soleil*. Принагідно зазначимо, що у переважній більшості випадків у контексті першотворів ак-

туалізуються закріплені за сонцем значення джерела світла та/чи тепла (пор. прикл. 1, 2, 3, 5), а також сема жіночої статі іменника *lune*, який Бодлер неодноразово використовує для позначання ліричного адресата (пор. прикл. 6, а також [9, 163–176]):

{1} *J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques* [13, 17] → Над морем був мій дім; він мав стрункі портали, / Де сяяли **сонця** барвисті, як цити, / І ті ж ряди колон в напливі темноти / До кам'яних печер подібними ставали [14, 28] (у Д. Павличка); {1'} → Під пишим портиком я жив. Сяйної днини / Там грало **сонце** вод мільйонами вогнів: / Величний мій палац колонами яскрів, / Мов грот базальтовий вечірньої години [15, 43] (в І. Петровця).

У цитованому сонеті іменник *soleil* вжито у множині як засіб одивнення образу і для позначання тривалості певного процесу/стану завдяки наявності у цього іменника значень "день" та "рік", яких немає в українського іменника *сонце*. При цьому завдяки оригінальному поєднанню двох стертих метафор, основою для першої з яких є порівняння дії сонця з фарбуванням, а другої – порівняння відблисків сонячних променів із вогнями, Бодлер створює яскраву імпресіоністичну замальовку, що характеризує місце дії на початку твору.

У перекладі Д. Павличка (прикл. 1) множину іменника *сонце* збережено, але зміни у його мікроконтексті (рекатегоризація епітета *marins* та зміна синтаксичної функції його відповідника, введення відносного займенника *de*) уможливають інтерпретацію, згідно з якою сонця вигравірувані чи намальовані на порталах, через що ефект одивнення образу затушовується. Слід зауважити, що дейктичну функцію згаданої назви небесного тіла у перекладі не втрачено: вона відтворена за допомогою інших засобів (вживання дієслів у недоконаному виді тощо). Це не призводить до суттєвих відхилень від оригіналу завдяки надлишковості темпоральної інформації у бодлерівській строфі, де згадане значення тривалості процесу/стану дублюється за рахунок дієслів в *imparfait* і обставини *le soir* 'вечорами'. З іншого боку, Д. Павличко деметалогізував наявний у першотворі мета-

форичний образ і ввів у свій текст метро-ритмічні заповнювачі як-от відсутнє у Бодлера образне порівняння сонця із щитом.

І. Петровцій (прикл. 1') зберіг дейктичну функцію іменника *soleil* у перекладі за допомогою засобів, аналогічних тим, якими скористався Д. Павличко, однак, застосування ним прийому сингуляризації призвело до втрати локального ефекту одивнення образу сонця. Втім, йому вдалося частково компенсувати ці втрати завдяки реметалогізації метафори, наявної у мікроконтексті іменника *soleil*. Так, дія сонця у нього уподібнюється грі, а не фарбуванню, що у контексті перекладу призвело до посилення експресивності образу. Однак, здійснена перекладачем модифікація синтаксичних зв'язків призвела до втрати наявної в оригіналі чіткої співвіднесеності вогнів і відблисків сонячних променів на портику. Слід також відзначити, що І. Петровцій активніше за Д. Павличка послуговується елементами буквалізму, подеколи вживає заважкі синтаксичні конструкції. і що у його віршах спостерігається відсутня у Бодлера незбіжність синтаксичних груп з ритмічними, що спричиняє до небажаної втрати вираженої, заколисуючої інтонації першотвору, яка супроводжує опис щасливих для ліричного героя часів.

{2} *Sans remuer ils se tiendront / Jusqu'à l'heure mélancolique / Ou, poussant le soleil oblique, / Les ténèbres s'établiront* [13, 67] → *Вони задумані. І ждуть / На час сумний і пізні роси, / Коли, скотивши сонце косе / Всю землю пільми опадуть* [16, 31] (у М. Ореста); {2} → *Вони міркують. Доки тіль / Меланхолійної години / На них під вечір не нахлине, / Не зрушаться з хитких сидінь* [15, 42] (у Д. Павличка).

У цитованому вище пасажі з сонета "Les Hiboux" Бодлер використовує оригінальну суперпозицію метафоричного та стертого метонімічного образів, унаслідок якої одночасно актуалізуються як пряме, так і переносні значення іменника *soleil*. А саме, у французькій мові іменник *soleil* має отримані шляхом метонімічного переносу лексикалізовані значення "сонячні промені", "сонячне світло", "освітлене сонячними променями місце" (див. [17]). У значенні "сонячні промені" він нерідко вживається як головний компонент простого субстантивно-ад'єктивного словосполучення із залежним прикметником *oblique* для позначання навскісних

променів сонця [17], пор.: "*le soleil oblique entrainait sous le pavillon, les fromages puaient plus fort*" [18, 277]; причому такі метонімічні образи притаманні не лише художньому дискурсові, пор.: "*partez à la découverte des Coulmes (Vercors) sous un manteau de neige vierge éclairé par le soleil oblique à travers la hêtraie ou bien au clair de lune*" [19]. У свою чергу, у цитованому у прикладі 2 іменник *soleil* виступає у ролі прямого додатка дієслова *pousser* "*штовхати*", "*виштовхувати*". За допомогою згаданого дієслова Бодлер будує персоніфікацію іменника *ténèbres* "*нітьма*", "*морок*", причому ефект одивнення цього образу досягається за рахунок вмотивованого імпресіоністичними чинниками трансформування каузальних зв'язків (у сонеті ніч приходить на зміну дню не через обертання Землі навколо своєї вісі, а тому що пільма витісняє собою надвечірнє сонце). Все це допомагає поетові створити яскраву картину зміни світла темрявою, що набуває символічного звучання в контексті досліджуваної збірки.

Складнощі перекладу у цьому випадку виникають через відмінності у сполучуваності іменників *soleil* і *сонце*. Хоча український іменник *сонце* також має значення, подібні тим, що представлені у семантичній структурі його французького відповідника ("*світло й тепло, що випромінюються сонцем*", "*відбиття, відображення сонячного проміння*", "*місце, простір, охоплені світлом і теплом сонця*") [20], він дуже рідко вживається як головний компонент простого словосполучення із залежним прикметником *косий* (або *навскісний*) для позначання навскісних променів сонця. Так, у контексті, коли йдеться про проміння вранішнього чи вечірнього сонця, згадані означення найчастіше підпорядковуються іменнику *проміння*, пор. у М. Старицького: "*косе проміння сонця ринуло на землю, і все кругом заблискотіло*" [21, 73]. Іноді трапляється і підпорядкування цих означень іменнику *сонце*, але це здебільшого відбувається у лоні складних словосполучень, що містять інші компоненти, які дозволяють експлікувати ситуацію, пор.: "*Але трава гамірлива / Та мірковні статечні дерева, / Та навскісне, наскрізне сонце ранкове...*" [22]. Дещо частіше у художньому дискурсі іменник *сонце* вживається у складі простого словосполучення із підпорядкованим прикметником *похилий*, але і в цьому випадку

відповідні згадки, що прояснюють, про яке саме положення сонця над обрієм ідеться, містяться у ширшому контексті, як, напр. в І. Франка: "*Сонця віз огнистий* ⁽¹²⁾ / *Хилився вже додолу.* (...) ⁽¹³⁾ / (...) / *Похиле сонце золотом ярким* ⁽²⁶⁾ / *Обситало горішній край стіни* ⁽²⁷⁾" [23, 332]. З огляду на вищезазначене українські відповідники конструкції "*le soleil oblique*", отримані унаслідок калькування, є не настільки усталеними, як їхній французький прообраз, а отже мають вищий ступінь стилістичної маркованості, що робить нерівноцінним авторському їхнє використання у тексті перекладу. За таких умов і зважаючи на метро-ритмічні обмеження жанру сонета, Д. Павличко (прикл. 2') віддає перевагу подальшому метонімічному розвитку бодлерівського образу, вводячи замість вилученої згадки про надвечірні промені сонця дейктичну вказівку *під вечір*. Однак, таке вилучення призводить до втрат в образному ладі твору, зокрема, на рівні речення, адже у цьому випадку втрачається ефект одивнення образу, створений Бодлером завдяки грі із причинно-наслідковими зв'язками. З іншого боку, у такому перекладі втрачається опозиція *soleil – ténèbres*, особливо значуща у контексті збірки "Квітів Зла".

Попередник Д. Павличка М. Орест (прикл. 2) жив у своєму тексті калькований відповідник конструкції "*le soleil oblique*", що має більшу експресивність, ніж ця конструкція в оригіналі. Попри це його переклад є все ж ближчим до бодлерівської образності і звукопису. Зокрема, вдалий вибір образу порівняння (*pousser* → *котити*) у межах прийому реметалогізації дієслівної метафори дозволив йому зробити більш природним введення згаданого калькованого відповідника і водночас зберегти використану Бодлером суперпозицію образів, важливу для досягнення прагматичного ефекту, створеного автором оригіналу.

Повертаючись до аналізу функціонального навантаження досліджуваних назв небесних тіл, зазначимо, що більш ніж у 30 % випадків іменники *soleil* і *lune* (приблизно в однаковій пропорції) беруть участь у формуванні парадигматичного ряду, який використовується автором при переході від царини явищ зовнішнього світу до живописання внутрішнього світу ліричного героя чи ліричного адресата (про його важливість для бодлерівської поетики див., зокрема, у [24]). Цей перехід може відбуватися

як у межах (розгорнутої) метафори чи порівняння, яке взагалі є відмітною рисою бодлерівського стилю [25, 327], так і у межах композиційного прийому, що полягає у зіставленні двох максимально зближених у тексті епізодів, перший з яких містить опис природного чи речового оточення, а другий передає внутрішній стан персонажа, його думки, переживання (пор. прикл. 3, 4, а також [9, 163–176]). Подібні парадигматичні ряди, створені у межах збірки, допомагають автору відображати "взаємопроникнення і взаємовіддзеркалення "я" і навколишнього "світу"" [26, 26], перетворювати згадки про природу й предметний світ на "видимі знаки" ідей, почуттів, душевних станів [26, 27]:

{3} *Crime, horreur et folie! – Ô pale marguerite! / Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal, / Ô ta si blanche, ta si froide Marguerite?* [13, 65] → Безумство, злочин, жах... Зазнав я цих щедрот. / Ми – квіти осені, нас тучами повито, / О маргаритко, о відквітна Маргарито! [14, 89] (у Д. Павличка); {4} *Le soleil a noirci la flamme des bougies; / Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil, / Âme resplendissante, à l'immortel soleil!* [13, 46] → Зникає світло свіч на сонці, бо найдужче / Світло в небесах – така звитязна й ти, / О світляна душе, о сонце невмируще! [14, 67] (у Д. Павличка).

У прикладі 3 з сонета "Sonnet d'automne" знаходить розвиток вже представлена у попередніх поезіях збірки (напр., у сонеті "De profundis clamavi") тема холодного, безплідного, безсилового сонця, що протиставляється сонцю життєдайному. Так, у цитованому пасажі міститься метафора *in praesentia*, за допомогою якої оповідач порівнює себе і ліричного адресата із осіннім сонцем. При її відтворенні Д. Павличко вдавня до семантичного зсуву, унаслідок чого отримав інший метафоричний образ, структура якого лише частково пов'язана з тією, що вибудована Бодлером. При цьому пряму згадку про сонце вилучено, а епітет, що характеризує сонце в оригіналі, зазнав транспозиції. Таке перекладацьке рішення не можна вважати оптимальним, оскільки через вилучення порівняння ліричного адресата зі світилом стають менш рельєфними когезивні зв'язки із різними творами збірки, і зокрема, з подальшим сонетом "Le Possédé", що також містить подібні образи (детальніше див. [9, 160–162]).

У прикладі 4 процитовано другий терцет сонета "L'Aube spirituelle", присвяченого Аполлонії Сабатьє і побудованого на протиставленнях між гріховним і праведним, земним і небесним, прекрасним і потворним, реальністю і ідеалом. У першому рядку цього терцета Бодлер сполучує іменник сонце із контрастним за значенням дієсловом *noircir* 'чорнити' (дослівно вранішнє сонце у нього "чорнить" світло від свічок). Такий оксюморон у сполученні із грою із переносними значеннями дієслова *noircir* 'затъмрювати', 'надавати сумного вигляду' є чинником створення потужного експресивного ефекту і водночас свого роду каталізатором, що спонукає читача виокремлювати символічну складову у значеннєвій структурі іменника *bougies*. З огляду на попередній контекст, де згадано чергову ніч, бурхливо і бездарно проведenu ліричним героєм, свічки у першотворі перетворюються на символ нічного, сповненого нищих розваг і бруду життя. Такий спосіб введення солярного образу у текст на початку строфи допомагає оповідачеві уточнити час доби і прояснити, які саме обставини привели його до висновків, що містяться у подальших двох рядках, де він порівнює ліричного адресата із вранішнім сонцем, що проганяє всі нічні примари. При цьому один лише образ коханої ("*ton fantôme*"), що постає перед внутрішнім зором ліричного героя, перетворюється на оберіг, здатний витягти його з прірви духовного занепаду, у яку він потрапив. При цьому прикметним є маркований у жанрі сонета повтор іменників *soleil* і *flamme* 'вогонь', 'пристрасть', 'кохання', а також семантичний контрапункт, створений за їхньою допомогою на рівні всієї збірки (адже варіація цього мотиву із подібним повтором зустрічається у одному з попередніх сонетів, "Le Flambeau vivant", також присвяченому пані Сабатьє).

Д. Павличко відтворив повтор іменника *сонце*, однак способи його введення у текст зазнали істотних змін. Зокрема, змінюється його синтаксична функція у реченні: підмету "*Le soleil*" відповідає у перекладі обставина "*на сонці*", а додатку "*à l'immortel soleil*" – звертання "*о сонце невимруще*". Крім того, оксюморон на початку цього терцету не відтворено, але перекладач вдається до альтернативного засобу увиразнення образу, гіперболізуючи результат дії сонячних променів, оскільки на сонці світло свіч

у нього не змінює колір, а зникає. В останньому рядку цього терцету сонце з образу порівняння перетворюється у Д. Павличка на метафору *in praesentia*, яка знов-таки містить елементи гіперболізації властивостей душі коханої. У цілому подібну гіперболізацію не можна вважати абсолютно вдалим рішенням з огляду на творчу стратегію Бодлера, оскільки висловлена в оригіналі надія на порятунок ліричного героя перетворюється у контексті перекладу чи не на впевненість у незворотності такого порятунку. З іншого боку, метонімічний перенос при виборі відповідника іменника *flamme* (*світло*) робить менш виразним створений в оригіналі семантичний контрапункт. Ще одним недоліком цього перекладу є анжамбеман між 1-м та 2-м рядками терцету, який вносить дисонанс, що прикро контрастує з виваженим і урочистим ритмом олександрійських віршів бодлерівського сонета.

Аналіз фактичного матеріалу показує, що іменники *soleil* і *lune*, вжиті у лоні порівняльних конструкцій, широковживаних у сонетах Бодлера, виконують там функцію образу порівняння, здебільшого у межах вектора переходу від "зовнішнього" до "внутрішнього" (пор. прикл. 4, 5):

{5} *Et je te donnerai, ma brune, / Des baisers froids comme la lune / Et des caresses de serpent / Autour d'une fosse rampant* [13, 64] → *І, чорнокудра, дам мої / Тобі я пестощі змії / І поцілunki дам безплотні, / Як сяйво місяця, холодні* [16, 18] (у М. Ореста);
 {5} → *Впаду на тебе, як завія / Цілунків, пестощами змія / Студеного, неначе сніг, / Торкнуся до грудей твоїх* [14, 87] (у Д. Павличка).

У прикладі 5 із сонета Бодлера "Le Revenant" ("Привид") *lune* виступає у ролі образу порівняння, за допомогою якого охарактеризовано ліричного героя, що шукає сумнівних утіх, його ставлення до ліричного адресата та їхні химерні стосунки, позбавлені справжнього тепла (звідки й асоціації з негріючим місячним світлом).

У М. Ореста збережено предмет порівняння та ознаку зіставлення, а образ порівняння зазнав метонімічного розвитку у перекладі: *la lune* → *сяйво місяця*. Крім того, він змінив порядок розгортання бодлерівських образів, унаслідок чого порівняння перемістилось з 6-го рядка у 8-ий. Взагалі перенасиченість різного роду інверсіями є прикметною рисою його перекладу.

У перекладі Д. Павличка є два часткових відповідники досліджуваного порівняння, один з яких отриманий унаслідок метафоризації образу (*завія* / *Цілуноків*), а другий, що зберіг форму порівняльного звороту, підпорядковано іменнику *змія*. При цьому перекладач вдався до сингуляризації, ознаку зіставлення замінив синонімічним відповідником (*froids* → *Студеного*), а образ порівняння – іншим іменником, що містить сему "холодний" і традиційно використовується у складі порівнянь в українській мові (*lune* → *сніг*). Таким чином, при відтворенні цього лунарного образу обидва українських перекладачі вдалися до різних, але доволі істотних трансформацій, однак їм вдалося зберегти його загальне негативне емоційне забарвлення.

Аналіз характерологічного контексту показує, що у Бодлера іменники *soleil* і *lune* рідко (приблизно у 10 % випадків) стають головним об'єктом зображення у сонеті, при цьому із сонцем це відбувається вдвічі рідше за місяць. Це великою мірою зумовлено специфікою асоціативного фону іменника *lune*, який відіграє неабияку роль у формуванні ізопоій зла і темряви, домінантних у збірці "Квітів Зла" [10, 196] (у цьому зв'язку показово, наприклад, що у цитованій збірці іменник *NUIT* 'ніч' є вдвічі частотнішим за іменник *JOUR* 'день' [27, 229]). Сам Бодлер писав із цього приводу: "Тільки сягаючи найглибших прірв падіння, уява за законом протилежності запалює світоч найвищих ідеалів. Квіти чеснот в уяві поета не можуть розквітати без квітів зла, адже й світло тим яскравіше, чим глибші тіні" [26, 27]. До витриманих у мінорній тональності творів, де домінує ізопоія темряви і ночі, належить і сонет "La Lune offensée", що містить діалог ліричного героя з богинею місяця. На своє малопоштиве та легковажне звертання до своєї кам'яної співрозмовниці ліричний герой, який іронізує щодо її ніжної прив'язаності до престарілого Ендіміона, отримує від неї уїдливу та хльостку відповідь. Однією з проблем перекладу цього сонета є актуалізація в оригіналі семи жіночої статі іменника *lune*, відсутньої у його узуального відповідника, який в українській культурі традиційно асоціюється з чоловічим началом:

^{6} *LA LUNE OFFENSÉE* // *Ô Lune qu'adoraient discrètement nos pères, / Du haut des pays bleus où, radieux sérail, / Les astres vont te suivre en pimpant attirail, / Ma vieille Cynthia, lampe de nos*

repaires [13, 142] → **ОБРАЖЕНИЙ МІСЯЦЬ** // *Місяцю, це тебе раз предки обожали, / В висотах голубих, де прясний гарем, / Зірок тебе веде між свій іскристий трен, / О давня Цинтіє! Любові і печалі* [28, 7] (у В. Вовк); → ¹⁶³ **ПОКРИВДЖЕНА СЕЛЕНА** // *Володарко ночей, божественна Селено, / З небесних обишрів, із зоряних країв, / О давня Сінтіє, чаклунко всіх віків, / У наші лігвища ти світиши незбагненно* [14, 260] (у М. Москаленка).

В. Вовк (прикл. 6) у першому зі звертань ліричного героя на початку сонета замінює іменник *lune* його прямим відповідником (*місяць*) чоловічого роду, через що перехід до жіночого роду позначанні того самого денотата за допомогою теоніма *Цинтія* у четвертому рядку виглядає не зовсім природно. Це враження посилюється і через поетичну вільність при перенесенні наголосу на другий склад іменника *Місяцю*. До того ж, перекладачка подеколи надто захоплюється буквалістичним відтворенням синтаксичних конструкцій оригіналу, що за умов розбіжностей між мовними картинами світу негативно позначається на виборі лексичних відповідників окремих елементів першотвору (напр., *discrètement* → *раз* і т.п.) і на ритміко-інтонаційній структурі сонета (зокрема, через введення у цитований катрен відсутніх в оригіналі анжамбеманів). Такі перекладацькі рішення призводять до невиправданих втрат на прагматичному рівні.

На відміну від своєї попередниці М. Москаленко (прикл. 6') вирішив здійснити прагматичну заміну астроніма теонімом, у якому актуалізована сема жіночої статі. Ця заміна в цілому є прийнятною, оскільки Селена є богинею місяця у давньогрецькій міфології [9, 39–40]. Однак його переклад містить інші недоліки: зокрема, він систематично затушовує негативні складові характерологічного контексту, пов'язані із персонажем місяця в оригіналі, і вилучає у своєму тексті наявні у Бодлера ознаки непоштивого ставлення ліричного героя до цього персонажа.

Слід також зазначити, що у двох сонетах Бодлера міститься образна пара *soleil/lune* (детальніше про один із цих випадків див., зокрема, у [9, 163–176]). Крім того, сонце у нього нерідко вживається в одному контексті із іменниками *terre, sol, yeux, flamme* та ін. для створення контрастних зіставлень та протиставлень між земним та небесним, духовним та матеріальним тощо

(пор. прикл. 3). Більш детальне вивчення особливостей відтворення таких стилістичних фігур у поетичному перекладі може стати предметом окремого розгляду.

Отже, іменники *soleil* і *lune* часто виконують у досліджуваних оригіналах водночас декілька дискурсивних функцій (дейктичну, сугестивну, характерологічну, когезивну тощо) і завдяки своєму потужному асоціативному фонові створюють тло для різнорівневих прочитань твору. Бодлер активно використовує їх у лоні метафоричних образів та порівнянь. За умов розбіжностей між мовними картинами світу бодлерівська поетична стратегія зумовлює специфічні складнощі при їхньому відтворенні. До того ж, солярні та місячні образи рідко є домінантними у досліджуваному корпусі, що зумовлює низький рівень їхнього відтворення за допомогою калькованих конструкцій (найвищий відсоток таких конструкцій зустрічається у перекладах послідовників неокласичної школи М. Ореста та М. Москаленка), тоді як версії перекладу цих образів, запропоновані представницею української діаспори В. Вовк, подекуди позначені надмірним буквалізмом. У випадку неможливості відтворення солярних та місячних образів за допомогою прямих відповідників, перекладачі найчастіше вдаються до реметалогізації (у рамках якої особливо часто відбувається метонімічний розвиток образу в альтернативних напрямках або його реметафоризація), дещо рідше використовується рекатегоризація. У досліджуваних перекладах зафіксовані лише поодинокі випадки нейтралізації солярних та місячних образів (в основному, у перекладах Д. Павличка, виданих за радянських часів), а прикметною рисою перекладів І. Петровця є доволі суттєві відхилення від заданої автором метро-ритмічної структури вірша. Зважаючи на метро-ритмічні обмеження жанру сонета, перекладачі уникають вживання у своїх текстах перифрастичних відповідників елементів оригіналу. Аналіз тенденцій, що спостерігаються при перекладі пасажів з назвами денного та нічного світила засобами української мови, свідчить, що найбільша варіантність виникає при відтворенні ієрархічної структури образів оригіналу у їхньому взаємозв'язку.

До того ж, розбіжності, виявлені нами у семантичній структурі іменників *soleil* та *сонце*, а також у їхній сполучуваності, не відображені у наявних французько-українських словниках, що зумовлює необхідність у доопрацюванні наявного лексикографічного матеріалу, оскільки це невиправдано ускладнює вибір перекладацьких відповідників як у дидактичному, так і у фаховому контекстах.

Цікавим напрямком подальших досліджень є детальніший аналіз впливу жанрових обмежень на специфіку передачі бодлерівських образів у перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Eigeldinger M.* La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire / *M. Eigeldinger* // *Études françaises*. – 1967. – Vol. 3, n° 2.
2. *Eigeldinger M.* Le soleil de la poésie: Gautier, Baudelaire, Rimbaud / *M. Eigeldinger*. – Neuchâtel, 1991.
3. *Leakey F.W.* Baudelaire and Nature / *F. W. Leakey*. – Manchester, 1969.
4. *Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод / *Е. Г. Эткинд*. – М.; Л., 1963.
5. *Рильський М.Т.* Ясна зброя. Статті / *М. Т. Рильський*. – К., 1971.
6. *Коптілов В.В.* Першотвір і переклад / *В. В. Коптілов*. – К., 1972.
7. *Будагов Р.А.* Стилистическое осмысление грамматической категории рода / *Р. А. Будагов* // *Теория языка и инженерная лингвистика*. – Л., 1973.
8. *Иванов О.А.* Камень преткновения – грамматический род / *О. А. Иванов* // *Теорія і практика перекладу*. – К., 1987. – № 14;
9. *Качановська Т.О.* Поетика оніма у французьких сонетах XIX століття як перекладознавча проблема (на матеріалі сонетів Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера, С. Малларме та Ж.-М. де Ередіа) : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / *Качановська Тетяна Олександрівна* ; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2006.
10. *Качановська Т.О.* Назви небесних тіл в оригіналах і перекладах французьких сонетів XIX ст. / *Т.О. Качановська* // *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 21.
11. *Качановська Т.О.* Специфіка відтворення назв небесних тіл в українських перекладах французьких сонетів / *Т.О. Качановська* // *Мовні і концептуальні картини світу* : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 41, ч. 2.
12. *Desprez L.* Baudelaire et les Baudelairiens / *L. Desprez* // *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855–1905* / Sous la réd. d'André Guyaux. – P., 2007.
13. *Baudelaire Ch.* Les Fleurs du Mal et autres poésies // *Œuvres complètes* / *Ch. Baudelaire* / *Bibl. de La Pléiade*. – P., 1993. – T. 1.
14. *Бодлер Ш.* Поезії / *Ш. Бодлер*. – К., 1999.
15. *Бодлер Ш.* Літанії Сатани / *Ш. Бодлер*. – Ужгород, 1994.
16. *Антологія французької поезії* / Уклад. та пер. з фр. *М. Орест*. – Мюнхен, 1954.
17. *Le Trésor de la langue française informatisé [Електронний ресурс]* / Sous la dir. de J.-M. Pierrel et de B. Combettes. – P., 2002. – Режим доступу: <http://www.atilf.fr/tlfi/> (дата звернення: 31.03.2012).

18. Zola E. *Ventre de Paris* / E. Zola. – P., 1878.
19. *Calendrier des fetes* [Електронний ресурс]. – Roubaix, 2012. – Режим доступу: <http://www.calendrierdesfetes.fr/ville/113648/38680/presles/> (дата звернення: 31.03.2012).
20. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпін, 2009.
21. *Старицький М.* Останні орли / М. Старицький [Електронний ресурс]. – К., 2008. – Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/library/mihaylo_staritskiy/ostanni_orli/73.html/ (дата звернення: 31.03.2012).
22. *Потьомкін І.* Слухаю Гріга / І. Потьомкін [Електронний ресурс]. – К., 2011. – Режим доступу: <http://maysterni.com/publication.php?id=59920/> (дата звернення: 31.03.2012).
23. *Франко І.* Твори / І. Франко. – К., 1991. – Т. 1. Поезії. Поєми.
24. *Пушина Л.А.* Лингвостилистические параметры сборника стихотворений в прозе Ш. Бодлера "Le spleen de Paris" : автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.05 / Пушина Любовь Александровна ; Смолен. гос. пед. ун-т. – Смоленск, 2004.
25. *Benveniste E.* Baudelaire / E. Benveniste. – Limoges, 2011.
26. *Наливайко Д.С.* Передмова / Д.С. Наливайко // Бодлер Ш. Квіти Зла. – К., 1989.
27. *Viprey J.-M.* Espaces des Fleurs du Mal / J.-M. Viprey // *Semen* [Електронний ресурс]. – Besançon, 1999. – N°11. – Режим доступу: <http://semen.revues.org/2906/> (дата звернення: 31.03.2012).
28. *Бодлер Ш.* Шість віршів з "Квітів зла". – Штутгарт, 1979.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Т. Качановская, канд. филол. наук, доц.
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Солнечно-лунарные образы в сонетах Ш. Бодлера и их украинских переводах

Рассматривается специфика функционирования доминант семантических полей 'солнца' и 'луны' в сонетах Ш. Бодлера и проанализированы трансформации, к которым прибегают переводчики при их воспроизведении.

Ключевые слова: поэтический перевод, сонет, названия небесных тел, образ солнца, образ луны.

T. Kachanovska, Ph.D. in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Solar and Lunar Images in the Ch. Baudelaire's Sonnets and theirs Ukrainian Translations

We deal with an investigation of dominants' of the semantic fields of 'sun' and 'moon' functioning in the Ch. Baudelaire's sonnets and analyze theirs transformations in Ukrainian translations.

Keywords: poetic translation, sonnet, names of celestial body, sun's image, moon's image

КАЛЬКУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ НОВИХ ВІЙСЬКОВИХ ТЕРМІНООДИНИЦЬ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ ТЕКСТІВ)

Статтю присвячено проблемі калькування як мовному явищу, а також особливостям калькування як засобу творення нових військових терміноодиниць, з'ясовано структурні та семантичні види калькування, визначено типи кальок у німецькій військовій терміносистемі.

Ключові слова: калькування, калька, безеквівалентна лексика, військова терміносистема.

Актуальність теми зумовлена необхідністю й водночас відсутністю комплексного аналізу проблеми калькування слів при перекладі текстів військового спрямування, оскільки власне військова лексика часто є лексикою безеквівалентною. Зважаючи на об'єктивні та закономірні процеси інтеграції країн світу у сферах політики, економіки, культури, військової справи тощо, поява в інших мовах нових концептів і номінацій не викликає сумніву, передача яких йде, як правило, шляхом запозичення чи калькування. Такі процеси, з одного боку, збагачують мову, допомагають і спрощують міжмовне спілкування та переклад, з іншого боку, ускладнюють розуміння та інтерпретацію матеріалу, що перекладається. Додамо, що термінологічний аспект тісно пов'язаний з аспектом перекладу, який забезпечує засвоєння та правильне розуміння військової термінології іноземної армії, як свого часу зазначав Г. М. Стрелковський [1, 11].

Отже, **матеріалом** дослідження є військова лексика, а безпосереднім **предметом** специфіка відтворення безеквівалентної лексики при перекладі текстів військового спрямування. **Мета** статті полягає у виявленні засобів перекладу безеквівалентної лексики, дослідженні та аналізі доцільності використання кальок при перекладі військових термінів, для чого необхідно розв'язати такі завдання: визначити поняття "калька", з'ясувати види

кальок, встановити типи кальок, що зустрічаються найчастіше при перекладі військової термінології.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в статті деталізовано типи кальок з урахуванням специфіки перекладу військової лексики. **Практична цінність** викладеного у статті матеріалу зумовлена можливістю використання прийому калькування для подолання лексичних труднощів при перекладі військової термінології.

Калька (фр. *calque* – копія, італ. *calcare* – утискувати) – слово або вираз, утворені за взірцем слів або виразів чужої мови, що є результатом калькування [2, 326]. Треба відзначити, що калькування, як спосіб творення нових мовних одиниць, належить до недостатньо вивчених лінгвістичних явищ, оскільки думки вчених щодо кальок і на сьогодні досить відмінні. Одна група вчених вважає кальки **різновидом запозичень**, інша – ототожнює їх з **буквальним перекладом**. Але обидва напрями беруть витоки з праць Ш. Баллі, оскільки саме він вперше використав термін "калька" у своїй праці "Французька стилістика", яка була опублікована у 1909 році і започаткувала стилістику як окрему галузь мовознавства. Він писав: "Кальки – це слова та вирази, які утворені механічно, шляхом буквального перекладу, за зразком виразів, перекладених з іноземної мови" [3, 69]. Пізніше цією проблемою цікавилися багато вчених. Зокрема, з 60-х років з'являються роботи, присвячені вивченню калькування з російської на національні мови. Так, А. Асланян досліджує кальки в узбецькій мові, К. Палій – у молдавській тощо. Проблемаю калькування займалися білоруські дослідники А. Баханьков, М. Круковський [4, 2].

Отже, термін "калька" прижився та закріпився у мовознавчих дослідженнях, а кожен дослідник вносив щось своє до проблеми аналізу. Що ж до перекладу військової термінології, відомий вчений у галузі військового перекладу Г. М. Стрелковський ще не використовує терміни "калька" та "калькування", але вже чітко розрізняє такі способи передачі специфічних військових понять як дослівний переклад (*Bundeswehr* – *Бундесвер*, *Luftwaffe* – *Люфтваффе*) та описовий переклад (*Heimatschutz* – *спеціальні тилові війська* "Хайматшутц", *Null – acht – fünfzehn – Welt* – *військова служба*, *Rosinenbomber* – *транспортний літак*, якій

перевозив продукти харчування). Треба сказати, що специфікою німецьких військово-технічних текстів є **терміни**, які позначають поняття чи явища, притаманні тільки Збройним силам ФРН та НАТО, і не мають слів-еквівалентів в українській мові. Однак відсутність точного еквіваленту не означає, що зміст цього терміну не можна передати іншим засобом, і пізніше не буде створено точного, зручного для комунікації терміну, як наприклад:

- *Truppengattung* – під військ;
- *Logistik* – органи або частини тилу;
- *Bundeskanzler* – бундесканцлер;
- *Infrastruktur* – інфраструктура.

Калькування як перекладацький прийом є основою для великої кількості різноманітних **запозичень** при міжкультурній комунікації в тих випадках, коли, наприклад, **транслітерація** є неможливою з естетичних, змістовних або будь-яких інших міркувань [5, 88]. Калькувати – означає створювати слово або вислів **за зразком будови** відповідного слова чи вислову **іншої мови** [6, 516]. Наприклад: *Feindlage* – розміщення супротивника. Р. Єфімов, відомий фахівець з військового перекладу, розглядає калькування як один із засобів перекладу безеквівалентної лексики, зокрема у сфері військового перекладу, це "прийом, за допомогою якого складові частини слова або словосполучення замінюються їх буквальною відповідним значенням на мові перекладу", наприклад: *Führungstruppen* – війська управління, *Kampftruppen* – бойові війська. Тому, на нашу думку, таке специфічне творення нових слів можна визначити як **особливий вид запозичення**, при якому запозичуються також асоціативне значення і **структурна модель** слова або словосполучення, і може утворюватися не лише слово, але й новий фразеологізм, наприклад: *die Flinte ins Korn bringen* – скласти зброю; *nur Bahnhof verstehen* – нічого не розуміти.

Додамо, що калька може виникати як реакція носіїв мови на зростання кількості прямих запозичень. Так, шляхом буквального перекладу іншомовних елементів утворилося німецьке слово *Pipeline-Anlage* – **трубопровід**. Це слово складається з двох компонентів, де лише перший *Pipeline* є запозиченням з англійської мови. Тому його можна розглядати як так званий гібридний переклад.

Як зазначалося раніше, запозичення лексики є наслідком зближення народів на ґрунті економічних, політичних, наукових і культурних зв'язків тощо. У більшості випадків запозичені слова потрапляють до мови як засіб для позначення нових речей та раніше невідомих понять. Процес перекладу є не простим перекодуванням з однієї знакової системи в іншу, це – складний процес пошуку відповідностей, які часто встановлюються на різних мовних рівнях. В одній мові це може бути рівень слова, у другій мові – словосполучення або речення. Відповідно, існують такі **основні види кальок**:

- **лексичні** – слово, яке створено за іноземною словотворчою моделлю, але з матеріалу іншої мови; прикладом може слугувати поява нових термінів з компонентом "ядерний" поряд з компонентом "атомний" у зв'язку з розвитком ядерних досліджень: *Atomsprengekörper* – ядерний боєприпас замість атомний боєприпас, *Atomdetonation* – ядерний вибух замість атомний вибух, *Atomwaffe* – ядерна зброя замість атомна зброя;

- **семантичні** – отримання словом нового, переносного значення під впливом іноземного слова: терміни, які були запозичені з англійської мови *Kontamination*, *Dekontamination* можуть означати одночасно зараження радіоактивними, бактеріологічними та отруйними речовинами, як в англійській мові, а також спеціальну санітарну обробку особового складу, дезактивацію, дезінфекцію, дегазацію;

- **синтаксичні** – синтаксична конструкція, яка утворюється за іншомовною моделлю: *Zur Auflockerung der Verbände und Einheiten der Kampftruppen werden sie entfaltet und dadurch ihre Gefechtsbereitschaft erhöht.* – З метою розосередження частин та підрозділів діючих військ їх розгортають й завдяки цьому зростає їх бойова готовність – тут ми бачимо збереження синтаксичної моделі оригіналу, що вважається недоліком, однак при перекладі речення труднощів не виникає, оскільки така модель німецького речення може бути типовою і для української мови;

- **фразеологічні** – буквальный переклад іноземного звороту по частинах: *Ein schlechter Friede ist besser als guter Krieg* – Поганий мир краще доброї війни. *Sein Pulver trocken halten* – Тримати порох сухим, бути напоготові.

Але, одночасно, треба зазначити, що калькування має як **переваги**, так і **недоліки**, оскільки воно не завжди може передати суть явища чи поняття, тому поруч з цим засобом перекладу можуть бути застосовані **транслітерація**, **описовий** або **наближений переклад**, а також пряме **запозичення**. Калька може повідомити адресату перекладу про нове для нього явище значно більше, ніж просте слово, однак "інформативність" кальки (перекладу) залежить від того, наскільки це явище розкрито у самому терміні (в оригіналі): *die Freiwilligenannahmestelle* – пункт прийому добровольців; *empfindlicher Punkt* – уразливе місце; *SA-Mann* – штурмовик; *Greveplatz* – Гревська площа; *Reichsbahn* – державна залізниця.

Переклад цих термінів за допомогою калькування практично співпадає з описовим перекладом. Інша справа з терміном *die innere Führung* – внутрішнє управління. Це словосполучення при перекладі не розкриває суті явища, яке воно позначає. Переклад за допомогою калькування поступився місцем іншому еквіваленту, якій був створений за допомогою **описового перекладу** – *ідеологічна робота серед військовослужбовців*. Ще один приклад: *blaue Helme*, що перекладається як *блакитні каски*. При перекладі цього словосполучення частіше використовують описовий переклад: *миротворчі сили ООН для підтримки миру на Близькому Сході*. Як бачимо, у наведених прикладах **описовий переклад** повніше розкриває зміст понять.

Г. М. Стрілковський наполягає на тому, що перекладач повинен обов'язково володіти військовою термінологією двох мов, тому що незнання відповідних термінів може призвести до непорозумінь, помилок і перекладацьких невдач, що не бажано при перекладі саме військової термінології. Так, наприклад, *Inspekteur der Teilstreitkraft*, дослівний переклад якого *інспектор збройних сил*, повинен перекладатися українською як *командуючий* чи *(головно)командуючий*; те ж саме *Flottillenadmiral* – *адмірал флотилії*, що є німецькою реалією, військовим званням у військово-морських силах Німеччини, однак в українських ВМС йому аналогу немає. *Brigadengeneral* – *бригадний генерал*, що є військовим званням у бундесвері, однак оскільки субординація у збройних силах має велике значення, некоректне відтворення терміну може призвести до спотворення інформації.

Треба зазначити, що вибір засобу передачі специфічних військових понять визначається у кожному конкретному випадку: найбільш частотні терміни перекладаються зазвичай за допомогою *транслітерації* і стають у подальшому надбанням словникового складу мови перекладу. Наприклад: *Bootsmann* – раніше цей термін означав людину, яка працює на судах торгівельного флоту, матрос, який підпорядковувався вахтенному офіцеру, у військово-морських же силах сучасної Німеччини цей термін означає відповідне звання *боцман*. Менш поширені спеціальні військові терміни передаються за допомогою *дослівного* або *описового перекладу*, часто через кальки [7, 34].

Додамо, що не останню роль відіграють в створенні сучасних військових терміноодиниць *історизми*, які однак у складі кальки створюють певні лексичні і перекладацькі проблеми: йдеться про опозицію історичного та сучасного значень лексеми. Слова, що раніше були історизмами, відроджуються в активному словнику на позначення нових денотатів. Наприклад, історизми *fregat* – *frégate* і *korvet* – *corvette* були назвами вітрильних кораблів, які почали використовуватися на позначення сучасних військових звань і знов зайняли своє місце в активному словнику військової термінології. Так, при перекладі німецького *Fregattenkapitän* можуть бути декілька варіантів залежно від контексту: в історичному контексті використовується калька *капітан фрегату*, а в сучасному контексті *командир сторожового корабля* або також військово-морське звання *капітан другого рангу*. Один термін може перекладатись за допомогою калькування, а також може мати відповідник у мові перекладу.

Таким чином, проаналізувавши наш матеріал, ми прийшли до висновку, що найчастіше вживаються при перекладі текстів військового спрямування лексичні кальки, але прийом калькування часто є не повним, а частковим, оскільки, як правило, супроводжується елементами транскрипції, транслітерації чи трансформації складових компонентів, тому такий переклад з використанням калькування отримав назву контамінований або гібридний (*hybride Lehnübersetzung*) [8, 40]. Такий метод творення нових військових терміноодиниць є ще маловивченим й потребує подальшого комплексного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Стрелковский Г.М.* Учебник военного перевода. Немецкий язык / Г. М. Стрелковский. – М., 1973.
2. *Скопенко О.І.* Сучасний словник іншомовних слів / О.І. Скопенко. – К., 2006.
3. *Балли Ш.* Французская стилистика / Ш. Балли. – М., 1961.
4. *Власенко В.* Калькування в українській мові: стан і статус / В. Власенко [Електронний ресурс]. – К., 2012. – Режим доступу: librag.org.ua (дата звернення: 15.11.2012).
5. *Казакова Т.А.* Практические основы перевода / Т.А. Казакова. – Санкт-Петербург, 2001.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь, 2007.
7. *Єфимов Р.В.* Учебник военного перевода / Р.В. Єфимов. – М., 1985.
8. *Дзэнс Н.И.* Теория и практика перевода / Н.И. Дзэнс. – Санкт-Петербург, 2007.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

В. Ковалева, ст. преподаватель,
Л. Науменко, ст. преподаватель
НА СБ Украины, Киев

Калькирование как способ образования новых терминов (на материале немецких военных текстов)

Статья посвящена проблеме калькирования как языковому явлению, а также особенностям калькирования как способа образования новых военных терминов. В статье определены структурные и семантические виды калькирования, а также виды калек, характерные для немецкой военной терминосистемы.

Ключевые слова: калькирование, калька, безэквивалентная лексика, военная терминосистема.

V. Kovaleva, assistant prof.,
L. Naumenko, assistant prof.
National Academy of FBU, Kiev

Calque as the way of new military terms formation (based on German military texts)

The article deals with the problem of loan translation representing the language phenomenon as well as the peculiar features of the loan translation as means of the formation of new military terminology. The structure and semantic types of loan translation have been studied and types of loan translation of German terminological system have been defined.

Keywords: loan translation, calque, words lacking equivalents, terminological system.

**ВИДАТНІ МОВОЗНАВЦІ-ПЕРЕКЛАДАЧІ
1920–1930-х РОКІВ: ОЛЕКСАНДР БІЛЕЦЬКИЙ,
МИХАЙЛО КАЛИНОВИЧ, ЛЕОНІД ПАХАРЕВСЬКИЙ,
АНДРІЙ НІКОВСЬКИЙ, БОРИС ТКАЧЕНКО**

У статті висвітлюються ключові аспекти біографій, наукова та художньо-перекладацька спадщина декількох обдарованих українських мовознавців-перекладачів 1920-х років, членів Всеукраїнської академії наук, які пізніше, в 1930-ті роки стануть жертвами більшовицьких репресій проти української інтелектуально-професійної еліти. Любов до української мови і культури, спільна справа художнього перекладу об'єднали талановитих лінгвістів та вчених інших напрямків навколо видатного проекту того часу – "словника живої української мови", над яким працював Інститут Наукової Української Мови при Всеукраїнській академії наук. Ця блискуча команда членів Академії змогла упорядкувати та відредагувати в 1920-ті – на початку 1930-х років понад п'ятдесят загальних та спеціальних словників, включаючи двомовні російсько-українські словники обох типів, більшість із яких були знищені в 1933 році, а низка інших виявляться знищеними радянською владою до кінця 1930-х років.

Ключові слова: художній переклад, мовознавець-перекладач, російсько-українські загальні та спеціальні словники.

У статті подаємо стислі біографічні довідки про українських учених, які в добу національного ренесансу відзначились як у мовознавчо-словникарській галузі, так і в царині художнього перекладу. На сьогодні широкому загалу відомі лише окремі з цих академічних постатей, інші – менш відомі як словникарі, маловідомі чи й взагалі забуті як перекладачі. Структуру статті організовано таким чином, щоб різнобічно окреслити причетність до перекладацької справи учених-словників, з яких не один мав славетне минуле як борець за незалежну Україну та високопосадовець в уряді Української Народної Республіки.

Важливо відразу обумовити принцип добору персоналій для висвітлення у цій публікації: розглядаються наукові співробітники тогочасної Всеукраїнської академії наук (ВУАН), які були долучені до підготовки загальних перекладних та галузевих сло-

вників у 1920-ті й на початку 1930-х років і які, разом з тим, зробили свій внесок у справу художнього перекладу. Безумовно, коло таких мовознавців-перекладачів 1920–1930-х років не вичерпується висвітленими тут персоналіями. Ще десятки імен залишилися поза увагою цієї розвідки, передусім, через обмеженість її формату, тож цією статтею ми лише започатковуємо біобібліографічне дослідження на тему: видатні мовознавці-перекладачі міжвоєнного двадцятиліття. У перспективі – видання енциклопедичного довідника "Українські перекладачі 1920–1930-х років", який би повніше охопив перекладацький процес періоду національного ренесансу та "великого терору" в Україні.

Передусім згадаємо добре відомого сучасним дослідникам мовознавця Олександра Івановича Білецького (1884, Казань – 1961, Київ) – упорядника "Хрестоматії з історії західноєвропейських літератур". 1931 року вийшов єдиний з п'яти запланованих томів хрестоматії – том третій, який упорядкували О. Білецький та М. Плевако, рецензував В. Державин (Харків-Одеса). 1936 року за редакцією Олександра Білецького з'явилася "Хрестоматія західноєвропейської літератури для середньої школи" (Київ: "Держлітвидав"), куди був включений переклад трагедії "Гамлет" Вільяма Шекспіра, виконаний Освальдом Бургардтом. Перевидано хрестоматію 1937 року. Довгоочікувана хрестоматія "Антична література (Зразки старогрецької та римської художньої літератури)" в упорядкуванні Олександра Білецького побачила світ у харківському видавництві "Радянська школа" 1938 р.

Олександр Іванович увійшов в історію перекладної літератури і як упорядник, і як автор вступних статей до перекладних творів. Так у супроводі його статті був оприлюднений скорочений переклад "Таргантюа і Пантагрюеля" Франсуа Рабле у виконанні талановитого та працьовитого перекладача Миколи Іванова, який також перекладав твори Ж. Верна, А. Доде, В. Гюго, Г. Уеллса, Дж. Свіфта, М. де Сервантеса та ін. 1934 року була підготовлена до друку об'ємна "Антологія староіндійської літератури" в перекладах визначного професора-індолога П. Г. Рітера із вступною статтею Олександра Білецького, яка залишилась у рукопису. Це було одне з масштабних напрацювань Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства (ВУНАС), засно-

ваної 1926 року в Харкові, з філіями в Києві та Одесі, яка поряд з дослідницькою працею також розгорнула видавничо-перекладацьку діяльність, проте багато видавничих проектів цієї асоціації залишилися нездійсненими.

Син Олександра Івановича – Андрій Олександрович Білецький – сьогодні майже невідомий як перекладач художніх творів. А йому належить переклад роману Жюль Верна "Від Землі до Місяця" (видозмінена назва роману "Подорож на Місяць"), який був оприлюднений 1935 року в харківсько-одеському "Дитвидав". Цей роман класика жанру фантастики вийшов 1928 року під назвою "Подорож на Місяць" у видавництві "Український робітник". Тоді переклад здійснили Леонід Пахаревський і Н. Пихова, однак в подальші роки ім'я Леоніда Пахаревського вилучили з літератури, тож постала потреба в новому перекладі, який і зробив Андрій Білецький. Йому належить також переклад роману Вальтера Скотта "Квентін Дорвард" (Харків–Одеса: "Дитвидав", 1936; перевидання було здійснене 1956 року).

В руслі нашої розвідки варте безумовної згадки й ім'я Михайла Яковича Калиновича (1888–1949) – мовознавця, санскритолога, скриптолога, фахівця із загального мовознавства, лексикології, лексикографії, літературознавця, перекладача. Спинімося на цій менш відомій науковому загалу постаті дещо детальніше. Михайло Якович навчався в Санкт-Петербурзькому Імператорському університеті. 1912 року закінчив Київський університет Святого Володимира, у якому був залишений професорським стипендіатом. У 1916–1919 роках – приват-доцент кафедри порівняльного мовознавства й санскриту цього університету. Вів курси вступу до мовознавства, порівняльної граматики індоєвропейських мов, санскриту, готської мови, історії стародавньої індійської літератури. У 1921–1933 роках – завідувач кафедри загального мовознавства Київського інституту народної освіти. Водночас із 1924 року – науковий співробітник Всеукраїнської академії наук (ВУАН) на різних посадах: член-співробітник філологічної секції соціально-економічного відділу Інституту української наукової мови, нештатний постійний співробітник Комісії для складання словника української живої мови, Правописно-термінологічної комісії, дійсний член Діалекто-

логічної комісії. У 1930–1949 роках працював завідувачем відділу загального мовознавства Інституту мовознавства ВУАН (з 1936 року ВУАН перейменовано на Академію наук Української РСР, скорочено АН УРСР) [1].

Наукові праці Михайла Калиновича охоплюють різні філологічні галузі та широку проблематику: від проблем індології до праць із літературознавства та художнього перекладу (монографія "Шляхи новітньої французької поезії", 1924; статті про західноєвропейських письменників Г. Уеллса, Дж. Конрада, Р.-Л. Стівенсона, Д. Дідро), напрацювань із загального та історичного мовознавства, теорії та історії лексикографії, що сприяли оформленню лексикографії як окремої лінгвістичної галузі.

Михайло Калинович увійшов в історію вітчизняної лексикографії також як укладач і редактор словників різних типів. Це, зокрема, такі перекладні словники, як академічний "Російсько-український словник" (у 4 тт.; 1929–1933; співредактор, редактор-упорядник 2-го тому), "Російсько-український словник" (1948; відповідальний редактор та один з укладачів), "Англо-український словник" (співукладач; не надрукований). Словникова справа стала найвідомішою ланкою професійної діяльності Михайла Калиновича у 1940-ві й подальші роки. Адже згаданий "Російсько-український словник" 1948 року, хоч його мовознавці й називають жартівливо "російсько-російським" (за добором української лексики, максимально наближеної до російської), протягом кількох повоєнних десятиліть заступав собою відсутні на той час усі інші типи словників, винищених ще на початку 1930-х років унаслідок масових репресій українських словників (серед них Агатангел Кримський, Григорій Голооскевич, Овсій Ізюмов, Андрій Ніковський, Віктор Дубровський та ін.).

Відомий Михайло Калинович і як перекладач світової класики. У його доробку переклади творів Герберта Уеллса, Джозефа Конрада, Антона Чехова, Максима Горького, Еміля Золя та інших славетних авторів. З кінця 1920-х років Михайло Якович перекладав з англійської мови. Так, у київському видавництві "Слово" 1927 року в його перекладі вийшла збірка оповідань Герберта Уеллса під назвою "Країна сліпих". 1930 року за редакцією Михайла Калиновича в об'єднаній "Книгоспілці" (Харків-

Київ) окремим виданням з'явився перший том "Творів" Герберта Уеллса, який містив оповідання та "Повість про дні майбутні", яку переклали Вероніка Гладка й Катерина Корякіна (випуск "Творів" Уеллса тоді так і скінчився на першому томі). Долучився Михайло Калинович і до виходу в світ перекладів Джозефа Конрада: 1926 року в київському видавництві "Слово" з'явилася збірка оповідань Конрада під назвою "Аванпост прогресу", яку переклав С. Вільховий (С. Титаренко), а вступ та редакція – Михайла Калиновича. 1928 року в тому ж видавництві вийшла повість Конрада "Кінець неволі", перекладена М. Калиновичем.

Наприкінці 1930-х років оприлюднюються переклади Михайла Яковича з російської. Зокрема, 1939 року київське видавництво "Мистецтво" випустило в його перекладі п'єсу Максима Горького "Вороги". А 1940 року в тому ж видавництві з'явилось окреме видання комедії Антона Чехова "Вишневий сад" у перекладі Михайла Калиновича.

Високоосвічена дружина Михайла Яковича – Маргарита Михайлівна Отроковська (у шлюбі Калинович), сестра поета Володимира Отроковського, – теж долучилась до перекладацької справи. У 1931–1933 роках видавництво "Література і Мистецтво" (Харків-Київ) видало вісім томів "Творів" Анатолія Франса за редакцією Валер'яна Підмогильного. Том 4-й цього видання, що вийшов 1931 року, складався з роману "Комедійна історія", який переклали Маргарита Калинович та Софія Лобода, том 7-й "Творів" Франса, виданий 1933 року, містив повісті "Йокаста" в перекладі Софії Лободи та "Кошавий кіт" у перекладі Маргарити Калинович.

Окремо слід зупинитись на першому повному перекладі однієї з найзнаменитіших книг раннього італійського Ренесансу – зібранні ста новел під назвою "Декамерон" великого флорентійця Джованні Боккаччо. 1929 року цю книгу було видано двома частинами в харківському "ДВУ" (частина перша – 408 с., частина друга – 334 с.), переклад здійснили Леонід Пахаревський та Павло Майорський (справжнє прізвище – Сабалдир). Перекладачі "Декамерона" користувалися французьким текстом у перекладі Франціска Рейнара, виданого Шарпантьє 1879 р. У відомій статті "Джованні Боккаччо" Григорій Порфірович Кочур так

пише про це (попри всі недоліки епохальне) видання: "Перекладали Л. Пахареvський і П. Майорський не з оригіналу, а з французького перекладу, заглядаючи до того ж і в російський переклад О. Веселовського. Редактори (першого тому С. І. Родзевич, другого – П. Мохор) звіяряли виготовлений в такий спосіб переклад з італійським оригіналом. Канцони переклав Марко Вороний, передмову (і досить змістовну) написав В. Державін. Видання, що вийшло тиражем 5000 примірників, як на свій час, було непогане, трапляються місця, перекладені навіть точніше, ніж у Веселовського, відновлені деякі пропуски, що внаслідок цензурного втручання залишалися в його перекладі. Але досконалим це видання й не могло бути: надто вже кручений шлях виникнення цього перекладу позбавив його стилістичної єдності, єдиного мовного обличчя. Перекладачі й редактори намагалися в міру можливості сумлінно передати зміст, і такої мети вони досягли. Художня своєрідність і барвистість "Декамерона" значною мірою залишилася поза можливостями перших його українських інтерпретаторів" [2, 808].

Отже, у співпраці з Леонідом Пахареvським, давнім своїм товаришем по редакційній роботі в газеті "Рада", зібрання новел "Декамерон" перекладав Павло Сабалдир (Майорський).

Спершу кілька слів про Леоніда Андрійовича Пахареvського (1883, с. Щербашинці, Канівський повіту, тепер Богуславського району Київської області – 1938, поховано?) – письменника, перекладача, драматурга, актора, режисера, педагога, який відзначився також і в журналістиці, особливо – як член редакції єдиної україномовної газети "Рада", що виходила у 1906–1914 рр. (видавець – Євген Чикаленко). Слід підкреслити, що навколо київської газети "Рада" гуртувалися визначні діячі майбутньої Української Народної Республіки. Газета істотно спричинилася до формування української свідомості передвоєнного часу. З початком Першої світової війни російський уряд закрив "Радy", – вона відновилася по лютневій революції 1917 року під назвою "Нова Рада".

Леонід Пахареvський закінчив Київський університет, Музично-драматичну школу Миколи Лисенка. Автор збірок малої прози "Буденні оповідання" (Київ, 1910), "Оповідання", кн. 3

(Київ, 1913), збірки віршів "Пожовкле листя" (1911), п'єс "Нехай живе життя!" (1907), "Тоді, як липи цвіли" (1914). Писав під літературними псевдонімами: Г. Одинець, Л. Чулий, Л. Свіровський. Брав участь в альманахах "Розвага" (1908), "Терновий Вінок" (1908), газетах "Рада" (1906–1914), "Рідний Край" (1905–1914), місячниках, зокрема "Світло" (1910–1914), ін.

Цікавість до журналістської та літературної творчості Леоніда Пахарецького у наші дні не зникла, а навпаки, поживилась. Свідченням цього є захищена у 2012 році кандидатська дисертація на тему "Жанрові модифікації малої прози Л. Пахарецького" (автор: Г. М. Олександрова).

Глибока ліричність поезій Леоніда Пахарецького прихилила до себе чуле серце геніального композитора Кирила Григоровича Стеценка (1882–1922), якого слова поета надихнули на створення хорових композицій, а найвідомішою серед них стала пісня "Червона калинонька" для хору в супроводі фортепіано.

Перекладацькій творчості Леонід Пахарецький віддавав чимало часу ще в дореволюційний період. Перекладав українською мовою твори Г. Гауптмана, А. Шніцлера К. Гамсуна, Є. Чирікова й ін. На окрему увагу заслуговує його переклад роману "Плюш" італійської письменниці Грації Деледда "Плюш", опублікований спершу в "Літературно-науковому вістнику" за 1909 р., а потім окремим виданням (Київ, 1912).

П'єсу російського драматурга Є. Чирікова "Євреї" Пахарецький переклав для репертуару театру Товариства українських артистів, створеного Миколою Садовським у 1906 році й стаціонарного в Києві 1907 року. П'єса входила до плану "європеїзації" українського театру (разом із виставою опери чеського композитора Б. Сметани "Продана наречена" в українському перекладі лібрето В. Самійленком (за жартом Мольєра "Шлюб з примусу"). П'єсою "Євреї" мав відкритися перший київський сезон театру Садовського, "але поліція цього не дозволила через гостроту сюжету, пов'язану з критикою єврейських погромів, протестом проти великодержавного шовінізму, і вистава цієї п'єси відбулася трохи пізніше. <...> Через заборону "Євреїв" Є. Чирікова М. Садовському довелося вдатися до іншого перекладного твору – комедії німецького драматурга Отто Ернста

"Вихователь Флахсман", що була вже відома на українській сцені в Галичині під назвою "Пан професор Хитрий" в перекладі Остапа Левицького, а в театрі Садовського пішла під назвою "Просвітителю пан Хитрий" (прем'єра – 26 вересня 1907 р.)" [3, 255–256].

Твори Леоніда Пахарецького продовжували видаватися і в бурхливі роки національно-визвольних змагань та боротьби за українську державність. Так, 1918 року Черкаське видавництво "Сіяч" здійснило друге видання двох його збірок оповідань: "Оповідання (книжка перша)" (116 с.) та "Оповідання (книжка друга)" (185 с.).

У 1920-х роках Леонід Пахарецький викладав на Київських педкурсах імені Грінченка, де тоді працювало багато непересічних людей, зокрема К. С. Шило – чоловік доньки М. В. Лисенка. У той же період Леонід Андрійович працює директором і одночасно викладачем історії у київській школі № 50 (тоді середні школи в Україні були семирічними, а далі треба було вчитися ще три роки у т. зв. професійній школі за якимсь трудовим фахом). Випускник цієї школи професор Анатолій Петрович Пелешук (роки навчання 1923–1926) – патріарх вітчизняної внутрішньої медицини, фундатор київської терапевтичної науки другої половини ХХ ст. – упевнений, що сформовані вчителями школи № 50 та особисто її директором Л. А. Пахарецьким переконання визначили його подальшу життєву позицію: "Так, перебуваючи у Празі на Всесвітньому з'їзді терапевтів, незважаючи на велику завантаженість, він із величезними труднощами все-таки знайшов на Огоманському цвинтарі могилу Олександра Олеся, та, вклоняючись праху похованого на чужині генія України, *із вдячністю згадував директора школи Л. А. Пахарецького* (курсив наш. – Л. К.). Блискуче продекламована ним на випускних шкільних урочистостях поезія "Айстри" відкрила для Анатолія Петровича цього прекрасного поета. До сьогодні це одна з його найулюбленіших поезій, яку він завжди із задоволенням декламує" [4].

Наприкінці 1920-х років перекладацька зірка Леоніда Пахарецького досягла свого Zenіту, а вже на зламі десятиліть її нагло загасила хвиля політичних репресій. Перекладав Леонід Андрійович з російської, польської, французької, німецької, норвезької мов.

Зокрема, 1928 року в київському видавництві "Сяйво" за редакцією Миколи Зерова вийшли роман "На срібній планеті" та повість "Рукопис з Місяця" польського письменника і філософа Юрія Жулавського, переклад яких здійснили Леонід та Вероніка Пахаревські. Того ж року в "ДВУ" окремим виданням з'явилася збірка повістей лауреата Нобелівської премії 1920 року Кнута Гамсуна, до якої входили такі повісті: "Голод" (у перекладі Надії Суровцевої), "Пан" (у перекладі Леоніда Пахаревського) та "Вікторія" (в перекладі Григорія Петренка). 1930 року там само побачили світ "Вибрані твори" письменника, куди увійшов і роман "Містерії" в перекладі Вероніки Гладкої та Катерини Корякіної, який повністю склав другий том "Вибраних творів", загальним обсягом 248 с. Нагадаємо, що у 1920–1930-ті роки твори Кнута Гамсуна також перекладали: Михайло Зеров – оповідання "Мандрівні дні" (Харків: "Книгоспілка", 1926), Іван Ставничий – повість "Під осінніми зорями" (Львів, 1937) та ін. До речі, у виданні роману "Бродяги" (1927), який вийшов у харківському видавництві "Книгоспілка" 1928 року в авторизованому перекладі з рукопису, імені перекладача не зазначається.

У наші дні переклади Леоніда Пахаревського були перевидані разом із новими перекладами Галини Кирпи у збірці романів Кнута Гамсуна під назвою "Містерії", куди увійшли романи "Містерії", "Пан", "Смерть Ілана" та "Вікторія", – з передмовою Дмитра Сергійовича Наливайка і примітками Галини Миколаївни Кирпи, яка переклала романи "Пан" та "Смерть Ілана" (Харків: "Фоліо", 2007. – 479 с.). Це видання було здійснене Інститутом літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України у серії "Бібліотека світової літератури".

Все того ж 1928 року з'явилося одразу кілька видань творів майстра пригодницької літератури Жульє Верна, у т.ч. й вищезгаданий роман "Подорож на Місяць", який переклали з французької Леонід Пахаревський та Н. Пихова.

Не раз Леонід Пахаревський брав участь у перекладних виданнях і як стилістичний редактор. Зокрема, 1929 року в "ДВУ" за його редакцією вийшла повість Марії Дгебуадзе-Пуларія "На руїнах щастя" в автоперекладі з грузинської.

Як перекладач Леонід Пахаревський долучився до низки дво- та багатотомних видань класиків світової літератури. Так, 1929 року Державне Видавництво України розпочало випуск багатотомної збірки "Творів" Еміля Золя – "найліпшого француза" (як його назвали Іван Франко та Михайло Павлик). Того року вийшли томи 1–12 запланованої збірки, серед них і том сьомий, який містив роман "Земля" в перекладі Леоніда та Вероніки Пахаревських. А у другому томі двотомника "Вибраних творів" Антона Чехова за редакцією В. Іванушкіна та М. Рильського (Харків-Київ: "Книгоспілка", 1930) серед перекладачів оповідань (а це Борис Антоненко-Давидович, Микола Зеров, В. Михальчук, Іван Рильський, Дмитро Тась, Антон Марченко) вказаний і Леонід Пахаревський.

Творчість німецького письменника менш гучної слави Германа Зудермана, представника натуралістичної течії в літературі, була відображена у двотомнику його "Вибраних творів", виданих у 1931–1932 рр. (Харків-Київ: "ЛіМ"), який містив два романи: том перший – роман "Фрау Зорге" (цим твором Зудерман дебютував 1887 р.), том другий – роман "Котяча стежка". Обидва романи переклали Леонід і Вероніка Пахаревські.

У березні-квітні 1930 року в оперному театрі у Харкові відбувся показовий судовий процес над 45 керівниками та головними діячами т. зв. Спілки визволення України (СВУ). Справу було сфабриковано, а процес інспіровано слідчими органами НКВС з метою переслідування потенційної політичної опозиції з боку національно свідомої української інтелігенції, скомпрометувати саму політику українізації та українське відродження. На лаві підсудних, серед інших видатних діячів доби УНР, опинились академік Сергій Єфремов, педагог Володимир Дурдуківський, літературний критик і письменник Андрій Ніковський. Репресувалися не тільки окремі люди, патріоти України, а й цілі наукові установи національного значення. Так, того ж року було зліквідовано Інститут української наукової мови.

Процес над СВУ досягнув своєї мети, він буквально приголомшив широкі кола тогочасної інтелігенції й став приводом для хвилі арештів. Невдовзі по його завершенню 19 березня 1931 року, саме в день народження, заарештували і Максима

Тадейовича Рильського. "На допити поета возили в ДПУ, яке за іронією долі розмістилося в тому самому будинку на вул. Інститутській, де колись викладав Микола Лисенко. У матеріалах справи 272 наскрізною є тема СВУ. Чекістів цікавили знайомі Рильського – Олександр Дорошкевич, Андрій Ніковський, Леонід Пахаревський, Микола Зеров, Павло Филипович, Микола Дейнар, Григорій Косинка, Михайло Донець... Літератори, артисти, видавці..." [5]. У своїх письмових свідченнях Максим Тадейович повинен був давати характеристики усім цим та іншим знайомим і не дуже знайомим людям. Непросто було поетові підбирати потрібні слова для самообмови... На цьому тлі зворушують наївні намагання Рильського "не топити" Пахаревського. З архіву КДБ: "Пахаревський Леонід Андрієвич (зберігаємо орфографію першодруку. – Л. К.). Стрічались іноді за чаркою. Політичних розмов не мали (як не мав я їх і ні з ким), але взагалі завжди П [ахаревськи] й здався мені не тільки цілком лояльним до радянської влади, а навіть більше – завзятим прибічником нового життя, нового будівництва. *Свою школу дуже любив і любив розказувати про свої педагогічні методи. Друга його улюблена тема – його перекладна діяльність, що він сам розцінював високо* (курсив наш. – Л. К.)" [5].

Подальша доля Леоніда Пахаревського губиться у коловороті тотального більшовицького "полювання на відьом". Відомо, що з кінця 1920 -х років він жив у Москві, де пізніше намагатиметься урятуватись і Микола Зеров.

А от доля П. О. Сабалдира простежується трохи довше: до 1934 року, коли пониження самообмови не оминувало і його. Та спершу стисла довідка про самого Павла Сабалдира: це був майстер журналістського пера, відомий тогочасний нарисовець, творчість якого теплим словом згадав у своїй "Історії українського письменства" Сергій Єфремов, підмітивши "симпатичний гумор", що "пробивається в мініатюрах Майорського (псевдонім)" [6, 458]. Однак про Павла Сабалдира збереглося обмаль відомостей. Він устиг зробити внесок в українське словникарство 1920-х років як агроном і лексикограф, підготувавши під егідою Інституту Української Наукової Мови "Практичний словник сільськогосподарської термінології"

(випуск 2: Харків, 1931), який містив близько 9000 російських термінів з українськими – а при морфологічних назвах і з латинськими – відповідниками. Словник подавав українські відповідники і синоніми до російських та інтернаціональних назв, окремі з яких, може б, і не витримали випробування часом, як-от синонім "плазун" до терміна "трактор", однак якраз історичної перспективи словник Сабалдира був цілкомито позбавлений, як і понад п'ятдесят інших створених у 20-ті роки українських науково-термінологічних словників, заборонених і знищених у 1933 році.

Після ліквідації Інституту Української Наукової Мови, який формально було реорганізовано в Інститут мовознавства, та утвердження нового правопису 1933 року, що значно уподібнив українську мову до російської, постало нагальне компартійне завдання переглянути й узгодити з російською українську наукову термінологію. Павло Сабалдир опинився серед тих, хто (нехай і з примусу) взявся це завдання виконувати. У співавторстві з болгарином Дельчо Дріновим він уклав т. зв. "російсько-український словничок" "Виправлень до математичного словника. Чч. I, II, III" (Частина I. Математика; Частина II. Теоретична механіка; Частина III. Астрономічна термінологія), де на 56 сторінках подавалася зросійщена математична термінологія, а власне "словничку" передувала нищівна трафаретна стаття, обсягом 17 сторінок, із промовистою назвою "Проти націоналізму в математичній термінології" (Математичний термінологічний бюлетень. – Київ: вид-во Всеукраїнської Академії Наук, 1934; тираж 3000 примірників). Це були "виправлення" до трьох словників математичної термінології ("Словник математичної термінології". – Ч. 1. "Термінологія чистої математики". – К., 1925. – 240 с.; "Словник математичної термінології". – Ч. 2. "Термінологія теоретичної механіки". – К., 1926. – 80 с.; "Словник математичної термінології". – Ч. 3. "Астрономічна термінологія й номенклатура". – Х., 1931. – 117 с., титульним редактором яких виступав відомий математик Федір Пилипович Калинович (1891, с. Ганівці, тепер Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. – ?), який у 1920-ті роки обіймав посади співробітника та секретаря математичної секції природничого відділу Інституту

української наукової мови ВУАН, а на початку 1930-х років працював у словниковому відділі Інституту мовознавства ВУАН. Типові для свого часу звинувачення "українських буржуазних елементів, недобитків петлюрівщини" у "шкідницькій контрреволюційній роботі в українському мовознавстві, зокрема на термінологічній ділянці", якими починалася вищеназвана стаття, хоч як їх нині прикро читати, найвірогідніше, не врятували Павла Сабалдира від переслідувань. Адже сліди по ньому губляться...

Наша розвідка не буде повноцінною без згадки Андрія Васильовича Ніковського (1885–1942) – державно-громадського діяча, політика, літературознавця, журналіста, перекладача. Короткий нарис життя і творчості Андрія Ніковського у знаменитій антології творів розстріляних, "перевихованих" і пропалих безвісти українських письменників 1917–1933 рр. під назвою "Розстріляне відродження", вперше виданій у Парижі 1959 року, її автор Юрій Лавріненко починає ось таким незвичайним епізодом: "Якось маленьким, обідраним хлопчиком стояв Андрій Ніковський перед вивіскою магазину в Одесі і на запитання одного пана, що він робить, відповів: "Учусь, дядю, читати". Зворушений пан поміг хлопцеві здобути освіту, і Андрій блискуче закінчив в Одесі не тільки гімназію, а й Одеський університет. Завдяки цьому випадкові модерна Україна першої чверті 20 сторіччя дістала в особі Андрія Ніковського одного з найбільших культурних діячів у ділянці політики, науки і літератури" [7]. Є дані, що 1909 року Михайло Федорович Комаров – письменник, бібліограф, фольклорист, лексикограф, критик і перекладач, активний діяч одеської "Громади", співавтор відомого "Російсько-українського словника" – організував студенту четвертого курсу Новоросійського університету Андрію Ніковському зустріч з Іваном Франком [8].

1920 року Андрій Васильович Ніковський став міністром закордонних справ Української Народної Республіки (УНР) у кабінеті, який очолив В'ячеслав Прокопович – давній товариш Ніковського по Товариству Українських Поступовців, і після поразки Директорії був змушений разом з урядом емігрувати до Польщі, опинившись у місті Тарново, де було інтерновано уряд УНР. Він також очолив комісію з напрацювання конституції

УНР, яка діяла у 1920–1923 рр. Відійшовши від політики, працював у видавництві Якова Оренштайна "Українське слово" в Берліні, підготував до друку декілька цінних книжок: 3-тє видання "Сонячних кларнетів" Павла Тичини, тритомне енциклопедичне дослідження Дмитра Дорошенка "Слов'янський світ", а також (як гідне пошанування свого одеського наставника професора Михайла Комарова!) перевидання славнозвісного "Російсько-українського словника", який зібрали і впорядкували М. Уманець (Михайло Комаров) і А. Спілка ("Одеська (Адеська) Громада"), вперше виданого під назвою "Словар російсько-український" у Львові заходами Товариства ім. Т. Г. Шевченка (тт. 1–4, 1893–1898 рр., фінансували це перше видання активний член одеської "Громади" Євген Чикаленко та товариш М. Комарова по Харківському університету Василь Гегело) [8].

Наприкінці 1924 року Андрій Ніковський повернувся в Україну до своїх дітей, став науковим співробітником Всеукраїнської Академії Наук, працював в Історико-філологічному відділі ВУАН, виголошуючи 1925 року в рамках прилюдних доповідей Історико-філологічного відділу доповіді про працю Бориса Грінченка над словником української мови, про проблеми української літературної мови, про мову в творах українських письменників, зокрібно, Олександра Олеся. Водночас із цим займався лексикографією й історією літератури, був членом та очільником Постійної правописно-термінологічної комісії ВУАН для складання "словника живої української мови", зокрема, підготував власний "Словник українсько-російський" [9] та взяв участь у виданні кількох інших словників, що утверджували новий рівень у розвитку сучасної української літературної мови, – а це три томи (А–Н) із запланованих п'яти томів доповненого "Словника української мови" Б. Грінченка ("Горно", 1927–1928 рр.), вступне слово А. Ніковського, стаття С. Єфремова "Грінченків словник (на підставі документів)" [10] та шість випусків (А–П) академічного "Російсько-українського словника" за редакцією Агатангела Кримського (1924–1933 рр.; у типографії вже були складені гранки й решти томів цього славетного словника, проте їм не судилося побачити світ).

1929 року Андрія Ніковського було заарештовано разом з Сергієм Єфремовим та багатьма іншими видатними діячами

української культури за вищезгаданою сфабрикованою справою Спілки Визволення України й поставлено під суд 1930 року як одного з її згоданих керівників (процес був спрямований у т. ч. й на ліквідацію академічної групи мовознавців, яка працювала над укладанням "словника живої української мови": Андрія Ніковського, Григорія Голоскевича, Всеволода Ганцова). Ніковського було засуджено до смертної кари, яку замінено на десять років позбавлення волі. Так само, як інші учасники процесу, покарання відбував на Соловках. Нібито, по закінченню терміну ув'язнення був звільнений 1940 року, жив у доньки в Ленінграді й, за деякими свідченнями, у 1942 році помер від голоду в блокадному Ленінграді [11], місце поховання невідоме.

Далі стисло спинімося на художніх перекладах та доробку Андрія Ніковського як стилістичного редактора перекладених творів. Передусім: Микола Гоголь, твори якого інтенсивно перекладалися в той період. Серед огрому цих перекладів – і частка Ніковського: оповідання "Згублена грамота" (Харків, 1929), до речі, у виданні цього ж оповідання 1936 р. під назвою "Втрачена грамота" (Київ-Харків: "Держлітвидав УРСР") та його перевиданні там само, того ж таки року імені перекладача вже не вказувалось; історична повість "Тарас Бульба", яку Ніковський переклав під псевдонімом А. Василько (Харків, 1930), знову ж таки, 1937 року ця повість вийшла – з відомих причин – уже без імені перекладача (Київ-Одеса: "Молодий більшовик"). Протягом 1929–1932 років у харківському видавництві "Книгоспілка" був опублікований чотири томник "Творів" Миколи Гоголя в загальній редакції Івана Лакизи та Павла Филиповича, за стилістичною редакцією першого тому Андрія Ніковського [12], інших томів – Миколи Зерова, Антона Харченка. Близько десятка видань творів Гоголя, які виходили у 30-х роках, з'являлися без імені перекладача й сьогодні вони потребують стилістичного аналізу для ідентифікації перекладацького почерку та повернення їм імен перекладачів, яких вони були примусово позбавлені.

Другим у перекладацькому доробку Андрія Ніковського слід згадати Джека Лондона, зокрема, 1925 р. в київському видавництві "Слово" вийшла збірка оповідань Джека Лондона "Золотий яр", перекладена Андрієм Ніковським.

Редакторська діяльність Андрія Ніковського пов'язана з такими видатними іменами, як Анатоль Франс: зосібна, 1926 р. в київському видавництві "Слово" за його редакцією з'явилася збірка оповідань Франса "Світання" в перекладі з французької Валер'яна Підмогильного; Вільям Шекспір – за його ж редакцією та з його примітками 1928 року вийшов оновлений переклад "Гамлета", зроблений Михайлом Старицьким (перше видання з'явилося ще 1882 року) [13].

Варто згадати й Бориса Даниловича Ткаченка (1899, Воронеж, Росія – 1937, Київ) – учня Леоніда Булаховського й Олексія Синявського, який заслуговує на окрему розповідь. Борис Данилович народився у великій сім'ї харківського вченого, письменника, громадського діяча Данила Авксентійовича Ткаченка, відомого як літератор під псевдонімом Данило Пісочинець та низкою інших псевдонімів.

1923 року Борис Ткаченко закінчив Харківський інститут народної освіти. З 1927 р. – старший науковий співробітник Харківського філіалу Інституту мовознавства АН УРСР. Одночасно працює викладачем української мови в Комуністичному університеті та Всеукраїнському інституті підвищення кваліфікації педагогів. Пізніше – консультант-коректор Партвидаву ЦК КП(б)У. Йому належать праці з української діалектології, лексикографії, правопису, а також дослідження в галузі сучасної української літературної мови: є співупорядником "Українського правопису" 1928 року, забороненого пізніше, автором статей з лексикології й діалектологічної морфології, зокрема про м'яку відміну прикметників, співавтором (разом із Майком Йогансенем) "Загального курсу української мови", який неодноразово перевидався у 1920-х рр., "Практичного російсько-українського словника" (у співавторстві з Майком Йогансенем, Костем Німчиновим, Миколою Наконечним), виданого 1926 року, творцем першого окремого спеціального курсу стилістики української мови під назвою "Нарис української стилістики" (5 лекцій), написаного під керівництвом Леоніда Булаховського і виданого 1929 року в Харкові (у цій праці, яка спиралася на твердження "Французької стилістики" Шарля Баллі, висвітлювався широкий матеріал з художньої літератури, фольклору, народно-розмовної української мови).

Художні переклади Борис Ткаченко робив з російської, німецької, французької, англійської мов. Так, що стосується перекладів з російської: це повість "Хаджі-Мурат" Льва Толстого ("ДВУ", 1924, перевидано 1936 р.); повість "Дитинство" Максима Горького (1935), роман у двох томах "Петро Перший" Олексія Толстого ("Держлітвидав УРСР", 1935), оповідання "Каштанка" та "Ванька" Антона Чехова (Харків-Одеса: "Дитвидав УРСР", 1935; переклад "Каштанки", який належав Сергію Єфремову, вийшов друком у Києві ще 1923 року і двічі перевидавався (1928 і 1929 рр.), але після процесу СВУ й суду над Сергієм Єфремовим виникла потреба в новому перекладі), окремі видання творів Олександра Пушкіна: "Вибрана проза" (Київ-Херсон: "Молодий більшовик"), повісті "Дубровський", "Пікова дама", оповідання "Метелиця", "Панна-селянка", "Станційний доглядач", "Постріл", "Трунар" (Київ-Харків: "Держлітвидав УРСР"); які всі з'явилися 1937 року. Також із російської мови Борис Ткаченко переклав переказану для дітей Корнієм Чуковським книжку німецького письменника Рудольфа Еріха Распе "Пригоди Мюнгаузена" (Харків-Одеса: "Дитвидав", 1935; перевидано 1936 і 1937 рр.). Борис Ткаченко був першим перекладачем українською мовою "Капіталу" К. Маркса. Його поетичні переклади з німецької мови не були опубліковані й, швидше за все, не збереглися: це лібрето опери Вагнера "Нюрнберзькі майстерзінгери" та вірші австрійського поета-романтика першої половини XIX ст. Ніколауса Ленау, відомого, поряд із Джорджем Байроном і Джакомо Леопарді, як один із найбільших поетів "світової скорботи".

Що стосується перекладів Бориса Даниловича Ткаченка з французької мови: 1929 року в харківському "ДВУ" вийшов роман про рабське становище жінки в колоніальному Алжирі під назвою "Тамілла" (написаний 1921 р.) французького письменника Фердінанда Дюшена, який переклали П. Пец і Борис Ткаченко (можливо, з російського перекладу, що вийшов 1924 р., а потім перевидавався у 1926 і 1927 рр.), 1930 року там само був опублікований роман "Кармен" Проспера Меріме.

Стосовно перекладів Бориса Ткаченка з англійської мови: "Вибрані твори" Едгара По в перекладі Майка Йогансена та Бориса Ткаченка вийшли 1928 р. в харківському "ДВУ", загальним

обсягом 322 с. Того ж таки року, там само – і "Повість Артура Гордона Піма з Нантукету" в перекладі Бориса Ткаченка; окремо також друкувались у перекладі Бориса Ткаченка "Оповідання нічного дозорця" відомого англійського письменника Вільяма Джексона (Харків: "Плужанин", 1930), там само 1931 року з'явилася гумореска Дж. Вудгауза "Шмат роботи".

Реабілітовано Бориса Даниловича 1957 року. Його син від першого шлюбу (з Ольгою Яківною Косолаповою) Орест Борисович Ткаченко (нар. 1925 р. в Харкові) теж став відомим мовознавцем – фахівцем із загального мовознавства та соціолінгвістики, членом-кореспондентом НАН України.

Усі мовознавці-перекладачі, життя і творчості яких ми торкнулись у цій статті, становлять потужну наукову та літературну силу, хоча, по суті, це лише жменька імен із десятків і десятків по-насильницькому вилучених з літератури в роки "великого терору" і приречених на забуття діячів національного відродження, які особисто долучилися до перекладацької справи, створивши всі разом різноманітну, багатогранну, актуальну перекладну літературу, без якої був би немислимий гармонійний розвиток будь-якої сучасної національної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Калинович М.Я.* [Текст]. – Профіль М. Я. Калиновича на сайті Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України / Історія. Відомі співробітники [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.inmo.org.ua/history/famous-workers/mixajlo-yakovich-kalinovich.html> (дата звернення: 25.06.2012).

2. *Кочур, Григорій.* Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А. Кочур, М. Кочур; Передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак / Григорій Кочур. – К., 2008. – Т. 2.

3. *Шестакова, Дар'я.* Водевіль Антона Чехова на сцені Київського театру Миколи Садовського / Дар'я Шестакова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого; Редкол.: О.І. Безгін (голова) та ін. – Вип. 1. – К., 2007.

4. *Свінціцький А.С., Дзєман М.І.* Сторінки життя та діяльності Анатолія Петровича Пелешука / А.С. Свінціцький, М.І. Дзєман // *Medicine Internal / Внутрішня медицина*. – 2008. – № 4(10) / Корифеї вітчизняної внутрішньої медицини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: internal.mif-ua.com/archive/issue-5470/article-5648/ (дата звернення: 15.07.2012).

5. *Рильський, Максим.* – Максим Рильський: Написано у в'язниці. Рік 1931-й / Розвідки. Знахідки. Спогади. Справа № 272 (З архіву КДБ) // Київ. – 1991. – № 2

[Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ursr.org/kyiv/91/02/html/80.html (дата звернення: 16.07.2012).

6. Єфремов, Сергій. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – Електронна бібліотека української літератури КІУС [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.utoronto.ca/elul/history/Iefremov/whole.pdf (дата звернення: 22.06.2012).

7. Лаврінченко, Юрій. Есей Андрій Ніковський / Юрій Лаврінченко / Розстріляне Відродження [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ukrknight-text/87/38/ (дата звернення: 18.07.2012).

8. Яременко, Василь. Літературознавчий феномен Андрія Ніковського / Василь Яременко // Українська літературна газета. – 23.03.2012. – № 6 (64) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.litgazeta.com.ua/node/2925 (дата звернення: 10.07.2012).

9. Ніковський А. Словник українсько-російський. 1-е вид. 1926, 2-е вид. / Андрій Ніковський. – Київ, 1927.

10. Грінченко Б. Словник української мови. 3-є видання, виправлене і доповнене, за ред. акад. Сергія Єфремова та Андрія Ніковського / Борис Грінченко. – Київ, т. I (А-Г), 1927; т. II (Д-Й), 1927; т. III (К-Н), 1928.

11. УКРІНФОРМ. – Передчуття трагічної долі (14 жовтня – 125 років від дня народження Андрія Васильовича Ніковського (1885–1942) українського державного діяча, політика, літературознавця, журналіста) / Прес-центр (УКРІНФОРМ) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: presscenter.ukrinform.ua/figurants-113.html (дата звернення: 10.07.2012).

12. Гоголь М. Твори / Микола Гоголь. – [Харків], [1929]. – Т. 1. "Вечори на хуторі під Диканькою" / Повісті від пасічника Рудого Панька [П. Куліша] видані; Заг. ред. І. Лакизи та П. Филиповича; Стилїст. ред. А. Ніковського.

13. Шекспір В. Гамлет / Ред., ст. та прим. А. Ніковського / Вільям Шекспір. – [Харків], [1928].

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Л. Коломиєц, д-р філол. наук, проф.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Выдающиеся украинские языковеды-переводчики 1920-30-х годов:

Александр Белецкий, Михаил Калинович, Леонид Пахаревский,

Андрей Никовский, Борис Ткаченко

В статье освещаются ключевые аспекты биографий, научное и художественно-переводческое наследие нескольких одаренных украинских лингвистов-переводчиков 1920-х годов, членов Всеукраинской академии наук, которые позже, в 1930-е годы станут жертвами большевистских репрессий против украинской интеллектуально-профессиональной элиты. Любовь к украинскому языку и культуре, общее дело художественного перевода объединили талантливых лингвистов и ученых других направлений вокруг выдающегося проекта того времени – "словаря живого украинского языка", над которым работал Институт Научного Украинского Языка при Всеукраинской академии наук. Эта блестящая команда членов Академии смогла составить и отредактиро-

вать в 1920-е – в начале 1930-х годов более пятидесяти общих и специальных словарей, включая двуязычные русско-украинские словари обоих типов, большинство из которых были уничтожены в 1933 году, а ряд остальных оказался уничтоженными советскими властями до конца 1930-х годов.

Ключевые слова: художественный перевод, языковед-переводчик, русско-украинские общие и специальные словари.

L. Kolomiyets, Doctor Habilitatus in Philology, prof.
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Outstanding Ukrainian Linguists-Translators of the 1920's–1930's:

Oleksandr Biletskyi, Mykhailo Kalynovych, Leonid Pakharevskyi,

Andrii Nikovskyi, Borys Tkachenko

The article investigates into the academic careers, scholarly and literary translational heritage of several gifted Ukrainian linguists-translators of the 1920's, who were the All-Ukrainian Academy of Sciences members and who later, in the 1930's, fall victims of the Bolsheviks' repressions against Ukrainian intellectuals and professionals. The love for Ukrainian language and culture, as well as the common cause of literary translation united a number of talented linguists and academicians around an outstanding project of that time – a "dictionary of the living Ukrainian language" that was launched by the Institute of Academic Ukrainian Language at the All-Ukrainian Academy of Sciences. In the 1920's – early 1930's, this bright team of the Academy members had managed to compile and edit above fifty general and special dictionaries, including bilingual Russian-Ukrainian dictionaries of both types, most of which were done away with in 1933, and a bunch of others became obliterated by the Soviet authorities in the late 1930's.

Key words: literary translation, linguist-translator, Russian-Ukrainian general and special dictionaries.

УДК 811.131.1=161.2'255

Н. Котлярова, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ
АЛЕССАНДРО БАРІККО "ШОВК"
ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ,
РОСІЙСЬКОЮ Й АНГЛІЙСЬКОЮ МОВАМИ**

У статті подано стислий огляд підходів до визначення поняття "інтертекстуальність", проаналізовано особливості відтворення категорії інтертекстуальності в українському, російському й англійському перекладах роману Алессандро Барікко "Шовк".

Ключові поняття: інтертекстуальність, художня проза, постмодернізм, переклад, стилізація, хайку.

Інтертекстуальність як текстова категорія, що відображає діалогічну взаємодію текстів, є важливою складовою літературно-перекладацького аналізу. Її вивчення становить одну з центральних проблем сучасного літературознавства та перекладознавства, особливо в контексті відтворення постмодерних художніх текстів, які, відповідно до принципу постмодернізму, що все нібито було вже сказано раніше, є канвою, сплетеною з фрагментів різних творів. Пильна увага до вивчення теорії інтертекстуальності та її ролі в контексті постмодерного текстотворення призвела до генералізації цього поняття й помітного розширення меж його інтерпретації. Дослідженню інтертекстуальності в контексті перекладу присвячені наукові розвідки вітчизняних (Т. Некряч, А. Кам'янець, О. Бабелюк), російських (Г. Гусева, І. Смірнов) та західних науковців (Н. П'єге-Гро, У. Еко). Однак окремі питання, пов'язані з особливостями творення інтертекстуальності та її збереження в перекладі, потребують подальшого вивчення через відмінності у світосприйнятті та віддзеркаленні дійсності автором і перекладачем, чим і зумовлена **актуальність** пропонованого дослідження.

Мета статті полягає у визначенні інтертекстуальних особливостей оповідання "Шовк" А. Барікко та з'ясуванні рівня їх відтворення в українському, російському та англійському перекладах.

У тлумаченні поняття "інтертекстуальність" розрізняють два підходи, один з яких репрезентує вузьке його розуміння, а другий – розширене. Так, у межах розширеного підходу до його тлумачення структураліст Ю. Крістева, яка однією з перших увела в науковий обіг поняття інтертекстуальності, визначила його як пермутацію текстів: транспозицію однієї чи декількох знакових систем в іншу [1, 9]. Вужче розуміння представлене в працях Ж.Женетта, який, розглядаючи інтертекстуальність крізь призму міжтекстових зв'язків, визначає різні її типи, зокрема власне інтертекстуальність ("присутність" в певному тексті інших текстів у вигляді цитат, алюзій тощо), паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність [2, 53]. Російський дослідник І. Смірнов трактує інтретекстуальність як властивість тексту повністю або частково формувати свій зміст шляхом відсилань до інших текстів [3]. Реалізація різ-

них типів міжтекстових зв'язків здійснюється за допомогою різноманітних інтертекстуальних елементів: повторень фрагментів того ж тексту, що відсилають до різних його частин, цитат, алюзій, ремінісценцій, знакових історичних подій та епох, що дає змогу втілити зв'язки на таких рівнях: "текст – текст", "текст – культура/епоха", "текст – мова" [4, 6]. До наведеного переліку засобів створення інтертекстуальності варто додати також наслідування чужих стильових властивостей і норм окремих письменників, літературних шкіл і напрямків [5].

Одне з найширших розумінь інтертекстуальності пропонує Д. Кузьменко. Зокрема, науковець розрізняє терміни "інтертекстуальність" та "постмодерна інтертекстуальність" чи "інтертекстуальність постмодернізму", яку потрактовано як специфічну особливість поетики постмодернізму, зумовлену тим, що "тільки у добу постмодернізму письменники починають так свідомо і широко використовувати різні літературні прийоми заради створення інтертекстуальності" [6, 349]. Такої думки дотримується і Л. Грек, яка вважає інтертекстуальність найвиразнішим прийомом і невід'ємною частиною постмодерністського дискурсу.

Доволі широко цей прийом представлений у творчості Алессандро Барікко, який є яскравим представником італійського постмодернізму, автором творів, перекладених у багатьох країнах світу. **Об'єктом нашого дослідження** є переклади оповідання "Шовк" трьома мовами – українською, російською та англійською. Аналіз перекладів мовами різних груп дає змогу зробити зіставний перекладознавчий аналіз. Обрання російської мови вмотивоване існуванням потужної перекладацької школи в Росії та її близькою спорідненістю з українською мовою, що дає змогу порівняти переклади, здійснені генетично і типологічно близькими мовами. На матеріалі цих перекладів здійснено спробу з'ясувати, як перекладачам вдається зберегти закладені в першотворі знаки із символічною інформацією, а також встановлені інтертекстуальні зв'язки на різних рівнях текстової структури.

Ключовим словом досліджуваного твору А. Барікко є "шовк". Воно вперше з'являється у сильній позиції – заголовку, який є "актуалізатором всіх текстово-дискурсивних категорій, у тому числі й категорії інтертекстуальності" [7, 127]. "Текстом", до

якого відсилає читача це слово, є історико-культурний та промисловий дискурси, що створюють емоційно-інформаційне тло для сприйняття усього твору, яке підживлюється постійним повторенням лексеми *шовк*. Як зауважує Г. Косів, повтор належить до пасивних форм інтертекстуальності й завжди є вмотивованим [8, 141]. За нашими підрахунками лексема *шовк* вжита у першотворі тридцять три рази, крім того, доволі частим є вживання слів тієї ж тематичної групи: *filo grezzo* – *шовкова нитка* – *шелковая нить* – *rough thread*, *bachicoltura e filatura della seta* – *вирощування шовкопряда та шовкопрядильного виробництва* – *шелководческих и ткацких (центров)* – *breeding silkworms and making silk*, *quel tessuto filato di nulla* – *ця матерія, зіткана з нічого* – *и того шелка – сотканного из пустоты* – *that fabric woven of nothing*, *profumo dei gelsi* – *запах шовковиці* – *дух шелковицы* – *scent of the mulberry trees*, *bachicultori* – *шовківники* – *шелководы*, *allevatori* – *господарі* (в укр. перекладі втрачена сема "шовк" і тому частково втрачена провідна інтенція першотвору) – *шелководы* – *silkworm breeders*. В українському перекладі зафіксовано п'ятнадцять вживань лексеми *шовк*, що більш ніж удвічі менше, ніж в оригіналі. Однак якщо враховувати і спільнокореневі слова (*шовковий*, *шовкопряд*, *шовковиця*), то кількість фіксацій корення сягає 51. Ту саму тенденцію виявлено і в російському перекладі. Отже, в українському та російському перекладах значно частіше фіксуємо корінь *шовк*, що зумовлено особливостями їх лексичної системи: в італійській мові українському *шовкова нитка* (рос. *шелковая нить*) відповідає *filo grezzo* (корінь *set-* відсутній), українському *листя шовковиці* відповідає італ. *foglie di gelso* (корінь *set-* відсутній; те саме спостерігаємо в російській мові – *тутовые листья*). Оскільки структура англійської мови подібна до італійської, то кількість вживань лексеми *шовк* майже така як в оригіналі.

Легкість текстового полотна роману схожа на легкість *шовку*: "*come tenere tra le dita il nulla*" – "*він не тримає в руках нічого*" – "*так держат в руках воздух*" – "*like holding between fingers nothingness*". Як бачимо, італійське слово *nulla* в українському перекладі відтворене прямим відповідником *нічого*. В англійському варіанті лексема *nothingness* надає перекладу філософ-

ського звучання, оскільки відображає одне з понять філософії. Особливість російського перекладу *так держат в руках воздух* відображає специфіку мовної картини світу народу, представником якого є перекладач. Для росіян одним з компонентів концепту повітря є значення порожнечі, але решта семантичних компонентів концепта *воздух* надають додаткового забарвлення. Так, наприклад, сталий зворот *легкий как воздух* надає додаткового значення дуже легкий, ніжний, що підсилює у тексті твору мотив шовку.

Експлікованим виразником інтертекстуальності є неодноразове посилання на повість "Саламбо" (*Flaubert stava scrivendo Salammô, Flaubert stava finendo Salammô*): безпосередні запозичення із цього тексту в романі відсутні, тому виникає інтертекстуальний зв'язок *in absentia* (закрита або прихована форма інтертекстуальності). Барікко відсилає читачку аудиторію до іншого твору, що створює враження "перегукування" між романами: такий прийом є характерним для творів постмодерністів, які вважають, що кожен новий твір – це лише збірка цитат і смислів з того, що уже було написано і сказано раніше. Крім того, це і засіб економії у тексті: автор, орієнтуючись на читача-інтелектуала, який уже знайомий із "Саламбо", позбавляє себе необхідності повторювати ті думки, які вже були висловлені в названому творі. Окрім того, згадки про "Саламбо" свідчать і про запозичення А. Барікко флоберівської манери письма з прикритим їй асиндетом та паратаксисом. Ці стилістичні фігури пронизують увесь твір А. Барікко. Текстова нарація сповнена перерахувань, простих непоширених речень, зникають складно-підрядні конструкції, до мінімуму зведені другорядні члени речення. Мовна економія доведена до такого рівня, що пропускаються навіть компоненти, необхідні для структурно-семантичної схеми речення (утворюються еліпсовані речення), а також прийменники. Це визначає і характерні особливості синтаксису Барікко, який іноді дозволяє собі вдатися до простих ускладнених речень, або до складних, предикативні частини яких співвідносні з односкладними номінативними реченнями. Але і це при докладному аналізі можна трактувати як продовження традиції Флобера [9, 124–139].

"La Francia, i viaggi per mare, il profumo dei gelsi a Lavilledieu, i treni a vapore, la voce di Hélène". – "Франція, морські подорожі, запах шовковиці у Лявільдьйо, паротяги, голос Елен". – "Франция, хождения за море, дух шелковицы из Лавильдьё, поезда на паровой тяге, голос Элен". – "France, the ocean voyages, the scent of the mulberry, trees in Lavilledieu, the steams trains, Hélène's voice".

Аналіз наведених уривків засвідчує намагання перекладачів зберегти синтаксис першотвору, яскравим прикладом чого є наявний в усіх чотирьох перекладах асиндетон. Завдяки цій стилістичній фігурі, яка полягає у пропуску сполучників, що зв'язують окремі слова й частини фраз у реченні, посилюється виразність мовлення, підсилюється його динамічність, досягається ефект виділення окремих слів. Натомість на лексичному рівні перекладачі дозволяють собі відхилення від першотвору. У російському перекладі фрази *хождения за море* наявна алюзія на твір Афанасія Нікітіна "Хождение за три моря". В анг. перекладі фрази *the ocean voyages* відбувається заміна морських подорожей на океанські. Можливо, англійська перекладачка Ann Golstein у своєму виборі керувалася тим, що Японія, куди кожного разу відправлявся головний герой *Шовку*, розташована у північно-західній частині Тихого океану.

Відтворення італійської фрази *il profumo dei gelsi a Lavilledieu* у російському перекладі є неточним відповідником, оскільки іт. слово *il profumo* має основне значення *запах* і лише у переносному значенні може вживатися на позначення *духу*, до того ж прийменник *a* з назвами населених пунктів перекладається як *в*, а не *из*. В англійському перекладі вищенаведеної фрази перекладач використовує відокремлений уточнювальний зворот, що не лише порушує ритміку першотвору, збереження якої є невід'ємною умовою відтворення ідіостилю письменника і збереження його значеннєвої наповненості, а й надає додаткового відтінку, викликає певне непорозуміння: уточнення *trees in Lavilledieu* нашоухує читача, який не має відповідних фонових знань на думку, що такі дерева ростуть тільки в Лявільдьйо, що абсолютно не відповідає дійсності.

Н. П'єге-Гро у книзі "Вступ до теорії інтертекстуальності" стверджує, що два тексти можуть знаходитися у дериваційних

відношеннях, основними типами яких є пародія та стилізація. В основі першого типу лежить трансформація, другого – імітація "гіпотексту" [10, 40]. У контексті дослідження інтертекстуальності творів А. Барікко особливої уваги потребує стилізація, яка є характерною рисою *Шовку* і виявляється у свідомому наслідуванні ознак певних стилів. Часто стилізація відбувається на глибинних рівнях твору, що становить значну складність для її збереження в перекладі. Значною мірою це зумовлено тим, що на перший погляд ніщо не вказує на її наявність, тому перекладачеві потрібно бути особливо пильним, мати достатньо фонових знань для її розрізнення і зосереджувати увагу не тільки на словесному, а й на ритмічному, семантичному, композиційному рівнях побудови тексту. Збереження авторського стилю є одним із критеріїв репрезентативності художнього перекладу, тому перекладач має звертати пильну увагу на їх відтворення цільовою мовою, зокрема і на збереження авторських стилізацій.

Виразним прикладом наслідування манери письма Флобера є уповільнення темпу розповіді за рахунок повторного опису певної події в іншій мовній інтерпретації, що ілюструє такий уривок: *"Solamente silenzio, lungo la strada. Il colpo di un ragazzo, per terra. Un uomo inginocchiato. Fino alle ultime luci del giorno"* – *"Тільки тиша вздовж дороги. Тіло хлопця на землі. Людина на колінах. До останніх проблисків денного світла"* – *"Только тишина на дороге. Тело мальчика на земле. На коленях стоит человек. Покуда брезжит дневной свет"* – *"Only silence, along the road. The body of a boy, on the ground. A man kneeling. Until the last light of day"*. Це повторення збережене в усіх трьох перекладах, однак не всі вони передають особливості ритміки наведеного уривку. У перекладі українською мовою для збереження "ритму биття людського серця" (як визначає його Ю. Ю. Павленко) перекладач вдається до пропуску простого дієслівного присудка, що забезпечує еквівалентність ритміки перекладу ритміці оригіналу. Натомість у російському перекладі третє речення повне, що порушує ритмічний малюнок і семантичну структуру речення: збереженням дієслова увиразнено, що людина в реченні є суб'єктом дії, у той час як в оригіналі це залишається зрозумілим, однак не настільки виразним. У першоджерелі в цьому

реченні маємо дієприкметник, який позначає ознаку за дією, у російському перекладі дієприкметник переданий дієсловом, що наголошує на процесуальності ознаки, в українській мові за відсутності еквівалента – неповне речення. В англійському ж перекладі лексико-граматичні особливості оригіналу збережені.

Інтертекстуальність аналізованого твору виявляється і в досліджуванні стилістики японської поезії, зокрема жанру хайку.

Наслідкування класичної японської поезії відчутне у творі не тільки на рівні змісту (відтворення сезонних циклів природи, до яких міцно прив'язана японська культура, і поезія зокрема, недовомовленостей, створюваної з їх допомогою багатозначності), а й мови (через уведення повторів, деталізацію описів, лаконізм і точність у передачі миттєвих станів), частково віршованої форми письма (віршовані фрагменти "розчинені" у прозовій нарації), синтаксично легкої структури тексту, ритміки.

Збереження стилізації під японську поезію, важливого чинника реалізації авторської інтенції, є відтворення в перекладах специфічного ритмічного малюнка за рахунок збереження редукованості численних фрагментів. Особливість синтаксичної редукції в оригіналі полягає у тому, що вона супроводжується цезурою й викликає у читача асоціації із ліричними жанрами. Однак така риса не завжди збережена у перекладах, наприклад:

<i>I.Ogni anno,₂ ai primi di gennaio, partiva.</i>	<i>Щороку на початку січня він вирушав у дорогу.</i>	<i>Что ни год,₂ в первых числах января он отправлялся в путь.</i>	<i>Every year,₂ in early January, he left.</i>
(2)*	(0)	(1)	(2)

(*) – кількість розділових знаків

Недоліком українського перекладу є нехтування ритмічною організацією оригіналу. Як бачимо, український текст набуває розповідного характеру, ритмічність порушена через те, що перекладач ігнорує інтонацію уточнення, яка могла бути збережена, якби пунктуаційно компонент *на початку січня* був оформлений як відокремлений член речення. Російський перекладач Г. Кисельов також вносить особливий відтінок у інтонування речення, оскільки пунктограма свідчить про те, що або компо-

ненти *что ни год*, в *первых числах января* є однорідними, або уточнювальним членом є саме компонент *что ни год*. Тобто інтонування також різниться від оригінального. Варто позитивно відзначити точність англійського перекладу у відтворенні ритму. Хоча в англійській мові пунктуація нерегламентована, але перекладач вдається до розділових знаків, щоб підкреслити авторський ритмічний малюнок.

Щодо відтворення у перекладах синтаксичної організації оригіналу, слід наголосити, що в українському і російському перекладах вона часто не відповідає оригіналу:

2. <i>Il mattino in cui partì, Hervé Joncour lo accompagnò, insieme a Hélène, fino alla stazione ferroviaria di Avignon.</i> (3)	<i>Того ранку, коли Бальдаб'ю їхав, Ерве Жонкур відпроваджував його разом з дружиною Елен на залізничну станцію Авіньйона.</i> (2)	<i>В день отъезда Эрве Жонкур и Элен проводили его на вокзал в Авиньоне.</i> (0)	<i>The morning he left, Hervé Joncour, along with Hélène, accompanied him to the train station at Avignon.</i> (3)
3. <i>Viaggiarono per giorni, verso nord, sulle montagne.</i> (2)	<i>Вони подорожували кілька днів на північ, по горах.</i> (1)	<i>Несколько дней они держали путь на север, по горам.</i> (1)	<i>They travelled for days, northward, in the mountains.</i> (2)

На особливу увагу заслуговує переклад першого речення: "*Il mattino in cui partì...*" – "*Того ранку, коли Бальдаб'ю їхав...*" (перекладач вдався до прийому додавання – вказівний займенник *той*, власна назва *Бальдаб'ю*) – "*В день отъезда...*" (невідомо-бражений у перекладі складнопідрядний зв'язок) – "*The morning he left...*". Як бачимо, лише англійський варіант перекладу є еквівалентним оригіналу, оскільки перекладач повністю зберіг ритмічний малюнок першоджерела, відтворивши в перекладі редукованість фраз. Значною мірою це зумовлено граматичними особливостями, зокрема наявністю і в англійській, і в італійській мовах означених артиклів. Український переклад має іншу ритміку,

що зумовлено граматичними особливостями мови перекладу, тому навіть збереження пунктуаційного оформлення не дало змоги перекладачеві передати авторський стиль. Значно спрощеним є російський варіант перекладу наведеного уривка, оскільки редуковані фрази оригіналу перекладені довгим реченням.

Як вже зазначалося, наслідування класичної японської поезії відчутне у творі не лише на рівні змісту, а й мови, тому відтворення синтаксису і структури фрази є важливим чинником збереження авторського стилю *Шовку*.

Підтвердженням цього судження є й інший приклад, де український та російський варіанти відображають переклад із збереженням інформаційного контексту оригіналу без особливих врахувань (за винятком пунктуаційного оформлення обставини місця) індивідуально-авторського стилю. В той же час, як англійський перекладач зумів еквівалентно відтворити авторську редукованість.

Зіставний аналіз дає підстави зробити висновок, що часто через відмінності синтаксичних структур мов відбувається порушення ритміки оригіналу (передусім це стосується українського та російського перекладів). Натомість у англомовному перекладі редукованість всіх фрагментів збережена: такого ефекту перекладач досягає завдяки штучному пунктуаційному оформленню речень задля збереження авторського задуму стилізації під хайку. В українському та російському перекладах пунктуаційне оформлення є регламентованим і відіграє більшу роль у значеннєвому його членуванні. Таким чином, англійський переклад *Шовку* свідчить про вдале відтворення стилізації під хайку та, відповідно, й категорії інтертекстуальності. У той час, як український та російський переклади нагадують більше "переспів" стилізації під хайку, приховуючи від читацької аудиторії одну з головних авторських інтенцій першотвору, що є суттєвим недоліком. Адже, за словами Грек, "невідтворення інтертекстуальності у перекладі, як основної ознаки постмодернізму, порушує постмодерністську поетику" [11, 5]. До того ж інтертекстуальні компоненти в перекладах текстів такого яскравого представника постмодернізму як Алессандро Барікко мають бути зрозумілими для читача, інакше вони не відображатимуть своє функціональне значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Пьер-гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Пьер-гро Н. – М., 2008.
2. *Коптілов В.* Теорія і практика перекладу : навч. посіб. / Коптілов В. – К., 2002.
3. *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / Смирнов И. П. – СПб., 1995.
4. *Рижкова В.В.* Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті : автореф. дис. ... канд. філол. наук зі спец. 10.02.04 / Вікторія Василівна Рижкова. – К., 2004.
5. Український словник літературознавчих термінів – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/myxjb.html> (дата звернення: 8.09.2012).
6. *Кузьменко Д.* Сучасні підходи до тлумачення поняття "інтертекстуальності" / Д. Кузьменко // Літературознавчі студії. Вип. 21, Ч. 1. – К., 2008.
7. *Переломова О.* Мовні знаки вияву інтенційної паратекстуальності авторського художнього тексту / Переломова О. // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – Вип. 46, Ч. 1. – Львів, 2009.
8. *Косів Г.* Віра Річ. Творчий портрет перекладача / Г. Косів. – Львів, 2011.
9. GERHILD FUCHS, Alessandro Baricco's "Seta" als Pastiche Flaubertscher Schreibtechniken [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uni-stuttgart.de/italianistik/Horizonte_2002_2003_Inhalt.pdf (дата звернення: 8.09.2012).
10. *Пьер-гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Пьер-гро Н. – М. : ЛКИ, 2008.
11. *Грек Л. В.* Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Лариса Володимирівна Грек. – К., 2006.
12. *Барікко А.* Шовк / Барікко Алессандро / [пер. І. Герасим] // Всесвіт. – 2010. – № 5–6.
13. *Барікко А.* Шелк / Барікко Алессандро / [пер. Г. Кисильов] // Иностранная литература. – 1999. – № 6.
14. Baricco Alessandro. Seta / Baricco Alessandro. – Rizzoli, 1996.
15. Baricco Alessandro. Silk / Baricco Alessandro. – Edinburg : Canongate Books Ltd, 2006. – 148 p.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Н. Котлярова, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Інтертекстуальність роману Алессандро Барікко "Шелк" и его воспроизведение на украинском, русском и английском языках

В статье представлен короткий теоретический обзор определения понятия "интертекстуальность", проанализированы особенности передачи категории интертекстуальности в украинском, русском и английском переводах романа Алессандро Барикко "Шелк".

Ключевые слова: *интертекстуальность, художественная проза, постмодернизм, перевод, стилизация, хайку.*

N. Kotlyarove, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Intertextuality of the novel "Silk" written by Alessandro Baricco
and its interpretation in the Ukrainian, Russian and English translations**

This article represents a brief theoretical overview on the definition of "intertextuality", provides analysis of the specific interpretation of the category "intertextuality" in the Ukrainian, Russian and English translations of the novel "Silk" written by Alessandro Baricco.

Key words: *definition "intertextuality", fiction, post-modernism, translation, stylistics, haiku.*

УДК 81'25:134,2-2"19-20"

Ю. Кошій, асп.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**РОЗМОВНЕ ТА СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ:
СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ
(НА МАТЕРІАЛІ ІСПАНСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)**

У статті проводиться паралель на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях між розмовним мовленням та сценічним.

Ключові слова: *розмовне мовлення, сценічне мовлення, драматичний діалог, репліка.*

Стилістичні особливості драматичного тексту (надалі – ДТ), як і будь-який іншого художнього тексту, обумовлені його жанром, темою та авторським "я". На відміну від інших літературних жанрів у драматичному творі тема, сюжет, образи персонажів знаходять своє вираження через діалогічні партії персонажів та авторські ремарки. Іншими ознаками ДТ виступає його сценічність, специфіка діалогічних партій та інтерференція автор – персонаж. Основна мета драми – вплинути на читача/глядача та донести певну інформацію реципієнту. Саме драматичний твір у межах єдиного сценічного простору зображає буденні ситуації з людського життя за участю акторів (персонажів).

Ситуації та образи драматичного твору подаються глядачеві у через сприйняття відтвореної на сцені реальної (умовно-реальної) ситуації, а також за участі двох рецепторів – зо-

рового і слухового. Водночас драматичний твір існує й у друкованому (письмовому) варіанті, тоді сприймання змалюваного словом образу чи ситуації відбувається за участі лише одного рецептора – зорового. П'єса для читання існує як окремий твір, і читач є його самостійним інтерпретатором. Друкований текст драми не тільки не виключає, але й передбачає перечитування – багаторазове сприйняття драматичного твору читачем. Тому читацьке сприйняття драми може бути діахронним, оскільки реакція читача оформлюється поступово, в процесі опанування твору.

Основною формою подачі текстового матеріалу в драматичному творі є діалог. У драматичному творі він, так само як і живий розмовний діалог, поділяють на репліки та діалогічні єдності. Діалогічні єдності виступають у ролі "комунікативних одиниць діалогу", тобто становлять таке об'єднання суміжних реплік у ньому, яке твориться на основі семантичної, синтаксичної та прагматичної залежності [1, 3].

Під діалогічною єдністю розуміють "пару реплік, що знаходяться в такому структурно – смислового зв'язку, коли попередня репліка зумовлює наступну, а та, з одного боку, зумовлюється попередньою..., а з іншого – зумовлює ту, що йде за нею. Остання репліка є тільки зумовленою. Кожне нове висловлювання лише продовжує діалог, а все сказане до нього творить інтерпретаційну рамку для наступного висловлювання [1, 3].

Я. І. Мізецька не погоджується з поділом на діалогічні єдності, вважаючи одиницею діалогічного мовлення – діалогічні блоки. Саме вони характеризуються тематичною когерентністю та делімітуються на базі семантичної зв'язності реплік [2, 5].

Якщо мова персонажів часто наближається до розмовного мовлення (надалі – РМ), то ремарки мають власні особливості, оскільки виступають допоміжними елементами для режисерів, акторів та читачів, аби точніше зрозуміти репліки персонажів, їхню прагматичну функцію та задум автора. Ремарки мають власні особливості, вони покликані бути тільки додатковим матеріалом. Основна увага у цій статті зосереджена на партіях персонажів, а не на ремарках.

Іспанська драма ХХ–ХХІст. має значні відмінності від драматичних творів попередніх епох, зокрема епохи Відродження, оскільки написана не віршованою формою, а прозовою. Коли дія розгортається на ґрунті соціального конфлікту, а персонажі – пересічні люди, то зазвичай драматург вдається до використання засобів розмовного мовлення (надалі – РМ). Водночас не всі його елементи знаходять своє відображення в сценічному діалозі.

З усіх жанрово-стилістичних різновидів мови художньої літератури найтісніше з розмовною мовою взаємодіє драматичний текст [3, 189]. Як зазначає С. С. Беркнер, спонтанність, неауторитарність, ситуативна прикріпленість, діалогічна форма та практичне вживання характеризують її прагматичний аспект РМ [4, 53].

Спонтанність та неауторитарність РМ у фіксованому діалогічному тексті знаходять особливості свого вияву в синтаксичних конструкціях, ситуативність – у структурі комунікативної ситуації та діалогічність – у комунікативній ситуації та архітектонічній підсистемі діалогічного тексту. Усне РМ відтворює практичну сторону спілкування (як прагматична особливість), тобто обмін інформацією, а відтворене в художньому тексті – естетичну функцію. Спонтанність уснорозмовного мовлення, перш за все, зобов'язана сталій конструктивній базі, архітектонічній підсистемі, як абстрактній структурі, або моделі, завдяки якій і формується спонтанність [4, 52].

Невимушеність, неофіційність, спонтанність усного РМ виявляються на письмі в граматиці і в лексико-фразеологічних елементах [4, 54].

Інтерактивність (я, ми → ти/Ви), адресованість та компресія комунікації, емоційний складник у семантичній структурі драматичного тексту, шаблонність та стереотипність належать і письмовому, і усному текстам, але векторність адресованості різниться: одновекторність в усному тексті (на співбесідника) та двовекторність адресації – в письмовому тексті (на глядача чи читача).

Темою пропонованої статті є визначення рис розмовного мовлення, які є спільними для реального усного розмовного мовлення і тексту реплік ДТ та визначення відмінностей між ними.

Дослідженням іманентної структури РМ займалися низка українських та зарубіжних науковців, зокрема, З. О. Гетьман [4], О. В. Ожигова [1], П. С. Дудик [12]; російські: Е. А. Земская [13], Ю. М. Скребнев [8], О. Б. Сиротина [9], Н. Ю. Шведова [11] та ін.

Так, РМ, на думку В. Д. Дєвкіна, це – невимушене, спонтанне, усне, в основному, ситуативно обумовлене, часто діалогічне мовлення [7, 9].

Ознаками РМ, які зазвичай зазначаються у працях колоквіалістів, є:

1. Усний характер відтворення мовленнєвого акту;
2. Побутова тематика;
3. Стереотипність мовленнєвих актів;
4. Діалогічна форма спілкування;
5. Залежність від немовних дій співрозмовників;
6. Емоційність;
7. Безпосередність спілкування;
8. Неофіційні стосунки між учасниками бесіди [8, 56].

Традиція дослідження РМ на теренах Іспанії йде від М. Кріадо-дель-Валя, Е. Лоренцо та В. Бейнхауера. На сучасному етапі плідною є праця в цій царині таких дослідників, як М. Вігара Таусте, М. Порокке Баллестерос, Е. Каскон Мартін, А. Бріз та багато ін. Окрім того, з метою поглибленого дослідження РМ при університеті у Валенсії створена група Val.Es.Co, яка займається виключно колоквіальним регістром. А. Бріз – один з найвидатніших представників цієї дослідницької групи характеризує РМ, як таке, яке має на меті спілкування віч-на-віч (*conversación cara – a – cara*), у даний момент часу, воно спонтанне, де відсутній порядок участі мовців (на відміну від усталеного порядку в драматичних творах), присутній динамізм та "співпраця мовців" (зادля розгортання теми дискусії), йому притаманний неформальний тон, зазвичай буденна тематика спілкування й ієрархічна рівність мовців. У таких текстах переважає надмірне вживання полісемічних одиниць, жаргонізмів, "модних" висловлювань (*voces de moda*), де використовувався метафоричний ресурс, а точніше, метафоричні фрази з буденного життя та світу речей [5, 31–32, 44].

Особливості розмовного та сценічного мовлення виявляються на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях.

Фонетичний рівень. О. Б. Сиротініна, розглядаючи фонетичний аспект вимови РМ, характеризує його як нечіткий. На її думку, це пов'язано з тим, що мовець повідомляє про давно відомі факти співрозмовникові, тому він не напружує органи мовлення. У домашній атмосфері непотрібно напружуватися задля чіткості вимови, бо, як правило, люди розуміють один одного з півслова. Звуки вимовляються нечітко, кінцівки фраз іноді "ковтаються", вимова деяких слів настільки спрощується, що навіть можуть випадають склади [9, 22].

Через автоматизм РМ такого роду фонетичні недоліки чи вади часто ~~ж~~ не помічаються мовцями. РМ наближається до "стертої" вимови, виголошується "напівартикуляційно". Неповна вимова притаманна, в основному, словам частого вжитку, тобто повсякденним, побутовим чи тим, до яких звикли у певному колі спілкування; також, в основному, словам, які не несуть фразового наголосу, в ненаголошених складах, які мають емпатичний наголос. Така вимова – необов'язкова, факультативна, хоча проявляється досить часто й виникає ненавмисно та мимохіть [10, 120–121].

Розглядається також таке фонетичне явище, як уповільнення темпу мовлення, до якого відносить підсилене подовження наголошених голосних: *Ні – і – і!*; *Нooooooooooooooooo!* [5, 49].

У сценічному мовленні такі тенденції-недопустимі, вони елімінуються задля створення зрозумілого для всіх літературного РМ з чіткою вимовою.

Раптове формотворення, будь-які порушення синтаксичних норм властиве і письмовим розмовним текстам. У буденній мові можуть виникати обмовки та недомовки, які спричинюються недостатнім контролем свідомості при спонтанному діалозі [Шведова 1960, 7].

У драматичних текстах обмовки чи недомовки використовуються автором твору умисно задля створення певної інтриги або ефекту.

Розглянемо в подальшому лексичні особливості живої розмовної мови та порівняємо їх з особливостями сценічного діалогу.

З точки зору лексичного складу живе РМ включає:

- загальномовний нейтральний пласт лексики;
- розмовно забарвлену лексику, пов'язану з "побутовою номенклатурою", тобто назвами, які є неактуальними для офіційного спілкування і спеціалізуються у щоденному вжитку;
- розмовні дублети і синоніми нейтральних номінацій;
- "несловникові" лексичні засоби, які використовуються в живій швидкій мові як заміники регулярного вжитку лексем [7, 152].

Іспанському РМ притаманні такі риси, як використання лексичних та фразеологічних одиниць, які часто виходять за межі лігвістичної норми. Виділяють діалог, як стереотипну форму РМ, який характеризується стереотипними фразами, тобто синтаксичною фразеологією.

У РМ присутні "шаблонні вирази", які не потребують "комбінування" і не піддаються чіткому поділу: *що правда, то правда* (*що так, то так; algo anormal – ні в сих, ні в тих та ін.*) [11, 7].

Найтипівішими вставними чи вставленими одиницями є наступні лексеми: *мабуть, на щастя, мені здається, я думаю, pienso que та ін.*; речення із звертанням: *Мамо, не треба!, Madre, no!*; слова – речення: *Так!, Ні!, Невже?, Невже?, Хіба?, Геть!, ¡Qué más da!, Яка різниця?, Ти ба?, ¡Vaya!*; вітальні й прощальні слова і сполучення слів: *Добридень!, Доброго ранку!* та ін. [12, 69].

Грунтовні дослідження РМ Н. Ю. Шведової засвідчують, що використання готових мовних формул притаманні більше письмовому РМ ніж усному, яке побудовано на процесі обдумування висловлювання [11, 3].

Основним принципом організації живої РМ є безпосередність персонального спілкування, яке ситуативно обумовлене, має опору на спільність аперцепційної бази мовців, можливість перепитування у випадку незрозуміння [9, 310].

У РМ, з огляду на його безмежно широкий діапазон вияву, прийнятним є все наявне в літературній мові, те, що допускається суспільною мораллю і не виходить за межі пристойності. РМ допускає найбільш вільну організацію висловлювання: не потребує активного й сконцентрованого втручання думки, є ніби довільним мовленнєвим виявом організму, якому притаманні такі біологічні ознаки, як втомлюваність і несприйняття

одноманітності, деяка пасивність, що нерідко супроводжується повторюваністю найменувань певних реалій побуту, в якому сьогоднішнє повторює вчорашнє, передбачає те, що настане завтра, і та ін. [12, 68].

Зазвичай, розмовна лексика представлена у драматичних текстах майже повністю (тобто допускається можливість використання усіх вищезазначених лексичних засобів усного РМ), але автор має право знехтувати жаргонізмами, часом діалектизмами та стилічно-маркованою лексикою, оскільки саме драматург обирає засоби репрезентації лексичного пласту, який виконує естетичну та експресивну функцію у мові. В залежності від теми і сюжету драматичного твору лексичний шар може варіюватися, доповнюючись книжною лексикою, неологізмами, професіоналізмами.

Лексичний склад сценічного діалогу, як іспанського так і українського характеризується стилістичною розмаїтістю: власне розмовною лексикою (*¡Estas descompuesta! – Ти зовсім розклеїлася*) просторіччями, жаргонізмами (*chocos – друзі*), стилістично – маркованою лексикою, зокрема і вульгаризмами (*capitoste de la canalla – мерзотник; No era una buena puta – Я виявилася поганою шльондрою*), поряд з якими можуть з'являтися книжні, термінологічні висловлювання: *...Algo que parezca ejecutado por revolucionarios, y que acaso lo lleven a cabo verdaderos fanáticos de extrema izquierda..., porque en sus organizaciones hayan sabido infiltrarse hábiles agentes como tú – Щось подібне чинять і революціонери, а може й справжні утраліві фанатики... бо в їхні організації зуміли проникнути такі спритні агенти, як ти.*

Канва РМ драматичних текстів сповнена фразеологізмами, суспільно – політичною, батальною та професійною лексикою. [1, 2].

Синтаксичний рівень.

Серед синтаксичних особливостей живого РМ дослідники виділяють наступні:

- речення різного типу, починаючи від однослівних і до найбільш розгорнутих складних конструкцій: *вечірній день, день змінює ніч; якщо громадяни наполегливо не працюватимуть, то заможно вони й не житимуть; ¿Qué pasa?, No me gusta que penséis mal de una buena muchacha;*

- найрізноманіші структури неповного речення, еліптичного, незакінченого, обірваного: *Куди?* (пор.: *Куди ти йдеш?*; *Куди йдеш?*), *de?*, *¿cuándo?*;

- неускладнені прості речення, тобто речення, які, не маючи у своєму складі дієприкметникового, прикметникового чи дієприслівникового звороту: *Vci стоять*; *habitación pintada de Amarillo* та ін. [12, 68].

Для РМ не характерна ціла низка складних синтаксичних зв'язків як на рівні словосполучення, так і на рівні побудови висловлювань; не властиві багатокомпонентні сполучники і прийменники: *не тільки, але й; у зв'язку з тим, що та ін.* У цілому, РМ характеризується тяжінням до використання простих речень: *¡Silencio!*, *Замовкни!*; поліфункціональністю і частотністю вживання немаркованих членів речення граматичних парадигм підмета та присудка (частіше інфінітиву): наявністю репризу як засобу синтаксичного зв'язку та актуального членування: *¡Es imposible ! Es imposible contoverse! – це неможливо! Неможливо!* [15; 10]; тенденція до вживання безсполучникових конструкцій (притаманніше іспанській мові, аніж українській): *...Porque no es buena tierra, con brazos se la hace buena, no pasa gente no te roban los frutos y puedes dormir tranquilo...* (Pausa.) – *...Правда, земля тут скупа, але руки все зроблять. Люди сюди не ходять, коли що вродить – ніхто не вкраде. Спати можна спокійно* [14; 217].

Усному РМ притаманні еліптичні, незавершені висловлювання, перебивання мовця, самоперебивання, асоціативні висловлювання, перепитування. Такі особливості РМ призводять до відсутності послідовного зв'язку між репліками [9, 297–300].

У діалогічних репліках (особливо розмовно-побутових) переважають речення з еліпсисом, зазначає П. С. Дудик, – пропуском одного чи кількох членів речення, а також багаті на експресію синтаксично нечленовані конструкції типу: *Так, Отакої, Ні, Хіба? Ого! Тримайся! Геть!*; *¡Atiza! Valor!, ¡Presumido!, ¡Dios mío, piedad!* [Дудик 2005, 70].

М.Порроке Баллестерос також виділяє обірваність речень, репризи, рефольмування, еліпсис, інверсію, як основні синтаксичні особливості іспанського РМ [14, 48–49].

Як засвідчує проведений аналіз, сценічним реплікам, як реплікам РМ також не властиві складні речення. Такі речення частіше використовуються при монологічному мовленні [15, 3].

Орієнтований на аудіовізуальне сприймання сценічної дії діалогічний масив драматичного твору є середовищем для особливо продуктивного функціонування перепитувань, реприз, риторичних запитань:

- *¡ Tanto te gusta ese hombre! – Tu так його любиш?*
- *¡ Tanto! – Так!*
- *¡ Y chitón! – Щоб мовчала про все! [13; 388–389]*
- *¡ Nada! ¡ Nada! ¡ Está hundido! – Нема! Нема чого робити! Він пропавша людина!*
- *¡ Vámonos! ¡ Vámonos! – Ну, ходім [121; 75].*

Короткі та складносурядні речення сприймаються й вимовляються легше за розгорнуті періоди зі складною ієрархією підрядних [Іванишин 2010, 3].

М. Горюнова підкреслює неважливість довжини реплік у діалозі, оскільки існує довжина "просторова" й "художня". Для п'єс характерна друга, тому що в художньому плані діалог у драмі звичайно довший, ніж в епосі, бо він розвиває інтригу, характеризує персонажів, їх мовлення, ставлення один до одного. Водночас дослідниця стверджує, що діалог "має діяльний характер", під яким розуміють дієвість слова, його багатофункціональний характер [15, 4].

Отже, усне РМ має спрощену будову у порівнянні з літературним РМ. З іншого боку, здається, що не має чітких норм та правил, які є необхідними для письмового тексту, але така свобода є удаваною.

У сучасному драматичному творі автор зазвичай використовує низку лексичних та синтаксичних засобів, притаманних розмовному стилю, де автор має широкий спектр лінгвістичних засобів, аби максимально наблизити драматичний текст до віддзеркалення повсякденного буття. Неспонтанність діалогічного мовлення призводить до того, що в тексті використовуються найконкретніші елементи РМ, що робить драматичний текст константним представником характерних форм РМ.

Порівняння спільних і відмінних рис між природньою РМ та мовою персонажів сучасної драми дозволяє зробити такі висновки: РМ має первинну форму-усну, якій притаманна спонтанність, емоційна насиченість, в той час як репліки персонажів пишуться заздалегідь для того, щоб звучати на сцені, стосунки між мовцями – неформальні, зазвичай не мають ієрархічної складової. Емоційність присутня як у РМ, так і в сценічному діалозі. Основна характеристика сценічного мовлення – орієнтація на глядача, тобто до створення певних сценічних ефектів. Майстерність драматурга полягає у відтворенні саме типових рис РМ, тому okazіональні риси РМ можуть не потрапити до сценічного діалогу і, напевне, добре, що не потрапляють на сторінки художнього твору.

Що стосується ДТ, які певною мірою імітують РМ, то слід зазначити, що нечіткість у вимові нехарактерна, адже драматичний текст спрямований на її чітке розуміння аудиторією. Певні фонетичні вади – неточності, якщо і використовуються, то частіше за все навмисно задля зображення характерних рис того чи іншого персонажа (неосвіченість, соціальне походження тощо), інколи такі фонетичні вади використовуються з метою надання іронічності чи гротескності висловлюванню.

Драматичні тексти написані, а повинні вимовлятися, неначе не були заздалегідь написані. Існує думка, що драматичний діалог ніколи не зможе бути калькованою копією з реального життя, з усіма проявами здивування, враження, непрямого порядку слів, припущеннями, оскільки глядачеві текст може видатися "перевантаженим" або й навіть незрозумілим, тому актори виходять на сцену з завченими виразами, хоча з цим можна не погодитися. Адже автор робить усе можливе аби наблизитися до повсякденного РМ, тому діалог є домінантною стрижневою мовнокомпозиційною формою не тільки у повсякденному РМ, а й у сценічному.

Діалог у драматичному творі має такі параметри: діалог у драмі він характеризується певною протяжністю, що зовсім не обов'язкове для РМ, він також не є спонтанним (на противагу спонтанності в РМ), йому притаманна когезійність, адже діалог у драмі повинен розвивати дію й "зв'язуватися" з іншими структурними одиницями тексту, що не є характерним для РМ; сцені-

чний діалог зумовлений правилами часу, ритму та темпу, без яких п'єса не може існувати [16, 212].

На лексичному рівні зустрічаються значно більше збігів, що пов'язано з тематикою драматичних творів. Відмінності стосуються ширшого вживання експресивної лексики. Драматург частіше вдається до синонімії, яка в РМ майже відсутня, до використання різних художніх засобів: метафори, епітетів, персоніфікації, гіпербол та ін.

У порівнянні з текстами інших літературних жанрів у сценічному діалозі має місце функціональна активізація певних категорій граматичного рівня: неповних односкладних речень, реприз. Риторичні запитання є послідовними, домінантними ознаками синтаксису драматургічної мови. У сценічному діалозі продуктивно використовуються усі основні функціональні типи неповних речень та речення з різними формами компенсації структурної неповноскладності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Ожигова О.В.* Художній стиль (мова драматургії) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/reg/2c-1.pdf> (дата звернення: 10.07.2012).
2. *Мізецька В.Я.* Композиційно – речева організація драматургічного тексту (на матеріалі англійських п'єс): Автореф. дис....докт. філол. наук: 10.02.04 / Мізецька Вера Ярославна. – К., 1992.
3. *Беркнер С.С.* О функциональной специфике драматургического текста // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста : сб. ст. – Воронеж, 1998.
4. *Гетьман З.О.* Літературне розмовне мовлення і діалогічний текст // Проблеми семантики і слова, речення і тексту. – К., 2008.
5. *Briz A.* El español coloquial: situación y uso, – Madrid, 2009.
6. *Щерба Л.В.* Избранные работы по русскому языку. – М., 1957.
7. *Девкин В.Д.* Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика – М., 1979.
8. *Скребнев Ю.М.* Введение в коллоквиалистику. – Саратов, 1985.
9. *Сиротинина О.Б.* Русская разговорная речь: пособие для учителя, – М., 1993.
10. *Васильева А.Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. Общие понятия стилистики. Разговорно – обиходный стиль речи. – М., 2005: С. 120–121.
11. *Шведова Н.Ю.* Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М., 1960.
12. *Дудик П.С.* Стилістика української мови: Навчальний посібник. – К., 2005.
13. *Земская Е.А.* Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1987.
14. *Ballesteros M.P.* Aspectos de gramática del español coloquial para profesores de español como L2. – Madrid, 2009.

15. Іванишин Н.Я. Риси драми як типи тексту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ling/2010_3_2/16.pdf (дата звернення: 01.09.2012).

16. Будагов Р. Писатели о языке и язык писателей. – М., 1984.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Ю. Коший, аспірант
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**Разговорная и сценическая речь: общее и различное
(на материале испанского и украинского языков)**

В статье проводится параллель на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях между разговорной речью и сценической.

Ключевые слова: разговорная речь, сценическая речь, драматический диалог, реплика.

I. Koshchii, postgraduate student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Colloquial and scenic speech: common and uncommon features
(on Spanish and English languages)**

The article deals with the analysis on the fonetical, lexical and syntactical levels of the colloquial speech and theatrical speech.

Key words: colloquial speech, theatrical speech, theatrical dialogue, cue.

УДК 81'255.4:82–14=133.1

О. Крушинська, канд. філол. наук, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ВІРША
АРТЮРА РЕМБО "ВІДЧУТТЯ"**

У статті йдеться про відтворення в українських перекладах фонологічних, лексико-семантичних і композиційних особливостей вірша А. Рембо "Відчуття". Розглянуто переклади Г. Кочура, М. Терещенка, В. Ткаченка, І. Петровіця, Г. Латника, І. Андрущенко, М. Литвинця та Ф. Воронюка.

Ключові слова: поетичний переклад, змістовно-функціональна адекватність, лексична і стильова еквівалентність, перекладацька домінанта.

Творчості Артюра Рембо (1854–1891) належить особливе місце у літературі. Ставлення до поезії, як до засобу дослідження глибинних законів, які керують свідомістю кожної людини і, водночас, впливають на формування суспільної свідомості, реа-

лізована за дуже короткий час потреба оновлення і ускладнення поетичної мови, надзвичайна експресивність і потужність вірша, і, загалом, особистість поета справили значний вплив на французьку та світову поезію XX ст. У поетові А. Рембо вбачав перш за все творця і, водночас, дослідника іншої реальності, "ясновидця", спроможного створити нову поетичну мову відповідностей предметного та ідеального світів, мову, що могла б об'єднати існуючу дійсність і уяву. Таким поглядом на поезію визначаються і особливості його власного поетичного стилю: поетична мова має фіксувати безпосередній прояв "ментальних образів" [1, 35], а поет повинен мати повну свободу щодо вибору лексичних або версифікаційних форм. У відомому листі до Поля Демені від 15 травня 1871 року, своєрідному поетичному маніфесті, Артур Рембо викладає своє бачення завдання поета, мети і шляхів поезії: "Отже, поет дійсно є викрадачем вогню... Він повинен змусити пережити, відчувати на дотик, почути свої творіння; якщо те, що прилинуло до нього звідкись має форму – він відтворить форму; якщо ж це не має форми – він відтворить безформність. Знайти мову... врешті будь-яка мова є ідеєю, час всесвітньої мови наближається... Ця мова буде від душі до душі, вона об'єднає все – пахощі, звуки, кольори; думка зіллється із думкою і вразить. Поет визначатиме межі невідомого, пробуджуючись у свою чергу у всесвітній душі"[1, 34].

Ця мета поезії, окреслена А. Рембо, була співзвучною уявленням про шляхи поезії XX ст. для Гійома Аполлінера, Поля Елюара, Луї Арагона та ін. Визначною з цього приводу є думка, висловлена Гійома Аполлінером у листі до Андре Бретона щодо ролі творчості А. Рембо для подальшого розвитку французької поезії: "Я думаю, Рембо багато що передбачив у сучасному розвитку...те, що говорив Рембо, це вже не проста вишуканість, а метод, якому науки відкривають широке поле" [2, 51]

Поезія А. Рембо є об'єктом чисельних лінгвістичних, літературознавчих, культурологічних, перекладознавчих досліджень. Особливості дискурсу символізму у поезії А. Рембо розглядали у наукових розвідках Ж.-Б. Бароніян, А. Бретон, Б. Корнульї, Д. Комб, А. Фонгаро, С. Великовский, В. Будний, М. Ільницький та ін. Складність відтворення лінгвопоетики А. Рембо у перекладі

надавала матеріал для перекладознавчих розвідок Г. Кочура, В. Коптілова, М. Москаленка, О. Чередниченка, М. Новикової, М. Венгренівської та ін.

Вірші А. Рембо розпочинають і значною мірою визначають новий вимір французької поезії ХХ ст. Зростає роль фонологічної форми вірша, що призводить до зміни усталених, загально-визнаних версифікаційних засобів: у строфах олександрійський вірш поєднується із рядками з неоднаковою, часто непарною кількістю складів, нетрадиційним є і розташування цезури відповідно до внутрішньої логіки розгортання поетичного образу, поєднання в одній строфі багатьох рими і асонансу, широке вживання переносів-енжамбеман тощо. Водночас поет шукає засобів лексичного ущільнення тексту, ускладнює метафори, довільно поєднує розмовні вирази, діалектизми, вульгаризми із усталеними виразами високого літературного стилю, науковими термінами, штучно утвореними латинізмами тощо. Одним із найуживаніших стильових прийомів для А. Рембо є поєднання прикметників не з іменником, а з дієсловом, коли прикметники перебирають на себе функції прислівників: "L'étoile a pleuré rose /", "La mer a perlé rousse /", "Et l'Homme saigné noir /". Варто зазначити, що адекватне відтворення саме цього лінгвопоетичного засобу становить значну складність для перекладачів.

Точна дата написання вірша "Відчуття" ("Sensation") невідома. Проте рукопис цього вірша разом із віршами "Офелія" ("Ophélie") та "Сонце і плоть" ("Soleil et chair") А. Рембо відіслав до Теодора де Банвіля у листі від 24 травня 1870 року із проханням про публікацію у наступній книзі "Сучасного Парнасу", яка саме готувалася до друку. Вірші не було надруковано, невідомо навіть якою була відповідь Т. де Банвіля. Уперше вірш було надруковано у "La revue indépendante" у січні-лютому 1889 р. без відома автора. Зауважимо, що оцінки дослідників творчості А. Рембо щодо цього невеликого вірша досить відмінні. Так, на думку П'єра Птіфіса, Анрі Барреса поет наслідує усталені поетичні моделі епохи, поезію Віктора Гюго, Шарля Бодлера, поетів "Сучасного Парнасу", на думку Анрі Леметра [3, 54], перші рядки вірша нагадують відомий вірш Франсуа Коппе "Адажіо": "La rue était déserte et donnait sur les champs. / Quand

j'allais voir l'été les beaux soleils couchants / Avec le rêve aimé qui partout m'accompagne, / Je la suivais toujours pour gagner la campagne //" (François Coppée, "Adagio").

Однак, аналізуючи цей вірш російський дослідник Н. І. Балашов висловив протилежну думку: "у безмірній наївності вірша не помітно слідів впливу Парнаса, досить відчутною є оригінальність поета" [4, 24].

На нашу думку, цей вірш не позбавлений певного впливу загальноновизнаних на той час поетичних моделей щодо розгортання поетичного образу, класичними є й версифікаційні засоби. Проте власний голос поета виявляється яскраво. На поєднанні реалістичного опису літнього надвечір'я за містом та відчуття гармонії єднання із навколишнім світом створено яскравий образ емоційного стану молодого людини, сповненої передчуття щастя: "Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, / Picoté par les blés, fouler l'herbe menue: / Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds. / Je laisserai le vent baigner ma tête nue. / Je ne parlerai pas, je ne penserai rien: / Mais l'amour infini me montera dans l'âme, / Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, / Par la Nature, – heureux comme avec une femme" (Arthur Rimbaud, "Sensation"). Поетичні рядки А.Рембо прагне наблизити до простоти розмовної мови, його поезія далека від надмірної літературності його попередників. Цьому сприяє і відбір загальноновживаної, нейтральної лексики, поет уникає епітетів, надто складної метафоричності, а синтаксичний паралелізм у другій строфі наближає вірш до моделей народного поетичного мовлення.

Яскравість і щирість поетичного образу, його експресивна насиченість у поєднанні із простою вираження спричинила велику кількість перекладів вірша. Зазначимо, що саме переклади цього вірша є найчастотнішими серед українських перекладів А. Рембо. У нашому дослідженні розглянуто 8 перекладів, а саме переклад Григорія Кочура "Відчуття", Миколи Терещенка "Настрій", Всеволода Ткаченка "Відчуття", Івана Петровця "Враження", Григорія Латника "Відчуття", Ігоря Андрущенка "Відчуття", Михайла Литвинця "Відчуття" та Федора Воротнюка "Настрій".

Проблеми вироблення перекладацьких ресурсів для передачі особливостей поетичної форми, відтворення версифікаційних

новацій у лінгвопоетиці поетів-символістів, А. Рембо зокрема, неодноразово привертала увагу перекладознавців. О. І. Черденченко наголошував: "Складність об'єкта перекладу, а відтак і можливість його суб'єктивної інтерпретації завжди були й будуть чинниками, які зумовлюють множинність перекладацьких версій. Подібна можливість проявляється передовсім у найскладнішому типі перекладу – поетичному, де змістовність форми є водночас і перешкодою, і стимулом для перекладацької інтерпретації. Вона може породжувати більш або менш точну копію оригіналу, в залежності від складності його зовнішньої та внутрішньої (семантичної) будови і ступеня проникнення у характер формально-смыслових зв'язків" [5, 72].

Переклад Г. Кочура визначається високим рівнем адекватності щодо відтворення всіх особливостей організації поетичного образу. Відтворення фонологічних особливостей першотвору є однією із важливих цілей для перекладача. Система асонансів на голосних [e], [i], [a], у поєднанні з шумними та носовими приголосними вдало передає звукописні засоби вірша: "Відчує свіжість піль тоді нога моя / і вітру голову дозволю овівати"; "В душі безмежної любові лиш припливи" (пер. Г. Кочура). Г. Кочур знаходить вдалі еквіваленти до лексико-семантичних засобів, що досяють майже дослівного перекладу "Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, / Par la Nature, – heureux comme avec une femme." – "Все далі й далі, мов бродяга той, піду, / З Природою, немов із жінкою, щасливий" (пер. Г. Кочура). Високий рівень відповідності простежується у відтворенні засобів римування – переклад створено шестистопним ямбом, що загалом відповідає традиції перекладу 12-ти складовика першотвору, збережено чергування окситонної і парокситонної рим у строфах. Попри деякі лексичні втрати переклад вдало передає особливості авторського стилю.

Значний рівень адекватності простежується у перекладах М. Терещенка і В. Ткаченка. Однак, деяка надмірність у вживанні тропів, що загалом не притаманно поезії А. Рембо, наявні у перекладі М. Терещенка: "по стежці росяній іду", "мну буйні, соковиті трави", "а вітерець розвіє кучері русяві" та ін. Значні лексичні неточності, ніяк не виправдані ні першотвором, ні стильовими особливостями поетики А. Рембо простежуються у пе-

рекладах І. Петровція, М. Литвинця та Г. Латника : "Я, мрійник, волю дам очам, губам, рукам / І буду буйний чуб у вітрові купати" (пер. І. Петровція), "Повз лоскітні хліба стежина пролягла" (пер. Г. Латника), "Між лоскітних хлібів топтати буду трави; / Відчую свіжість я ступаючи в полях" (пер. М. Литвинця). У перекладі М. Литвинця простежується ще й значна неточність у відтворенні ритмових засобів першотвору, не завжди наголоси у віршових рядках співпадають із ритмом шестистопного ямбу. Значні лексичні невідповідності до першотвору у вірші І. Андрущенка відносять його швидше до переспіву, аніж до перекладу. "По стежці ввечері піду я у жнива. / Колотиме мене колосся край дороги. / Нехай куйовдиться од вітру голова, / Хай, мріючи, в росі скупаю босі ноги/" (пер. І. Андрущенко). У всіх наведених прикладах надмірне тяжіння авторів до моделей народно-пісенного поетичного мовлення, які загалом не відповідають стильовим принципам лінгвопоетики А. Рембо, дозволяє говорити про прояв тенденції до "одомашнення", що не дає змоги читачам перекладу отримати повне уявлення про першотвір.

У перекладі Ф. Воротнюка простежується високий рівень адекватності у відтворенні фонологічних, лексико-семантичних і композиційних особливостей першотвору. Автор перекладу уважно поставився до звукопису оригіналу, відтворена у перекладі консонантна гармонійність алітерації на [r], [s], що у поєднанні із сонантами та щільними приголосними створює необхідний звуковий ефект, подібний до авторського: "Серпневого синього вечора піду собі по стежинах, / Колотимусь вістюками, ступатиму по траві. / Замріяний, відчуватиму, що ноги мені освіжились, / І вітру дозволю вологою війнуть по моїй голові // "(пер. Ф. Воротнюка). Перекладач знаходить вдалі еквіваленти лексико-семантичних засобів, досягаючи майже дослівного перекладу: "Природою, наче жінкою, щасливий на все життя" (пер. Ф. Воротнюка). Ритм першотвору відтворено шестистопним амфібрахієм, що є вдалим відповідником до ритмо-мелодики першотвору і дозволяє уникнути значних лексичних втрат.

Вартісність для української перекладеної поезії розглянутих перекладів вірша А. Рембо "Відчутті" не однакова. Переклади

Г. Кочура, М. Терещенка, В. Ткаченка, Ф. Воротнюка мають високий рівень адекватності щодо першотвору і можуть створити необхідне враження у читача, тоді як значні невідповідності до першотвору перекладів І. Петровція, М. Литвинця, Г. Латника та І. Андрущенка не дають такої можливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Lemaitre H.* Le symbolisme / H. Lemaitre. – П., 1989.
2. *Cornulier B.* de. Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé / B. de Cornulier. – П., 1982.
3. *Barre A.* Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900 / A. Barre. – П., 1963.
4. *Рембо А.* Стихи / А. Рембо. – М., 1982.
5. *Чередниченко О.І.* Григорій Кочур і франкомовна поезія. / О.І. Чередниченко // Григорій Кочур і український переклад: Мат.-ли міжнар. наук.-практ. конф. – К.-Ірпінь, 27–29 жовт. 2003 р.
6. Французская поэзия XIX– XX веков: Сборник. – М., 1982.
7. *Рембо А.* Осяння / Артюр Рембо. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrknighta.org.ua/ukrknighta-text/357/> (дата звернення: 31.03.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Е. Крушинская, канд. филол. наук, ассистент
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Украинские переводы стихотворения Артюра Рембо "Ощущения"

В статье речь идет о воссоздании в украинских переводах фонологических, лексико-семантических и композиционных особенностей стихотворения А. Рембо "Ощущения". Рассматриваются переводы Г. Кочура, М. Терещенка, В. Ткаченка, И. Петровция, Г. Латника, І. Андрущенка, М. Литвинца и Ф. Воротнюка.

Ключевые слова: *поэтический перевод, поэтический перевод, функциональная адекватность, лексическая и стилистическая эквивалентность, переводческая доминанта.*

O. Krushynska, PhD in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Ukrainian translations of the poem of Arthur Rimbaud "Sensations"

The article deals with the reconstruction in Ukrainian translation of phonological, lexical-semantic and compositional features of A. Rimbaud poem "Sensation." Translations of G. Kochur, M. Tereschenko, V. Tkachenko, I. Petrovtsyi, G. Latnik, I. Andrushchenko, M. Litvinets and F. Vorotnyuk are considered.

Keywords: *poetic translation, content-functional adequacy, formal and style equivalence, dominants in the translator's idiosyle.*

ВІДТВОРЕННЯ ВЕРБАЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ МОВОЮ КІНООБРАЗІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ КІНОПЕРЕКЛАДУ

У цій статті застосовується спроба синтезу перекладознавства і філософії через поняття, спільні для обох цих наук. Шляхом такого синтезу, у цій статті ми виводимо і пояснюємо низку нових понять, таких як "фільм як переклад-у-собі", і т.п. Також тут ми розглядаємо певну схожість механізму такого філософського кіноперекладу з механізмом звичайного, текстуального кіноперекладу, звичного для теорії перекладознавства. В межах цього розгляду ми виводимо нову перекладацьку трансформацію, набагато менш відому нам у традиційному механізмі кіноперекладу. Цю трансформацію ми називаємо "натяковим перекладом".

Ключові слова: кінофільм, переклад, переклад-у-собі, екранізація, мова кіно, мова образів, текстуальна мова, перекладацька трансформація, натяковий переклад.

Метою статті є комплексне і системне виявлення та опис особливостей філософського розуміння механізму кіноперекладу, спроба синтезу перекладознавства і філософії через поняття, спільні для обох цих наук, і доказ необхідності такої спроби. **Актуальність статті** полягає у збагаченні теоретичних напрацювань у галузі кіноперекладу шляхом синтезу теорії перекладу кінофільму зі спорідненими філософськими теоріями. **Наукова новизна статті** полягає у новому підході до теорії кіноперекладу (через філософське розуміння механізму перекладу кінофільму), у розробці і поясненні нових понять у теорії кіноперекладу, ключовим з яких є розуміння самого кінофільму як "перекладу-у-собі", тобто "перенесення вербальних філософських концептів з текстуального їх подання в образне шляхом їх унаочнення", "переклад" цих концептів з текстуально-розмовної мови мовою кінообразів.

Рушієм до постановки і виконання завдання цієї статті стало "Cogito, ergo film" – вступне слово Л. Стародубцевої до журналу "El Toros", який досліджує філософію кіно. "І хтозна, чи справді марні прагнення перекласти мовою кіно абстрактні поняття:

свободи та істини, народження і смерті, пам'яті і забуття, простору, часу, свідомості, нескінченності, ніщо et cetera – чи, навіпаки, здійснити "зворотній переклад" потоку кінообразів мовою філософії" [1, 8].

Зацікавившись проблемою, яку зачепила Л. Стародубцева у наведеній цитаті, ми знайшли продовження цієї ж проблеми в одному з моментів її інтерв'ю з українським кінорежисером Олександром Шапіро під назвою "Сума схоластики, або філософський тріп".

"Л. С. Скажіть, будь ласка, хіба філософські концепти, наприклад, "свобода", "істина", "субстанція"", можливо перекласти мовою кінематографу, не втративши їхнього абстрагованого смислу?

О. Ш. Я думаю, що якщо розглядати смисл цих понять як те, що якимось чином може втратитися при передачі, то, в принципі, можна поставити під сумнів їхній первинний смисл. Іншими словами, мені здається, що, звісно, їх можна передавати кінематографічною мовою, оскільки вона обширна, різноманітна, чутлива до будь-якого філософського випадку і, якщо для себе це розглядати як повинність, то потрібно лише знайти адекватні форми передачі..." [1, 20].

Цей момент у інтерв'ю дає нам можливість перейти до виголошення тези про те, що кіноперекладом можна вважати не лише сам процес перекладу, чи укладання реплік з однієї мови іншою. Перекладом можна вважати перенесення певних вербальних філософських концептів у площину кінообразів. Таким чином, ми можемо говорити про кіно як переклад: саме кіно є "перекладом-у-собі", перенесенням вербальних філософських концептів з відсутньої у матеріальному світі площини уяви у наочну, максимально відверту площину кіно, кінообразів. "Перекладом" можна також уважати й екранізацію літературного твору. Такий "переклад" цілком може бути єдино-зрозумілим усьому світові (у сенсі його образного сприйняття людиною). Заради експерименту проаналізувавши достатню кількість фільмів, де присутні такі абстрактно-філософські концепти, як жорстокість, а також поняття ероса, який у деяких випадках зумовлює жорстокість, ми можемо виснувати, що найповнішому, найкомплекснішому перенесенню надаються саме поняття, які мають у собі негативний відтінок. Річ у тім, що негативний концепт діє на

сприйняття набагато швидше і раптовіше, ніж концепти позитивні, як от платонічна любов, радість чи довготривале щастя. Як би жорстоко письменник у своїй книзі не описав якусь подію, абошо, важко знайти людину, уява якої здатна сприйняти всю безвихідь, всю аморальність і увесь біль цієї ситуації так само повно, так само (назвімо це) нищівно, як ця ситуація показана у фільмі. Ілюстрація (картинка, відеоряд), що відображає вияв жорстокості, впливає на глядача набагато швидше, ніж текстовий опис вияву жорстокості у книжці. Саме через швидкість сприйняття жорстокий образ має потужніший вплив на глядача, ніж опис жорстокого образу: у фільмі це "голий образ", не закутаний у текст, що діє на свідомість глядача як неізолюваний провідник, повний струму.

Нерідко співвідношення повноти жорстокого образу між романом та його екранізацією залежить від режисера: в екранізації "Дівчини з татуванням дракона" тваринному інстинкту гвалтівника головної героїні надано можливість більше розкритися і, таким чином, набагато сильніше, жорстокіше і нищівніше вплинути на глядача, ніж у книжці. Хоча, зрештою, цей момент в екранізації можна сприймати інакше: увага була зосереджена не так на тваринному інстинкті самого гвалтівника, як на безвиході і критичності ситуації жорстокого страждання його жертви – Лізбет Саландер. Це страждання, ця безвихідь перед всесильним гвалтівником, і є тим Гайдеггерівським жахом, при якому людині, що підвладна такому жахові, привідкривається "Ніщо". Таким чином ми бачимо, що цей триптих тісно пов'язаних філософських концептів (жорстокість – страждання – жах) відкривається у цьому моменті сповна, а це означає не що інше, як той факт, що "переклад", перенесення цих концептів у площину кінообразів, є повноцінним і вдалим.

Сама по собі уява є явищем неподільним: вкрай рідко вдається поділитися образом, уявленим однією людиною, з її співрозмовником. Зважаючи на бурхливу уяву сценариста і режисера, доцільно зазначити, що необхідність перекладу філософських концептів з площини режисерської уяви в площину кіно є невимовно важливою і затребуваною глядачем, який прагне наблизитися до майже безмежних можливостей уяви режисера. Варі-

ант філософського концепту апокаліпсису, розроблений Ларсом фон Трієром у його фільмі "Меланхолія", був схвально оцінений глядачами. Уявлення апокаліпсису, як моменту всезагальної меланхолії, затаєної у наочно меланхолійній героїні Жюстін, було вдало перекладено у площину кінообразів за допомогою наочної і неважкої для сприйняття метафори величезної планети Меланхолії, що зіштовхується з Землею, призвівши до цілком наочного кінця світу через удар. Таке унаочнення потаємного й посприяло такому "перекладу" вербального філософського концепту апокаліпсису, який би не лише максимально легко і всеохопно сприйнявся глядачами, а й став би їхнім катарсисом через музику Вагнера, під звуки якої й стається унаочнення кінця світу. Відсилаючись до праці Гайдеггера "Що таке метафізика?", у якій обговорюються суть і умови виникнення понять "Ніщо" і "Сутність у цілому", ми можемо припустити, що у цьому фільмі показаний не стільки жах, що привідкриває Ніщо, скільки всеохопна туга, меланхолія, що, перед фізичним виявом апокаліпсису, відкриває кіногероям "Сутність у цілому".

Загалом, поняття перекладу вербальних концептів у площину кінообразів схоже за своєю суттю зі звичним нам процесом перекладу з застосуванням низки перекладацьких трансформацій. Так, унаочнений вище механізм перекладу вербальних філософських понять у площину кіно містить у собі трансформації, які алюзивно нагадують синонімічний переклад, а також трансформацію, яку називаємо смисловим розвитком. Механізм синонімічного перекладу спостерігається у тому, що назвемо тут підміною понять: коли, наприклад, згаданий філософський концепт жорстокості унаочнюється в кінострічці ("Дівчина з тату дракона"), ми бачимо у кіно поняття жорстокості, але вже не саме по собі абстрактне поняття, яке побачити людському окові неможливо, як і кожную абстракцію, а поняття жорстокості, виражене через кінообраз згвалтованої дівчини. І тут ми можемо припустити, що поняття ("жорстокість") і відповідний образ ("згвалтування як вияв жорстокості") є у нашому випадку цілком синонімічними поняттями.

З іншого боку, той самий вербальний філософський концепт жорстокості під час перекладу його у площину кінообразів серйозно

переосмислюється, і на екрані ми можемо бачити зовсім не той смисл жорстокості, який кожен з нас зазвичай вкладав у це поняття. Тобто, ми бачимо образ жорстокості, смислово розвинутий режисером. Те саме можна сказати й про згаданий концепт апокаліпсису у "Меланхолії". Тема апокаліпсису вже здавна є однією з першорядних тем для досліджень і для залякування людства, і результатом такої поширеності концепту апокаліпсису серед людства є те, що людське уявлення про можливий "кінець" припускає низку варіантів того самого "кінця". А у "Меланхолії" ми бачимо один з цих варіантів, який може зовсім не збігатися з глядачевими уявленнями про настання апокаліпсису. Таким чином, тут ми знову стаємо свідками трансформації словесного розвитку при перекладі вербального філософського концепту апокаліпсису мовою кінообразів.

До речі, переклад мовою кінообразів вербального концепту апокаліпсису, цілком відмінний від "Меланхолії", пропонує нам Девід МакКензі, режисер фільму "Останнє кохання на Землі", де саме настання апокаліпсису як такого відсутнє (не показане), але режисер логічно підводить глядача до підсвідомого (а, зрештою, потім і свідомого) розуміння того, що апокаліпсис таки настав. Власне, йдеться про те, що у фільмі оповідається про поступове зникнення у людей усіх найважливіших відчуттів – нюху, смаку, слуху, зору. Страждання персонажів фільму, які переживають на собі зникнення цих відчуттів (останнє з яких – зір, на чому фільм і закінчується) підводить глядача до думки, що людство таким чином постає перед апокаліпсисом – доколишній світ, фактично, перестає існувати для людей з відсутніми відчуттями, відкривши перед ними саму суть апокаліпсису. Проте, як вже сказано, сам процес апокаліпсису фізично тут не показаний. У цьому випадку перекладу вербального концепту апокаліпсису мовою кінообразів ми можемо говорити про певну трансформацію, застосування якої до текстуального перекладу нам невідоме. Назвемо цю трансформацію "натяковим перекладом": тобто таким перекладом вербального поняття у площину кінообразів, при якому саме поняття у кінострічці не згадується, а на нього лише натякається низкою образів, які мали б викликати у глядача здогад, що йдеться саме про це поняття.

Важливим висновком з цієї статті є те, що, у межах транслятології кіноперекладом можна вважати не лише процес текстуального перекладу сценаріїв, субтитрування кінофільму, чи укладання реплік з однієї мови іншою. Виходячи з цієї тези, ми запропонували вважати перекладом у філософському сенсі процес перенесення певних вербальних філософських концептів у площину кінообразів: тобто, так званий "переклад мовою кіно" понять, які пересічній людині текстуально пояснити важче, ніж наочно. А оскільки кіно – індустрія, в основному, масова, то такий переклад – необхідна складова як для комерційного, так і для морального успіху кінострічки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Петренко Д., Стародубцева Л. El topos: Как возможна философия кино? Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты / Д. Петренко, Л. Стародубцева // – X., El Topos Cinema Club Foundation, 2009.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Т. Малкович, аспірант
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Воспроизведение вербальных концептов на языке кинообразов как важный аспект киноперевода

В этой статье применяется попытка синтеза переводоведения и философии через понятия, общие для обеих этих наук. Путем такого синтеза мы выводим и объясняем ряд новых понятий, таких как "фильм как перевод-в-себе" и т. д. Так же здесь мы рассматриваем некоторое сходство механизма такого философского киноперевода с механизмом обычного, текстуального киноперевода, привычного для теории переводоведения. В рамках этого рассмотрения мы выводим новую переводческую трансформацию, намного менее известную нам в традиционном механизме киноперевода. Эту трансформацию мы называем "намекающим переводом".

Ключевые слова: кинофильм, перевод, перевод-в-себе, экранизация, язык кино, язык образов, текстуальный язык, переводческая трансформация, намекающий перевод.

T. Malkovych, postgraduate student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

The translation of verbal concepts into the language of film imagery

This article is aimed at synthesizing translation studies and philosophy through common notions that can be incorporated into both of these sciences. By such a synthesis we elaborate and explain a range of new ideas, like "film as translation-in-

itself" etc. We observe as well a certain similarity between the mechanism of such an approach of a philosophical translation of a film and the mechanism of the traditional, textual film translation, commonly used in translation studies. Within the framework of such an observation, we elaborate a new translational transformation, hitherto much less known in the traditional mechanism of film translation. We shall call such a transformation "the adumbrative translation".

Keywords: film, translation, translation-in-itself, film adaptation, the language of film images, the language of imagery, textual language, translation transformation, adumbrative translation

УДК 81'255:792

Т. Некряч, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ПЕРЕКЛАД ДЛЯ СЦЕНИ: ПЕРЕКЛАДАЧ ЯК СПІВРЕЖИСЕР

У статті розглядаються два основних підходи до перекладу драми, "текстовий" та "сценічний", і наголошується, що адекватність досягається завдяки збереженню авторського задуму у мовленнєвій формі, пристосованій до вимог театру. Перекладач виступає "співрежисером", якщо має вірне відчуття сцени.

Ключові слова: драма, текстовий переклад, сценічний переклад, режисер, мовленнєва характеристика, відеоряд, деформація, "Істерія" Т. Джонсона, відчуття сцени.

Про сутнісну природу драми написано томи, починаючи від Аристотеля, але стовідсоткової єдності у поглядах на те, який саме твір називати драмою, й досі не досягнуто. Проте усі, хто цим займається, обов'язково наголошують на подвійній природі драми, яка перебуває між літературою і театром, причому одні тяжіють до чистого літературознавства, другі, люди театру, аналізують драматичні твори, вже ніби бачачи внутрішнім оком сценічну виставу. Таке вміння бачити відеоряд поза текстом п'єси, відчувати інтонаційні нюанси, очевидно, притаманно не кожному. Можливо, цим і пояснюється, чому так порівняно мало людей люблять читати п'єси: вони не володіють даром побачити за надрукованими словами видовище. Читаючи роман чи оповідання, ми усі переносимо авторський текст у візуальний ряд, але прозаїк має значно ширші описові можливості порівняно з дра-

матургом – він може деталізувати ці ментальні "картинки", до яких включаються зовнішність персонажів, мотиви їх вчинків, плин їх думок, психологічне підґрунтя стосунків тощо. Проте навіть така деталізація не гарантує, що двоє людей побачать за авторським епічним словом один і той самий образ. Тому нас рідко влаштовують екранізації прози, тобто інтерсеміотичний переклад. Що ж тоді казати про драму, в якій "будівельним матеріалом" слугують лише діалоги/полілоги дійових осіб та більш або менш ощадні авторські ремарки? Драматург не може однозначно передати інтонацію, отже актор (в рамках режисерського задуму) може імпровізувати – змінювати ритм та синтаксис, робити паузи, що здатні перетворити смисл речення на прямо протилежний (як тут не згадати провокативну виставу Юрія Любимова за романом М. Чернишевського "Що, робити?" у Московському театрі на Таганці, де Жюлі у блискучому виконанні Інни Ульянової робила довгу паузу в прислів'язно-хрестоматійній фразі "Уми, но не давай поцелуя без любови!" після слова дай). У сценічній реалізації драматичного твору можуть виникати додаткові неочікувані значення. Або суто пластичне вирішення тієї чи іншої сцени може докорінно змінити прагматичну сутність реплік. Таких режисерських різночитань існує безліч, передбачити їх усі неможливо, тому, мабуть, ми й ходимо безнастанно до театру на різні постановки тієї самої п'єси, сподіваючись побачити реальне втілення свого власного бачення. У кращому випадку нам пропонується сумлінна двомірна ілюстрація, у гіршому – підміна автора режисером, підміна авторських творчих пошуків режисерськими комплексами з гіпертрофованою самооцінкою, а в ідеалі режисер відкриває в авторському тексті приховані смислові й емоційні пласти, показує не 1/6 айсберга (текст), а 2/3 чи 3/4 глибинного задуму, що не суперечить ані авторському світобаченню, ані його етичним та естетичним засадам, а натомість виділяє і загострює їх, надає масштабності й актуальності, як це вміли геніально робити з шедеврами світової драматургії Георгій Товстоногов, Андрій Гончаров, Андрій Лобанов чи Сергій Данченко.

Драматургічний текст – поліваріантний, а конкретне сценічне втілення його – моноваріантне (принаймні, в межах однієї постановки). Якщо говорити про інтерлінгвальний переклад дра-

матичних творів, то тут доволі чітко простежуються два стратегічних підходи, які отримали в англomовному дискурсі "крилаті" визначення: *translation for page* та *translation for stage*. Перший орієнтується на найточніше відтворення тексту оригіналу і збереження його мовно-літературних особливостей, другий – на пристосованість перекладу до умов сцени. Тобто, тут розділяються (доволі штучно!) дві іпостасі драми – літературна та сценічна. Перший підхід побутує серед перекладачів драми у Німеччині, там уся увага приділяється відтворенню текстуальних параметрів оригіналу, а сценічний аспект відсувається на задній план; другий є мало не прескриптивним для театрів Великої Британії: там вважається, що перекладати п'єсу може лише драматург, у крайньому разі – режисер, а знання мови і розуміння тексту є вторинні до знання законів сцени і розуміння театру. Як і будь-які крайнощі, обидва підходи у чистому вигляді хибні і не можуть не завдавати шкоди кінцевому результату. Істина, як завжди, посередині. Щоб переклад зрівнявся з оригіналом художньою самотутністю і увійшов до цільової культури, зберігши ту естетичну цінність, яку має оригінал у культурі-джерелі, він мусить позначатися тими самими змістовно-концептуальними і формально-стилістичними параметрами. Простіше кажучи, блискуча салонна комедія вікторіанської доби має залишатися саме блискучою салонною комедією вікторіанської доби і на сцені іншої країни в іншу історичну епоху; мелодрама не повинна перетворюватися на фарс, трагедія на водевіль тощо. Ця остання загроза таїться, скоріше, у так званому *translation for stage*, коли дуже приблизне і поверхневе знання іноземної мови не дозволяє перекладачу-аматору помітити, усвідомити і оцінити тонкі мовні нюанси, які створюють важливий другий план і підтекст і формують жанрову структуру твору. Одна пані-театрознавець з Санкт-Петербурга, яка знає англійську на рівні перших словникових значень, не ухоплює стилістичних конотацій і не має уявлення про відтінки граматичних структур і моделей, з зухвалістю дилетанта, без жодних вагань, "конвеєрно" продукує переклади п'єс, мотивуючи тим, що хоча вона не знає доладно мови, зате прекрасно розуміється на театрі. Таке ставлення, може й прийнятне – частково! – для перекладу абсурдистської драми (оця моя знайома переклала не один десяток п'єс "театру

абсурду"), де що менше сенсу, то краще. А от коли справа торкнулося іншого напрямку й жанру – драми сучасного британського драматурга Террі Джонсона "Істерія", у якій йдеться про останні дні славетного психоаналітика Зігмунда Фрейда, де моторошно, карколомно і гротесково переплітаються реальність і марення затуманеного морфієм мозку людини, що вмирає від раку і потерпає від нестерпного болю, причому цей фабульний хід розкривається для читача/глядача поступово і йде крешендо, то тут недостатнє знання англійської мови призвело до жанрової деформації: системне викривлення ключових вербальних елементів спричинило зміну самого жанру п'єси, і у російському перекладі виникла весела комедія положень.

Мені випало перекласти цю саму п'єсу на замовлення Київського національного українського драматичного театру імені Івана Франка (роль Фрейда виконував покійний Богдан Ступка, роль Сальвадора Далі – його син Остап). Зрозуміло, я не бачила на той час російського перекладу, я взагалі ніколи не читаю наявних перекладів, роблячи свої, щоб не втратити свіжості сприйняття і зберегти творчу незалежність. Перекладаючи "Істерію", а, значить, вживаючись у кожний звук, кожне слово, кожну фразу, у їхні перегуки, повтори та переплетіння, я розгледіла – через текстуальну призму – значно складнішу жанрову структуру, ніж може видатися у першому читанні. Хоча і при побіжному перегляді тексту зрозуміло, що історія про передсмертні муки Зігмунда Фрейда, якого переслідують наркотичні кошмари, замішані на минулих провинах і фантасмагорично переплетені з епізодами його життя, аж ніяк не може зійти за веселу комедію положень, попри низку гротескових сцен, котрі знаходять моторошне пояснення і виливаються у макабричну кульмінацію. Гротеск не виключає жахів – на відміну від комедії. Щоб підкреслити жанрову своєрідність п'єси, я дала їй підзаголовок трагіфарс – з певним "надзавданням" підказати режисеріві вектор сценічного рішення.

Під час прес-конференції перед прем'єрою багато людей вітали мене з цим перекладом, говорячи, що в мене "вийшла зовсім інша п'єса порівняно з російською версією". Я зауважила, що дуже сподіваюсь, що у мене вийшла та сама п'єса – порівня-

но з англійською, оскільки для мене як перекладача пріоритет автора безсумнівний і незаперечний (принагідно не можу не похвалитися: за умовами угоди щодо постановки між літературним агентом автора і Міністерством культури України готовий переклад мав бути пересланий до Британії на рецензування двох спеціалістів, і перекладач повинен був урахувати всі їх зауваження і внести необхідні зміни до тексту. Проте мій переклад жодних зауважень не дістав і був схвалений цілком і повністю). Режисер-постановник "Істерії" Григорій Гладій, який проживає у Канаді, знав цю п'єсу у російському перекладі і спершу інтерпретував її в комедійному ключі, на що налаштував і виконавців головних ролей. Ми мали з ним декілька серйозних бесід, і на прикладах з тексту я довела, що комедійного там обмаль, якщо взагалі є. Дійсно, деякі сцени викликають сміх парадоксальністю колізій, але цей сміх швидко застрягав гірким комом у горлі, бо ставало зрозуміло, що то фантазмагоричні марення смертельно хворої людини в пароксизмі болю. Тільки схиблена уява здатна побачити в цьому комедію. Г. Гладій зрештою визнав, що мій переклад, – а він читав його по репліках паралельно з оригінальним текстом, – дійсно відтворює авторський задум в плані жанрової орієнтації – і переглянув первісну режисерську розробку "Істерії". Втім, шкода, що він надто захопився суто видовищними ефектами (на сцені відпочатку товклася мало не половина театральної трупи, зчиняючи неймовірний галас – що мало б бути кульмінацією моральних й фізичних мук Фрейда тільки під кінець п'єси; у автора лише п'ятеро дійових осіб, причому донька Фрейда Анна на сцену не виводиться, вона існує тільки як голос у домофоні, – натомість у виставі дочок аж дві; уся сценічна площадка захарашена реквізитом, серед якого домінує акваріум з велетенським бутафорським раком – на випадок, якщо глядач не зрозуміє, яка саме хвороба у Фрейда). Перекладаючи, іншими слова, намагаючись стати співавтором драматурга, я водночас перетворювалася і на співрежисера, обираючи з усіх можливих варіантів перекладу реплік ті, які, на мою думку, найщільніше наближалися до авторського завдання і узгоджувались з особистістю актора (дуже допомагає, коли знаєш, хто гратиме ту чи іншу роль, тоді ти ніби чуєш

сам голос виконавця). На жаль, моє бачення образного та візуального ряду не збігалося з тим, що відбувалося потім на кону: перша частина п'єси мала б вирішуватися у стилістиці прологу до "Суничної галявини" Інгмара Бергмана з її перебивками гіпер-реального плану моторошно сюрреалістичними нестиковками, що раптом спалахують, як блискавки, натякаючи на психічні зсуви у свідомості, а потім набирають обертів і перетворюють позірно-спокійний світ відомого науковця у жахливий кошмар наркомана. Така трактовка, побудована на контрасті, була б, здається, експресивнішою і яскравішою, ніж безнастанний суцільний гармидер на сцені, через який п'єса втратила щонайменше один суттєвий вимір.

Переклад "Істерії" робився суто для сцени (for stage): угода з володарем авторських прав забороняла друкувати у будь-якому виданні бодай фразу з цього твору. Тим не менше, враховуючи засадничі вимоги до перекладу сценічного, передусім – легку вимовлюваність реплік (на акторському жаргоні це називається "текст лягає на язик"), я намагалася не погрішити і проти page, проти автора, який у моєму перекладі домінував. Навряд чи треба щось навмисно підлаштовувати: драматург сам прекрасно знає базові закони сцени, а справа перекладача – з повагою поставитися до його творчої концепції, його особистості, його неповторного почерку. Звісно, ніяка перекладацька сумлінність не врятує від режисерської сваволі чи акторського бажання тягти ковдру на себе – всупереч концептуальній схемі. Але за умови поваги й уваги з боку режисера до драматурга перекладач може іноді допомогти вірно розставити окремі акценти. Скажімо, у лексичному виборі слів на ознаку певних частин тіла я надавала перевагу нейтральним одиницям, оскільки в сучасній англійській мові більшість цих слів втратили колишню табуйованість і перейшли до розряду стандартних. Таким чином Джексіка в "Істерії" у своїй мовленнєвій характеристиці не вийшла за межі своїх соціокультурних та інтелектуально-психологічних рис і залишилася добре вихованою панянкою (навіть попри певні ексцентричні вибрики, та й то не відомо, чи не витвори то хворобливої фантазії бідолошного Фрейда!) з респектабельної буржуазної родини. Втім, інший вибір перекладача – а згадані

лексеми містять в собі і таку можливість – з тяжінням до огрублення спровокував би режисера й актрису вдатися до інших засобів сценічного втілення цього образу – цинічнішого й вульгарнішого. Перекладаючи текст п'єси, де ролі вже розподілено, ти немов би чуєш голоси виконавців, і це допомагає знайти точніші, природніші відтінки для мовленнєвої характеристики персонажу. Так було, коли я перекладала славетну музичну драму Дейла Вассермана "Людина з Ламанчі", де на ролі Дон Кіхота / Сервантеса, Альдонси / Дульсінеї та Санчо Панси були затверджені Анатолій Хостікоєв, Наталка Сумська та Богдан Бенюк відповідно (на жаль, ця постановка не здійснилася, оскільки запрошений з Москви режисер настільки перекрутив і деформував через "новаторське бачення" саму сутність п'єси і авторського над завдання, що її зняли з репертуарного плану). Акторські індивідуальності потенційних виконавців підказували той або інший сценічний варіант репліки, і було надзвичайно приємно потім почути від акторів, що текст перекладу надзвичайно легко запам'ятовувався й вимовлявся.

Як не кожен перекладач здатний перекладати поезію – треба самому бути хоч трохи поетом, – так не кожному підвладна і драма – треба самому бути трошки драматургом, трошки режисером і трошки актором, іншими словами, "театральною людиною". І все ж, передусім, треба досконало знати мову оригіналу: цей трюїзм нерідко забувається, коли йдеться про переклад п'єс. Саме мовна тканина матеріалізує авторський задум в усій повноті. Авторський задум не є чимось невловимо-ефемерним, що не піддається відтворенню і може мати безкінечну кількість інтерпретацій: він регламентується мовними знаками, і семіотика встановлює ті межі, за які не слід виходити перекладачеві. На моє глибоке переконання перекладач драми повинен присягнути на вірність насамперед автору (А. Чехов завжди підкреслював, що драматург є першою людиною у театрі). Перекладений текст п'єси мав би рішуче обмежувати можливості свавільної трактовки оригіналу, підштовхувати режисера і виконавців до відповідного вектора. Але, на превеликий жаль, у сучасному театрі пріоритетні позиції захопили режисери.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Т. Некряч, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Перевод для сцены: переводчик как сорежиссер

В статье рассматриваются два основных подхода к переводу драмы, "текстовый" и "сценический", и подчеркивается, что адекватность достигается при сохранении авторского замысла в речевой форме, адаптированной к требованиям театра. Переводчик выступает как "сорежиссер", если обладает точным чувством сцены.

Ключевые слова: драма, текстовый перевод, сценический перевод, режиссер, речевая характеристика, видеоряд, деформация, "Истерия" Т. Джонсона, чувство сцены.

T. Nekriach, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Translation for stage: translator as co-director

The article focuses on the two basic approaches to drama translation, "translation for page" and "translation for stage", claiming that the adequacy can be attained by preserving the author's concept in the lingual shape adapted to the requirements of theatre. The translator can act as co-director if s/he has the scenic flair.

Key words: drama, translation for page, translation for stage, theatre director, speech characterization, visual image, deformation, T. Johnson's "Hysteria", scenic flair.

УДК 821.134.2=03(477)Маркес Г.

О. Омельченко, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ВІДТВОРЕННЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ РЕАЛІЙ РОМАНУ Г. ГАРСІА МАРКЕСА "СТО РОКІВ САМОТНОСТІ" В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Стаття присвячена розгляду функціонування латиноамериканських реалій в романі Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності" та особливостям їхнього відтворення в українському перекладі.

Ключові слова: реалія, функція, транскрибування, гіперонімічний переклад, ситуативний відповідник, описовий переклад.

Значне функціональне навантаження реалій у художньому творі та необхідність з'ясування способів їхнього адекватного відтворення у перекладі обумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою роботи є встановлення функцій латиноамериканських реалій в романі Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності" та вияв-

лення залежності вибору прийому відтворення реалії у перекладі від її функціонального навантаження в оригінальному творі.

Об'єктом дослідження є латиноамериканські реалії в романі Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності". Предметом аналізу виступають особливості функціонування латиноамериканських реалій у художньому творі та способи їхнього відтворення в українському перекладі.

Відтворення національно маркованого розряду лексики є однією з важливих перекладацьких проблем. Дослідженням реалій свого часу займалися такі вітчизняні та зарубіжні вчені, як В. С. Віноградов [1], С. І. Влахов [2], С. П. Флорін [2], Р. П. Зорівчак [3], О. І. Чередниченко [4] та інші. Реалії збагачують художній твір, надаючи йому особливого емоційно-оцінного та національного забарвлення, тому їхнє адекватне відтворення є необхідною умовою не лише для передачі змісту та досягнення автором ідейно-естетичних завдань оригінального твору, а й збереження його образності та колориту.

У романі "Сто років самотності" Г. Гарсія Маркес нерідко використовує реалії для показу особливостей побутового устрою, національної психології та звичаїв свого народу.

Одним з поширених способів відтворення реалій, до яких вдається перекладач П. Соколовський, є транскрибування:

1) *Al regreso de la estación arrastraba a la cumbiamba improvisada a cuanto ser humano encontraba a su paso, nativo o forastero...* [5, 254] – *Вертаючись з ними зі станції, Ауреліано Другий захоплював і вів за собою, як в імprovізованій кумбіамбі, будь-кого, хто траплявся йому назустріч, – місцевого чи приїзлого...* [6, 248];

2) *...se atropellaban entre las mesas de suerte y azar, los mostradores de tiro al blanco, el callejón, donde se adivinaba el porvenir y se interpretaban los sueños, y las mesas de fritangas y bebidas...* [5, 232] – *...вони товклися біля столів з азартними іграми та біля стоїлок тирів, у провулку, де провіщали долю й розгадували сні, довкола столиків із фрітангою та напоями...* [6, 224].

У перекладеному тексті культурна інформація, яку несе в собі транскрибована реалія, розкривається у примітці: *cumbiamba* – *колумбійський народний танець* [6, 248]; *fritanga* – *страва зі смаженого м'яса, помідорів, перцю та гарбуза* [6, 224].

Можливість залишити транскрибовану реалію у перекладеному тексті без її подальшого пояснення залежить від того, наскільки читач обізнаний з цією реалією, чи є вона інтернаціональною, чи можна зрозуміти її значення, виходячи з контексту. Важливо також враховувати яке функціональне навантаження несе реалія у висхідному тексті. Якщо це навантаження не є значним, тоді доцільність використання перекладачем транскрибування може видатися сумнівною.

Розглянемо переклад наступних речень:

1) *Tenía una salita bien iluminada, ... dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco...* [5, 39] – Будинок мав велику світлу кімнату, ... дві спальні, в *patio* красувався велетенський каштан [6, 28];

2) *...y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhallaban un tibio olor de albahaca* [5, 40] – ...а від старих скринь, де зберігалась одяга, линув слабкий запах альбааки [6, 28];

3) *Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena* [5, 36] – ...тим часом, як Урсула й діти гнули спини в полі, пораючись коло бананів і маланги, маніоку і ямсу, ауйями й баклажанів [6, 24].

У наведених вище прикладах перекладач П. Соколовський вдається до транскрибування, хоча іменники *patio*, *albahaca* та *ahuyama* мають українські відповідники – внутрішній двір, базилік та гігантський гарбуз. Ймовірно, перекладач навмисне не перекладає, а транскрибує іспанські іменники, намагаючись створити екзотичну атмосферу оповіді. Однак, на нашу думку, застосування прийому транскрибування є невиправданим, адже очевидними є втрати на понятійному та образному рівнях. І якщо в першому прикладі, ймовірно, іменник *patio* можна вважати більш знайомим українському читачеві, то у другому та третьому випадках зрозуміти значення створених образів стає неможливим.

У романі "Сто років самотності" реалії є одним із засобів характеристики психологічного та фізичного станів героїв твору та створення емоційного впливу на читача. Так, аби підкреслити витонченість та рафінованість однієї із героїнь роману Фернанди, змальовуючи її образ по контрасту з родиною Буендіа, Г. Гарсія Маркес використовує латиноамериканську реалію

astromelia (під південноамериканських багаторічних рослин родини альстремерієвих, інша назва квітки перуанська лілія [7]).

При її відтворенні П. Соколовський вдається до адаптації і замінює незвичну для українського читача назву, використовуючи замість альстремерія – хризантема. В даному випадку очевидним є зміщення смислу реалії. Хризантема є аналогом, який позначає суміжне поняття в рамках одного родового – декоративна рослина. Однак, застосування перекладачем ситуативного відповідника вважаємо цілком можливим, адже на рівні функціонування та емоційної насаженості реалій зміщень не відбувається:

1) *...tuviera el atrevimiento de preguntar con su mala bilis de masón de dónde había merecido ese privilegio, si era que ella no cagaba mierda, sino astromelias ...* [5, 313] – *...вистачило зухвальства спитати, чому вона заслужила цей привілей, чи не тому бува, що випорожнюється хризантемами ...* [6, 308].

Серед способів відтворення реалій, до яких вдається П. Соколовський, частим є гіперонімічний переклад. Так, заміна видового поняття на родове відбувається при відтворенні латиноамериканської реалії *marimonda* (різновид південноамериканської мавпи з дуже довгими передніми кінцівками [8]): 1) *...y el brazo siempre alzado terminó por parecer la pata de una marimonda ...* [5, 328] – *...а її постійно випростана рука зробилася схожою на лапу мавпочки ...* [6, 324];

Такий же спосіб перекладач застосовує при відтворенні реалії *guacataya* (різновид папуги [8]): 2) *Trataban de aplazar con esa precaución la necesidad de seguir comiendo guacatayas, cuya carne azul tenía un áspero sabor de almizcle* [5, 42] – Цим застережним заходом вони хотіли відсунути той час, коли знов доведеться харчуватися папугами, чиє синє м'ясо дуже відгонить мускусом [6, 30].

У першому прикладі, використовуючи у складі порівняння реалію, Г. Гарсія Маркес зображує хворобливий стан героїні. Окрім характеристичної, реалія несе й емоційно-оцінну функцію. У другому прикладі, маюючи за рахунок реалії картину жалюгідного існування Хосе Аркадіо Буендіа та його товаришів під час пошуків моря, автор намагається створити певний емоційний вплив на читача.

Застосування перекладачем гіперонімічного перекладу є цілком виправданим, оскільки з урахуванням емоційної значущості реалій, першочерговою вважаємо необхідність відтворення реалій саме на функціональному рівні.

Колумбійське *totuma* має значення *посудини, зробленої з гарбуза* [8]. У перекладеному тексті ця реалія відтворюється шляхом описового перекладу з елементами узагальнення:

1) *...y cuando iba al río con Arcadio llevando bajo el brazo la totuma y la bola de jabón de corozo envueltas en una toalla...* [5, 96] – *...коли він виряжався з Аркадіо на річку, несучи під рукою висушений гарбуз і шматок пальмового мила, загорнуті в рушник...* [6, 84].

На нашу думку, застосування в даному випадку описового перекладу є невдалим. Об'єм висхідної інформації не є рівним об'єму інформації у перекладі. Через випущення семи посудина простежується певна розбіжність аналогу з висхідним словом в тій частині інформації, яка несе семантичний акцент в тексті оригіналу. Додавання прикметника *висушений* сприяє увиразненню зорового образу у перекладеному тексті, однак цей образ є відмінним від висхідного, адже є значно ширшим для розуміння, не дає чіткого уявлення про використання предмета. Тож очевидним є викривлення образного компоненту, що призводить до розбіжностей на рівні функціонування реалій.

Існують випадки, коли перекладач вдається до імплікації реалії у перекладеному тексті. Наприклад: 1) *La tuvieron por una gran muñeca decrepita que llevaban y traían por los rincones, disfrazada con trapos de colores y la cara pintada con hollín y achioté ...* [5, 316] – *Вони поводитися з нею, як з великою старою лялькою, тягали по всіх кутках, убрали в кольорове ганчір'я, мазали обличчя сажею...* [6, 311].

Як бачимо, П. Соколовський уникає відтворення в українському перекладі реалії *achioté* – *кущ або маленьке дерево з великим глянце-вим листям, що походить з тропічних областей Американського континенту; воно стало відомим завдяки червоному пігменту, який часто використовують як фарбу* [8]. Таке вилучення призводить до неповного відтворення оригінального образу та втрати національно-культурної інформації, яку несе в собі реалія.

Отже, на лексичному рівні індивідуальність автора розкривається через використання ним певної системи мовних засобів. У художньому творі реалії виконують не лише семантико-інформативну роль, а й мають певні стилістичні функції. За допомогою реалій автор створює образ, який здатен впливати на читача емоційно та викликати певні асоціації. Не рідко Г. Гарсія Маркес використовує реалії для характеристики персонажа або зображення місця, де розгортаються події у творі, тож вилучення чи неадекватне відтворення реалій у перекладеному тексті може призвести до втрат та помилок на смисловому, образному та функціональному рівнях.

Аналіз прикладів демонструє, що при відтворенні в українському перекладі реалій роману "Сто років самотності" перекладач П. Соколовський вдається до таких прийомів, як транскрибування (в деяких випадках із поясненням значення реалії у примітці), гіперонімічний переклад, ситуативний відповідник, описовий переклад з елементами узагальнення. Більшість застосованих перекладачем прийомів сприяли збереженню в українському перекладі емоційно-оцінних, характеристичних та зображальних функцій реалій оригінального твору. Випадки невдалого відтворення реалій призводили до трансформації образу та розбіжностей на функціональному рівні. При виборі прийому відтворення реалій, перекладач передусім має зважати на образний компонент реалії в оригінальному творі, її емоційну значущість та функціональне навантаження. Подальші дослідження у цьому напрямку сприятимуть пошуку оптимальних перекладацьких стратегій та прийомів для адекватного відтворення національно маркованого розряду лексики в українському перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Виноградов В.С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М., 2001.
2. *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М., 1980.
3. *Зорівчак Р.П.* Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Л., 1989.
4. *Чередниченко О.І.* Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К., 2007;
5. *Márquez G. García* Cien años de soledad / G. García Márquez. – Moscú, 1980;
6. *Маркес Г. Гарсія* Сто років самотності // Сто років самотності: Роман. Повісті. Оповідання / Г. Гарсія Маркес. – К., 2004.

7. *Flores Frescas* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://floresfrescas.opentendencias.com/> (дата звернення 15.10.2012).

8. *Diccionario de la Lengua Española* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rae.es/drae/> (дата звернення: 15.10.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

О. Омельченко, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Воссоздание латиноамериканских реалий романа Г. Гарсиа Маркеса "Сто лет одиночества" в украинском переводе

Статья посвящена рассмотрению функционирования латиноамериканских реалий в романе Г. Гарсиа Маркеса "Сто лет одиночества" и особенностям их воссоздания в украинском переводе.

Ключевые слова: *реалия, функция, транскрибирование, гиперонимический перевод, ситуативное соответствие, описательный перевод.*

O. Omelchenko, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Reproduction of the Latin-American realities of the novel of G. García Márquez "one hundred years of solitude" in the Ukrainian translation

The article focuses on the functioning of Latin-American realities in the novel of G. García Márquez "One Hundred Years of Solitude" and highlights the peculiarities of their reproducing in the Ukrainian translation.

Key words: *realia, function, transcribing, generalization, situational equivalent, descriptive translation.*

УДК 811.111'255'373=161.2

Р. Поворознюк, канд. філол. наук, доц
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ КОМПЛІМЕНТІВ У "САЗІ ПРО ФОРТСАЙТІВ" ДЖ. ГОЛСУОРСІ

Дослідження присвячено лексико-стилістичним особливостям компліментів у "Сазі про Форсайтів" Дж. Голсуорсі. Здійснено статистичний аналіз компліментів твору відповідно до об'єкту. Проаналізовано перекладацькі моделі їх відтворення. Надано практичні рекомендації щодо відтворення компліментів.

Ключові слова: *комплімент, лексико-стилістичні особливості компліментів, перекладацькі моделі*

Одним із успішних засобів встановлення будь-якого виду контакту між людьми є комплімент (з франц. *complimenter* – приємно висловлюватись про людину, хвалити когось). Комплімент – це певне приємне висловлювання на адресу тієї чи іншої людини, позитивна оцінка її якостей, зовнішності, поведінки, тощо з метою встановлення контакту, а іноді з метою отримання преференційного ставлення з боку адресата компліменту [1, 2].

Усі компліменти поділяються на декілька видів:

1. *Комплімент – порівняння:*

She is as beautiful as Venus [2, 429].

Вона гарна, як Венера [3, 505].

2. *Окличне речення:*

How beautiful you are! [2, 454].

Яка ж ти гарна! [3, 535].

3. *Комплімент від третьої особи:*

She is a very charming woman, I should say, the pink of discretion! [2, 100].

Вона чарівна жінка і, слід зауважити, скромна, як фіалка! [3, 132].

4. *Комплімент для встановлення контакту:*

You look well, Dad [2, 26].

Батько, ти гарно виглядаєш [3, 50].

5. *Для підтримання контакту чи бесіди:*

I think your mother is beautiful (2, 568)

Я думаю, твоя мама дуже красива жінка [3, 600].

Комплімент займає особливе місце в теорії мовленнєвих актів, розроблений Дж. Остіном на початку 1950-х років минулого сторіччя й отримала свій розвиток у працях Дж. Серля [4, 7].

Дж. Серль наводив приклади англійських дієслів та дієслівний словосполучень, що пов'язані з іллокутивним актом: *state* – заявляти, *assert* – стверджувати, *describe* – описувати, *warn* – попереджувати, *remark* – відзначати, *comment* – коментувати, *command* – командувати, *order* – наказувати, *request* – просити, *criticize* – критикувати, *apologize* – вибачатись, *censure* – ганити, засуджувати, *approve* – схвалювати, *welcome* – вітати, *promise* – обіцяти, *express approval* – виказувати схвалення, *express regret* – виказувати співчуття. Дж. Остін в свою чергу вважав, що таких виразів в мові більше тисячі.

Для нашого дослідження важливо розглянути дієслово praise – хвалити та compliment – робити комплімент, яке теж пов'язане з іллокутивним актом [5, 53].

Комплімент базується на принципі ввічливості, в основі якого лежить поняття про "обличчя" індивіда, запропонована Є Гофманом. Така ввічливість є особливо важливою для компліменту, а особливо в англійській культурі, де ввічливість пов'язана, головним чином, з поняттям збереження "обличчя" індивіда – людини з культурою, зумовленою позитивним суспільним іміджем – public self-image, котра не зазнає перешкод у своїх діях [6, 7].

За способом реалізації іллокутивні акти компліменту поділяються на прямі і непрямі. До прямих належать компліменти, в яких оцінне судження, що складає їх пропозиційний зміст, виражено експліцитно за допомогою конвенційних формул. Серед непрямих компліментів виділяються суто непрямі та імпліцитні іллокутивні акти компліменту. Суто непрямі можуть поділятися на компліменти, що реалізуються через висловлювання, в яких і об'єкт позитивної оцінки, й оцінний предикат виражені експліцитно, але при цьому оцінне судження не вичерпує пропозиційного змісту висловлювання.

До імпліцитних належать такі види:

1. *Іллокутивні акти компліменту, пропозиційний зміст яких імпліцитно виражає хоча б одну зі складових позитивно-оцінного судження (об'єкт позитивної оцінки чи оцінний предикат) чи оцінне судження як таке:*

"I expect they think I'm awful too" – "No one could think you awful, of course" [2, 331].

"Мабуть, вони і мене вважають нестерпною" – "Вас ніхто не може вважати нестерпними" [3, 389].

2. *Висловлювання, в яких зв'язок між об'єктом оцінки та оцінним предикатом не є предикативним:*

Dartie – "man of the world's" [2, 273].

Дарті – "світська людина" [3, 248].

3. *Висловлювання, в яких об'єкт позитивної оцінки належить не тільки до "безпосереднього", але й до "побічного" адресата:*

Your uncle Swithin always had beautiful taste! And Soames's little house is lovely, you don't mean to say you don't think so! [2, 69].

Твій дядько Свізін завжди мав чудовий смак! Та й у Сомса чудовий будиночок, невже ти скажеш, що ні? [3, 98].

4. *Висловлювання, в яких мовець не є автором позитивно-оцінного судження, що складає пропозиційний зміст:*

She is beautiful and Val also agrees with it [2, 556].

Вона дуже гарна, і Вел теж так думає [3, 651].

Іллокутивні акти компліменту можуть бути щирими і нещирими. Нещирим комплімент вважається в тих випадках, коли хоча б один з виражених інтенційних станів не відповідає дійсному, а також коли позитивно-оцінне судження, що складає пропозиційний зміст, не відповідає реальній оцінці [7, 4].

Необхідно також додати, що компліменти можуть бути виражені як вербально, так і невербально. Особливо чітко ця розбіжність виявляється у "Сазі про Форсайтів" Вербальний комплімент – полягає в тому, що людина власне вимовляє комплімент:

"He is a good-looking young fellow" – said Aunt Anne [2, 12].

"Він – гарний молодий чоловік", – сказала тітонька Енн [3, 35].

Невербальний комплімент передає вираження позитивної оцінки за допомогою міміки, жестів тощо [6, 6]:

"Well", said Soames, looking her up and down, "you are a punctual sort of young woman" [2, 532].

"Так", – сказав Сомс, оглядаючи її з ніг до голови, – "а ти пунктуальна дівчина" [3, 625].

Згадка про те, що він оглядає Флер з ніг до голови, допомагає нам зрозуміти, що комплімент належить до невербальних, тому що комплімент стосовно зовнішності явно зроблено не було, але коментар автора допомагає зрозуміти, що герой звернув увагу на привабливість дівчини, хоч і не сказав про це.

Модель компліменту в українській мові подібна до англійської моделі, але це не означає, що англійські компліменти необхідно копіювати, існують випадки, коли перекладач повинен замінити модель, пояснити, що мається на увазі. Прикладом цього можуть бути компліменти з вживанням реалій чи запозичень англійської мови, які не будуть зрозумілі українському читачеві:

Fleur is a fine little thing [2, 510].

Флер – хитра [3, 600].

Перекладач це речення відтворив абсолютно правильно, тому що прикметник "fine" запозичено з французької, а у французькій

мові він означає "хитрий". Мати називає Флер "fine", а батько (Сомс), не знаючи гарно французької, думає, що це означає "мила", "гарна". Проте з такою проблемою перекладачі працюють не тільки при відтворенні компліментів. У багатьох текстах зустрічаються реалії та лакуни, які важко передати іншою мовою, тому перекладач змушений висловлювати думку описово чи пояснювати оригінал.

Ще однією рисою компліментів "Сагі про Форсайтів" є те, що кожний герой наділяється певними якостями, втіленими у компліментах, і саме ці слова постійно вживаються для його характеристики (табл. 1). Наприклад, про Сомса завжди говорять, вживаючи слова "capital man – сильний чоловік", "capital figure – міцна будова". Компліменти Айріні завжди включають слова: "good-looking", "distinguished-looking":

I call her distinguished-looking [2, 16].

Таких як вона, я називаю вишуканими [3, 39].

Флер завжди описують словами: "pretty – гарненька", "pretty little thing – маленька і гарненька дівчинка", "pretty thing – гарненька дівчинка":

"What do you think of her, Val?" – "Pretty and clever" [2, 556].

"Що ти про неї думаєш, Вел? – "Гарненька і розумна дівчина" [3, 652].

Таблиця 1. Об'єкт компліментів у "Сазі про Форсайтів"

Загальна кількість компліментів	152	100 %
Компліменти щодо зовнішності	56	38 %
Компліменти щодо статків	63	52 %
Компліменти щодо професійних навичок	33	10 %

Отже, проаналізувавши моделі компліментів у "Сазі про Форсайтів", ми можемо зробити висновок, що компліментарні висловлювання є дуже різноманітними і цікавими. Однак різниця в структурі таких висловлювань англійською та українською мовами може викликати труднощі під час перекладу, тому що англійські моделі компліментарних висловлювань часто не збігаються з українськими моделями. У такому випадку пере-

кладач повинен шукати еквіваленти не лише на граматичному рівні, а й на лексичному.

Переклад компліментів не передбачає буквального відтворення слів оригіналу, він повинен передавати зміст і мету компліменту. Важливим є також і те, що компліменти повинні відтворюватися аналогічними мовленнєвими актами в мові перекладу, з огляду на їх прагматику [8, 180], а особливо це стосується перекладу "Саги про Форсайтів", тому що компліменти в цьому творі несуть смислове навантаження і є важливими для розуміння твору в цілому. Компліменти є невід'ємною частиною літературного твору, і якщо перекладач проігнорує їх, читач не зможе повністю зрозуміти героїв, їхні характери та ставлення до людей.

Крім того, завдяки компліментам ми простежуємо характерні риси родини Форсайтів, за їх допомогою ми усвідомлюємо, що Форсайти перш за все поцінують не вроду й не розум, а матеріальні статки кожної людини. Завдяки компліментам, читач краще розуміє, що саме вкладає сам Дж. Голсуорсі в поняття "форсайтизм". Гарним прикладом цього може бути певна модель оцінкового висловлювання, яка притаманна всім Форсайтам. Оскільки ця модель ще ніким не була виведена, ми пропонуємо свій варіант: "X's positive characteristics, but". Члени родини Форсайтів не можуть просто похвалити гарну зовнішність чи позитивну якість людини, вони знайдуть певний недолік і не забудуть про нього нагадати:

She is a nice girl, a pretty girl, but no money! [2, 86].

Мила гарна дівчина, але без грошей! [3, 115].

Ми бачимо, що недоліком дівчини є лише те, що в неї нема грошей, але для Форсайтів саме це є важливою ознакою кожної людини.

She is a good lookin' woman, that wife of Soames's [2, 16].

Вона вродлива, Сомсова дружина [3, 39].

Цей вид компліменту є особливо цікавим. Хоча він нескладний для перекладу у тому сенсі, що всі слова мають прямі відповідники в українській мові, проте цей комплімент втілює одразу два прояви так званого "форсайтизму". По-перше, Айріні

(дружина Сомса) має "власний" (signature) прикметник good-looking – "вродлива", саме так її й називають у цьому компліменті й так само будуть характеризувати і надалі. По-друге, бачимо, що до неї ставляться з презирством, не називаючи імені, а просто кажуть: that wife of Soames's – "дружина Сомса". Нам відомо, що Айріні походила не з заможної родини, і саме через це Форсайти навіть не називають її на ім'я, вони ставляться до неї як до власності Сомса, на що вказує форма possessive case.

Одним із особливо цікавих компліментів "Саги про Форсайтів" є римований комплімент – rhyming compliment. Коли Джон вперше дізнається ім'я Флер, він каже:

Fleur! It rhymed with her [2, 547].

Флер! Які рими напрошувались до цього імені! [3, 642].

Як бачимо, в перекладі не збережено римування, яке притаманне оригіналові. Однак саме рима тут є головною особливістю й окрасою компліменту. Ми запропонували варіант перекладу, що ґрунтується на теорії "динамічної еквівалентності" [9, 124]:

Флер – її ім'я,

Флер – квітка моя.

У перекладі передана особливість компліменту (рима), а також почуття героя. В оригіналі автор дає нам зрозуміти, що хлопець порівнює дівчину з квіткою (адже у перекладі з французької мови fleur – "квітка"). Запропонований переклад повністю відповідає контексту і задуму автора.

Отже, проблеми перекладу компліментів у "Сазі про Форсайтів" Дж. Голсуорсі вимагає застосування всього арсеналу перекладацьких прийомів. На основі дослідження англійських мовленнєвих актів та їх українських еквівалентів, перекладач отримує змогу наочно впевнитися у існуванні різноманітних теорій еквівалентності та розробити свою методику відтворення етно-специфічного матеріалу [10, 8]. З огляду на це, вважаємо, що переклад компліментів є важливим аспектом теорії мовленнєвих актів (зокрема, експресивів) і вимагає особливої уваги з боку викладачів та студентів. Так, практичні вправи для відпрацювання методик перекладу компліментарних мовленнєвих актів можуть застосовуватися в курсах теорії та практики перекладу з англійської мови, опанування основної іноземної мови та загальної лексики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ключко Л.І. Висловлювання похвали в комунікативно-діяльнісній парадигмі спілкування: автореф. дис. ... канд.філол.наук: 10.02.04 / Л.І. Ключко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2003.
2. FS. – Galsworthy J. The Forsyte Saga. Wordsworth Classics / J. Galsworthy. – Ware, Hertfordshire, 2001.
3. СФ. – Голсуорсі Д. Сага про Форсайтів / Д. Голсуорсі. – К., 1988.
4. Searle J. Speech acts / J. Searle. – Cambridge.
5. Austin J. How to do things with words / J. Austin. – Oxford, 1962.
6. Brown P., Levinson S. Politeness: some universals in language usage / P. Brown, S. Levinson. – Cambridge, 1987.
7. Кокойло Л.А. Комплиментарные высказывания в современном английском языке (структура, семантика, употребление): дис. канд.фил.наук 10.02.04 / Кокойло Л.А. ; КГЛУ. – К., 1995.
8. Поворознюк Р.В. Лінгвокультурологічні особливості протокольних промов у оригіналі та перекладі (на матеріалі українських та американських текстів): дис. канд.філол.наук: 10.02.16 / Р.В. Поворознюк ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2004.
9. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Учебное пособие / В.Н. Комиссаров. – М., 2000.
10. Міщенко В.Я. Комплімент у мовленнєвій поведінці представників англословних (британської та американської) культур: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / В. Я. Міщенко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2000.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Р. Поворознюк, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Особенности перевода комплиментов в "Саге про Форсайтов" Дж. Голсуорси

Исследование посвящено лексико-стилистическим особенностям комплиментов в "Саге о Форсайтах" Дж. Голсуорси. Проведен статистический анализ комплиментов произведения согласно объекта. Проанализированы переводческие модели их воспроизведения. Даны практические рекомендации по переводу комплиментов.

Ключевые слова: комплимент, лексико-стилистические особенности комплиментов, переводческие модели.

R. Povoroznyk, Ph.D. in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Peculiarities of rendering compliments in "The Forsyte Saga" by John Galsworthy

The research focuses upon lexical and stylistic features of compliments from "The Forsyte Saga" by John Galsworthy. Statistical analysis of the compliments is

made in terms of their object. Models of their rendering are given an insight. Recommendations as for the practice of the compliments' rendering are provided.

Key words: *compliment, lexical and stylistic features of compliments, translation models.*

УДК 81'255.4=111=161.2 М.Рильський

С. Прутько, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ М. РИЛЬСЬКИМ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОСТІ В ПЕРЕКЛАДІ ВІРША Ж.-М. ЕРЕДІА "КЕНТАВРИ ВТІКАЮТЬ"

У статті досліджуються особливості відтворення засобів вираження емоційності в поезії Ж.-М. Ередіа у перекладах М. Т. Рильського. Досліджується перекладацький метод Максима Рильського в царині французької поезії.

Ключові слова: *Максим Рильський-перекладач, Ж.-М. Ередіа, літературна особливість, французька поезія, французькі твори.*

Мета даної статті: дослідити мовний інструментарій передачі художніх засобів емоційності та віддзеркалення приналежності Максима Рильського до неокласиків в його перекладі поезії Ж.-М. Ередіа, показати максимальне наближення Максима Рильського-перекладача до тексту оригіналу.

Мистецтво перекладу – дуже давній вид літературної творчості і вид своєрідний, оскільки він передбачає не лише одне національне джерело, а й інше – іноземне. Переклад завжди є конкретною ознакою культурного спілкування двох національних культур, у вузькому чи ширшому літературно-мистецькому контексті. Треба виходити з того, що переклад свідомо для перекладача, має декілька різних форм: переклад "вільний" (де дуже багато додається з власної творчої уяви й ініціативи перекладача); переклад "за мотивами" іноземного автора (у даному разі творча індивідуальність перекладача виявлена ще виразніше); певні ремінісценції з іноземної літератури, вплетені в оригінальні твори того чи іншого митця, і, на-

решті, довершений художній переклад, максимально наближений до іноземного оригіналу (наскільки це можливо практично у вітчизняному мовному варіанті). До цього ще можна додати свідомі "переопрацювання" закордонних авторів з метою їх навмисного бурлескного "зниження" й стилізації у власному національному контексті (як це зроблено у так званих героїв комічних поем, де буденне, дріб'язкове, з метою комічного ефекту підняте до "високого стилю") [1, 18].

В історію України ХХ століття Максим Рильський увійшов як видатна постать і в галузі оригінального поетичного слова, і в галузі перекладів. Перекладацька діяльність Максима Рильського – це невичерпний матеріал для досліджень. Його професійна діяльність як перекладача, дозволяє робити широкі узагальнення, спрямовуючи їх на розвиток перекладацьких шкіл в Україні, що підтверджує **актуальність** даної теми дослідження. Майже все своє свідоме життя Максим Рильський займався перекладом паралельно із своєю поетичною творчістю. Переклади саме з французької літератури та деяких франкомовних бельгійських поетів (Шарля Ван-Лерберга і Моріса Метерлінка) – це не епізодичні сторінки його творчої біографії, якими були, скажімо, його переклади з драматургії Шекспіра та віршів деяких німецьких поетів, але й величезний прошарок його перекладацького доробку, який став вагомим внеском в українську франкініану. Інша справа, що цими перекладами він займався не продумано-планово, а уривками, тільки при нагоді. Наприклад, п'єсу Віктора Гюго "Король бавиться" (*Le roi s'amuse*), відому всьому культурному світові в оперному втіленні Джузеппе Верді "Ріголетто", Рильський переклав 1926 року, надрукувавши її інсценізацію в журналі "Березіль". Цілий ряд ліричних творів з французького поетичного слова (Жозе-Марія де Ередіа "Кентаври втікають", Стефана Малларме "Морський вітер", вірші Теофіля Готьє – автора знаменитої "вигадливої" збірки "Емалі й Камей" – "Що говорять ластівки" і "На лагунах", а також Анрі де Реньє: "Я бачив королів, що втратили корони" і "На узбережжі") він переклав у свій час для "Антології французької поезії", яку на початку 20-х років готувала група українських неокласиків на

чолі з Миколою Зеровим. Звідси зрозумілою є й орієнтація українського перекладача в основному на французьких поетів-символістів та неокласиків.

Жозе-Марія де Ередіа – французький поет, пізній "парнасець", "король сонетів", автор єдиної поетичної збірки "Трофеї", яка створювалася протягом тридцяти років і була завершена 1893 р. За словами вченого-літературознавця Д. Затонського, ця збірка стала "справжнім трофеєм історії й культури". Збірка складається з п'яти розділів, які характеризують різні культурно-історичні світи та епохи: перший – "Греція і Сицилія" – присвячений класичній античності. Більшість сонетів першого розділу, зокрема "Втеча кентаврів", написано на сюжетні мотиви грецької міфології.

Ім'я Жозе-Марія де Ередіа (1842–1905), академіка Французької академії й одного з лідерів літературної групи "Парнас", у сьогоднішній Франції напівзабуте. Про нього згадують здебільшого як про курйоз, а гучну славу його єдиної книги "Трофеї" (1893), що обіймає 118 написаних потягом трьох десятиліть сонетів, вважають незаслуженою. Звичайно, є й бібліофіли, які досі захоплюються досконалістю й "різьбленою красою" ередіївських текстів, – а проте таких небагато, ім'я лідера "парнасців" зробилося у XX столітті знаковим в українській літературі. Це сталося з легкої руки Миколи Зерова, який ще 1921 року закликав поборювати "старосвітчину" й "дикий смак" рідної поезії "класичною пластикою", "контуром строгим" і "логіки залізною течією" "парнасців". Наприкінці сонету "Pro domo" неформальний лідер українських неокласиків вигадував: "Леконт де Ліль", Жозе – Марія де Ередіа, Парнаських зір незахідне сузір'я, зведуть тебе на справжні верховир'я". А відтак праця над перекладами з Ередіа мала, на думку Зерова, дати рідній поезії ті взірці доброго стилю й стислості вислову, яких їй так бракувало. І своєї настанови Микола Зеров дотримувався послідовно. Його єдину прижиттєву книжку "Камена" (1924) відкриває переклад сонету Ередіа "На Отрисі", а далі в сонетному розділі з 16 текстів надibuємо ще три переклади з французького "парнасця". Працював Микола Зеров над перекладами з Ередіа й далі, у зв'язку з планами

видати антологію французької поезії та антологію світового сонета. Проте цим планам не судилося вже здійснитися через арешт поета. То ж до підсумкового на сьогодні двохтомника Зерова (1990) увійшло загалом дев'ять сонетів із "Трофеїв". Для зеровської антології французької поезії два сонети Ж. М. Ередіа – "Кентаври втікають" та "Антоній і Клеопатра" – переклав неокласик, Максим Рильський. Проте перший з цих перекладів було надруковано лише посмертно, а рукопис другого – досі не віднайдено. Очевидно, що цей напрямок у перекладі залишається актуальним і в сучасній літературі. Згодом до праці над Ж.-М. Ередіа бралися Михайло Терещенко й Дмитро Павличко. Повний корпус "Трофеїв" прагнув перекласти Дмитро Паламарчук – проте смерть обірвала цю перекладачеву роботу незадовго до її завершення. Нещодавно свою версію перших 27 сонетів "Трофеїв" оприлюднив Михайло Москаленко.

Можна вважати, що очевидна спорідненість ідей Миколи Зерова і Максима Рильського поклали початок розвитку, а надалі й продовженню перекладацької діяльності М. Т. Рильського. Перелік тих творів, які переклав Максим Рильський з франкомовних західно-європейських поетів різного часу (вони зібрані зараз у 9-му й 10-му двадцятитомного зібрання творів М. Т. Рильського 1985 року), може наочно підтвердити, що переклади Максима Рильського – це великий і вагомий внесок в українсько-французькі літературні зв'язки: драматургічні твори, написані віршем: "Сід" Корнеля, "Федра" Расіна, "Мізантроп" Мольєра; дві п'єси Віктора Гюго – "Ернані" і "Король бавиться", героїчна комедія Едмона Ростана "Сірано де Бержерак", велика сатирична поема Вольтера "Орлеанська діва", поема-настанова Ніколя Буало-Депрео "Мистецтво поетичне"; чимало з громадянської лірики В. Гюго; поетів-символістів XIX століття: Альфреда де Мюссе, Теофіля Готье, Стефана Малларме, Жозе-Марія де Ередіа, Анрі де Реньє, а також декілька сатиричних пісеньок П'єра-Жана Беранже і віршів менш відомих французьких поетів кінця XIX – початку XX століття: Альбера Самена (1859–1900), Жана Рішпена (1849–1926) і Франсіса Жамма (1868–1938) [1, 19].

Зразком адекватного перекладу можна вважати роботу над віршем Жозе-Марія де Ередіа "Кентаври втікають" ("Fuite de Centaures"):

Ils fuient, ivres de meurtre et
de rébellion,
Vers le mont escarpé qui garde
leur retraite;
La peur les précipite, ils sentent
la mort prête
Et flairent dans la nuit une
odeur de lion.
Ils franchissent, foulant l'hydre
et le stellion,
Ravins, torrents, halliers, sans
que rien les arrête;
Et déjà, sur le ciel, se dresse au
loin la crête
De l'Ossa, de l'Olympe ou du
noir Pélion.
Parfois, l'un des fuyards de la
farouche harde
Se cabre brusquement, se
retourne, regarde,
Et rejoint d'un seul bond le
fraternel bétail;
Car il a vu la lune éblouissante
et pleine
Allonger derrière eux, suprême
épouvantail,
La gigantesque horreur de
l'ombre Herculéenne

[Les Trophées 1893, 19].

Вони біжать, п'яні від хижого
розбою,
Де чорне пасмо гір укрис
їх похід.
Їх гонить чорний жаж,
їм смерть ступає вслід,
Левиний чують дух вони поза
собою.
Роздавлюючи гідр хапливою
ногою,
Летять через струмки, через
колючий глід,
Де Оса й Пеліон – крізь хаос
темних віт –
Знялися в тишині громадою
німою.
Зненацька спиниться один
з-поміж юрби,
І озираючись здійметься на
диби,
І дожене табун одним шаленим
скоком,
Крізь промінь місячний поба-
чивши блідий,
Як тінь Гераклова в плащі його
широкім
Гігантським пострахом ляга на
їх сліди

[Рильський 1984, 480].

На нашу думку, у даному сонеті переважає стан напружен-
ня, страху і боротьби. Максим Рильський, не відходячи від
тексту оригіналу, обирає чорний колір для передачі цієї емо-
ції. В оригіналі чорний колір використано двічі, перекладач
зберігає це у перекладі, з цією метою Максим Рильський вво-

дить метафоричне уособлення чорного кольору (пасмо гір – le mont escarpé, смерть – la mort, la nuit – ніч чорна, темний хаос – noir Pylion, чорний жах – la peur, плащ широкий – heurteur de l'ombre). Для кожної людини смерть – найстрашніше і найзагадковіше, що може статися. Привернімо увагу до вибору мовних засобів, які передають почуття страху: *n'яні від хижого розбою – ivres de meurtre et de rébellion*; хижий розбій у стані сп'яніння викликають жах у будь-якої людини, *чорне пасмо гір – le mont escarpé* ; *чорний жах – la peur ...dans la nuit* крім загального стану жаху, перекладач в точності, як і автор, підкреслює цю емоцію, додаючи чорний колір ночі : *ім смерть ступає вслід – ils sentent la mort prkte*, кожна людина відчуває наближення смерті. Емоції переповнюють автора і він підкреслює, що смерть готова забрати тих, за ким прийшла. Перекладач відтворює цей процес детальніше: *темних віт (колючий глід) – du noir Pylion*, віти темні, настрої похмурий від жаху, колючий глід як символ страждань і болю: *гігантський пострах – la gigantesque horreur*, як *тінь... широкий плащ – de l'ombre*, ця тінь, як плащ показує, що смерть неминуча і вона повністю забирає в свої володіння, ніби окутуючи плащем, вкриваючи ним. У французькій мові є вираз: (*entasser Pylion sur Ossa – громоздити Оссу на Пеліон, тобто покласти гігантські зусилля, але марно*) – *Де Оса й Пеліон – крізь хаос темних віт*. Порівнюючи текст оригіналу з перекладом, очевидно, що автор натякає на марні зусилля кентаврів, хоча на початку віршу є натяк на боротьбу, кентаври долають перешкоди, вони мають надію наспасіння, але в кінці вірша видно, що зусилля марні, смерть прийшла і від неї не втекти. Колючий глід – це дика рослина, але є й декоративною. Передає біль і підкреслює, що зусилля дійсно марні, не справжні. Читаючи цей сонет, відчувається неспокій, опановує страх, настільки шедеврально передав цей стан емоційності перекладач-Максим Тадейович Рильський. Можна вважати, що в основі перекладу лежить вдале метафоричне використання чорного кольору, який обрав перекладач для передачі емоцій страху, неспокою і напруженості. Максим Рильський повністю зберігає сонетну форму вірша – переклад має стільки ж рядків (14), як і оригінал.

М. Рильський не лише багато перекладав, він утверджував і розвивав нові погляди у перекладацьких школах, набуті М. Старицьким, П. Кулішем, Л. Українкою, І. Франком, М. Вороним та ін., відстоював основні правила перекладача: правильне відтворення змісту і форми оригіналу, високу художність перекладу." Звичайно йдеться про творчий, а значить, не тільки вмільний, а й сміливий переклад, про той тип перекладача, який, маючи в тому чи іншому випадку обмежений словниковий запас даної мови, рішуче розсуває його рамки, не відступаючи і перед словотворенням на міцній підвалині законів і особливостей рідної мови, вміло використовуючи інколи заведення до рідної мови іноземних слів і виразів" [2, 54]. Найкращим свідченням цього є переклади самого Максима Рильського. З проаналізованого прикладу бачимо, що перекладачеві вдалося відтворити емоції страху, неспокою відповідно до стилю вірша, зберегти форму сонету. Особливість його перекладів французьких поезій полягає у збереженні розміру та мелодики віршу. Діяльність Максима Рильського як перекладача викликає зацікавленість у сучасних перекладачів і читачів і сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булаховська Ю.Л. Декілька думок про переклад / Ю.Л. Булаховська – К., 2002 – С. 187;
2. Воспоминания о Максиме Рыльском. – М., 1984. – С. 344;
3. Рильський М.Т. Зібрання творів у 20-ти т. / М.Т. Рильський // Т. 4. Поезії 1949–1964. – К., 1984. – С. 423;
4. José-Maria de Heredia Les Trophées/ José-Maria de Heredia. – P., Lemerre, 1893.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

С. Прутько, асистент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Особенности передачи М. Рыльским способов выражения эмоциональности в переводе стихотворения Ж.-М. Эредиа "Бегство кентавров"

В статье исследуются особенности передачи способов выражения эмоциональности в поэзии Ж.-М. Эредиа в переводах М. Ф. Рыльского. Исследуется переводческий метод Максима Рыльского в области французской поэзии.

Ключевые слова: Максим Рыльский-переводчик, Ж.-М. Эредиа, литературная особенность, французская поэзия, французские произведения.

S. Prutko, assistant prof.
Institute of Philology Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Peculiarity of transmission by Maksym Rylsky emotions
in poetry of Jose-Maria Heredia "Centaur's escape"**

The article presents the analysis of peculiarity of transmission of emotions in poetry of Jose-Maria Heredia translated by Maksym Rylsky. We research the translator method of Maksym Rylsky in French poetry.

Keywords: Maksym Rylsky-translator, J.-M. Heredia, literary peculiarity, french poetry, French literary works.

УДК81'25(477)=161.2=161=111

V. Radchuk, Ph.D. in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**WILL TRANSLATION SURVIVE
GLOBALIZATION, UNCHANGED?**

A translator casts a view on the interaction of Ukrainian, Russian and English in Ukraine tracing a change in each language along with pidgin as dynamic media.

Key-words: translation, development of language, tongues-hybrids, globalization.

A useful and flexible theory of translation cannot ignore the fact that translation is done into overlapping, integrated and interacting languages or from such ones. Ukrainian, Russian and English interact powerfully in Ukraine today. Any of these contains word groups loaned from dozens of tongues at different periods of the past. Therefore their modern lexicons are graphic parts of history that goes on. We find many lexemes in Ukrainian borrowed from Finno-Ugric, Caucasian, Celtic and Altaic languages, Greek, Latin, Scythian, Gothic, Arabic, Lithuanian, Polish, German, Italian, French etc. Few words belong only to a language, to make a distinction. The interaction of Ukrainian and Russian has been discussed for quite a long while and in every aspect. The mixture of the two Slavic languages, popularly named as "*surzhik*" (i. e. contaminated grain), is now spoken here by millions of people. It penetrates into the press and academic life, it feels at home in businesses and vigorously makes its way into the Ukrainian establishment.

Naturally, this mixture presents a big problem for editors. Editing commonly turns into translation from *surzhik* into authentic Ukrainian, as in this example: "Мені прийшло в голову співставити міроприємства, в котрих ми приймали участь" – "Мені спало на думку зіставити заходи, в яких ми брали участь" ("It came to my mind to compare all planned actions we had taken part in"). The "original" here is in adapted Russian, spelt and pronounced in Ukrainian. In fact, it is a half-way or partial translation that is completed, i. e. corrected into a full one.

The end of the Soviet era opened all doors to English in Ukraine. Here in few years English has spread triumphantly and become a favoured language with the prospect of losing much more of its strangeness fairly soon. It ranks first on the scale of language values in many situations. "No job without English" is a more likely approach in Kyiv than "No Ukrainian, no pay". English has ousted Russian from ministerial sign-boards, hung next to Ukrainian ones. It is at home on road guides, billboards, official forms, visiting cards, cash cards etc. It strikes no longer as odd that the overwhelming majority of signs in the trading centre at the Independence Square in the capital is either in English or in the Latin alphabet.

Ukrainian English is only a reality. David Crystal attributes it to Canada [1, 111] while Yuriy Zheluktenko studied it as North American [2]. Its Australian and British branches are noteworthy. But it is equally flourishing in Ukraine. Many local names, trade-marks, labels and adverts are English-based, like "Kyiv Post" (newspaper), "Kyivstar" (mobile phone Co), "Green Gray" (musical pop-group), "Ukrnet" (Internet provider), "Hetman" (whisky) etc. Russian keeps on putting its finger into the pie too. Bottled "Nemiroff" and e-mailed "kharkov" are names of the Ukrainian cities *Nemiriv* and *Kharkiv*. The "Soviet" spelling "Kiev" still lingers, though much frowned upon. A Ukrainian will ordinarily correct the global term "*chicken Kiev*" in a restaurant menu and most definitely change "*beetroot and cabbage soup*" for "*borsch*", a pride of the land (though originally the dish means "cut bits" in Persian). **Ukrlish** contains inherent terms like "*fuel and energy complex*", "*Kyivgolovarchitectura*", "*Ministry of Agrarian Policy and Food of Ukraine*". It inflects family names as gendered: *Mr. Bily* and *Mrs. Bila* (equal to Mr. and Mrs. White) are

supposed to be husband and wife. And it twists the established word order putting *Bila Oxana* for *Oxana Bily* even in passports. Ukrainian words are getting increasingly transliterated and transcribed as English-like. One finds such explaining translations in an atlas of Kyiv: *hora* – *mountain*, *doroha* – *road*, *mist* – *bridge*, *ozero* – *lake*, *ostriv* – *island*, *tserkva* – *church* and so on. Any short-lasting international event, like Euro-2012, seems to be a pretext to show off this tendency as an official strategy many months ahead. Thus we see odd inscriptions in Kyiv "Metro" (underground), like "*Politeknichyi Instytut*" and "*Universytet*" for Polytechnic Institute and University, names learnt there as universal standard. And a weird apostrophe that neither shortens nor combines words but splits each into two, to mark local palatalization or imposed letter "ь", absolutely alien to the native speakers and writers of English.

Anglicized Ukrainian goes far beyond the natural need to loan words for new things. Old things are too often renamed into English. Thus the donor substitutes the receptor in the very body of the latter. The influx of English words into Ukrainian is so powerful that we can translate from English into English within Ukrainian by attaching local pronunciation and Cyrillic, e. g. explain "*briefing*" with "*press-conference*", "*blockbuster*" with "*bestseller*", "*hamburger*" ("*cheeseburger*") with "*sandwich*", "*invasion*" with "*aggression*", both last rooted in Latin and having intrinsic Ukrainian equivalents "*навала*", "*вторгнення*" and "*нашестья*". Ukrainian suffers a war of synonyms, old and new. "*Department of administration*" is already a Ukrainian term "*департамент адміністрації*", though the phrase is twice as long as the purely local match "*відділ управи*" and less convenient to write on a board (incidentally, it costs tax-payers more). However, most English words are quite short and sound harsh in a Ukrainian melody. It is thought smart and posh to adapt into Cyrillic and say "*master class*" for "*семинар-практикум*" and "*coffee break*" for "*перерва на каву*". Street signs like "*Форевер Лівінг Продактс Юкрейн*" and "*Відео Інтернешнл Кіїв*" (Cyrillicized "*Forever Living Products Ukraine*" and "*Video International Kyiv*") with indiscriminately capitalized first letters are not infrequent. Fast-food restaurants "*Ростук'с*" carry an idea of ownership in "*с*" taken after *McDonald's*. The English plural is already Ukrainian ("*Січ-*

моморз") along with the double plural (*chips* – *чінсу*, *clips* – *клінсу*, *bucks* – *баксу* etc.). And again, Russian is still helping Anglicization and blending, even alphabetic: "КиевCity", "Сбей пенелс". Back in 1955 the whole Russian "Dictionary Of Loan Words" was published as "translated" into Ukrainian [3]. Among other phonetically adapted words and phrases in Ukrainian are: *intention*, *nonsense*, *brand*, *promotion*, *suicide*, *pampers*, *transformer*, *underground*, *marketing*, *casting*, *pressing*, *price list*, *talk show*, *dealer*, *trader*, *provider*, *distributor*, *speech writer*, *biker*, *fan*, *killer*, *applicant*, *helicopter*, *slogan*, *art review*, *digest* (reader), *stapler*, *player* (Fr. "baladeur"), *cotton*, (to) *respect*, *tolerate*, *implement*, *creative*, *business lunch*, *fast food*, *toast*, *shaping* and *fitness*. All these and hundreds suchlike could be translated with the corresponding Ukrainian words, tantamount and adequate. "Нонсенс" and "імплементація", for instance, have over 30 synonyms each. Yet, Ukrainian science, technology, government, industry, trade, culture, education, sport and other social spheres tend to yield to **Cyrillic Ukrlish**. In fact, Ukraine is giving up to a pidgin that consists of incompletely translated either language.

Naturally, one can translate from Ukrlish into both standards. It is a good exercise for a would-be translator. I offer my students big texts to convert from Ukrlish into English and Ukrainian. Here is just a sentence to show transformation either way: "На реценції офісу депресивна тінейджерка перманентно полишає месиджі, адресовані ексклюзивно босу". Word for word: "At the office reception a depressed teenager (girl) permanently leaves messages addressed exclusively to the boss". In true Ukrainian: "Пригнічена юнка-підліток постійно залишає у приймальні записки особисто для начальника".

Pidgin Ukrlish differs from surzhik **Ukrussian** (or **Movojaz**, to blend the Ukrainian and Russian words for "language") in many aspects. Whether we like it or not, Ukrlish features globalization ("mondialiser" is a French term: owing to its present-day contexts it has acquired a slightly more threatening connotation). Ukrlish is peculiar because the two donor languages belong to different groups of the Indo-European family. Their contrasting lexicons, grammars and sound systems stand further apart. Translated literally, transcribed or copied otherwise, many words and set expressions, like "boyfriend", "brain drain", "pilot project", "billiard club", "internet I", "mass media" are passed over by

the speakers of the community as unmistakably English and universal. Adjectival attributes in preposition are growing to be stem nouns: "білярд-клуб" is already preferable to "білярдний клуб". Inflected case, gender and even plurality interrogatively wander among abundant new lexical loans and struggle not to fade away.

The effect of the rigid analytical Germanic wording on the more flexible inflected Slavic one is increasingly noticeable. English provokes basic shifts in the shape of Ukrainian morphology influencing the dispersion and frequency of its forms as well as their order, i. e. syntax, traditional subject-object, attributive and causative logics, phrasal stress and intonation. With any ethnic language carrying the genes of culture, it penetrates the nation's soul and changes mentality at large. Words are becoming increasingly associated according to their position in the sentence rather than due to the harmony of their ending. Endings are growing weak, muffled, mispronounced and occasionally drop off altogether. A genuine Ukrainian phrase "показ мод для ділових жінок" turns into its substitute "273ед-шоу для бізнес-леді" transcribed from "a fashion show for business ladies". "Business-lady" in English is a marked countable at least that assumes another "s" in the possessive case (*lady's, ladies'*) while its Ukrainian counterpart is not declinable at all. Stripped off all the multiple endings offered by the seven cases in both singular and plural, it loses gendered case and number and remains flat bare:

CASE	SINGULAR	PLURAL	???
Nominative	ділова жінка	ділові жінки	бізнес-леді
Genitive	ділової жінки	ділових жінок	бізнес-леді
Accusative	ділову жінку	ділових жінок	бізнес-леді
Dative	діловій жінці	діловими жінками	бізнес-леді
Instrumental	діловою жінкою	діловими жінками	бізнес-леді
Locative	на діловій жінці	на ділових жінках	на бізнес-леді
Vocative	ділова жінко!	Ділові жінки!	Бізнес-леді!

It is only in the vocative case that "бізнес-леді" acquires an obligatory preposition to relate to other words in the sentence. This is the way Bulgarian and Macedonian once developed, as well as Old English. In his film "The Story of English" Robert McNeil illustrated this process with a simple example: "se cyning meeteth thone biscop" 273ед.273ед "thone biscop meeteth se cyning" (the king meets the

bishop) whereas today such transposition changes the roles (subject and object). The function of the case (*se cyning – thaes cyninges – thaem cyninge*) was taken over by prepositions (*the king – of the king – to the king*). We observe the same trend in modern Ukrainian. With the word order becoming straight, the opposite second meaning vanishes in ambivalent constructions, devoid of inflections: "*А більше В*" = *A is bigger than B*; "*бодігард кивнула бізнес-леді*" = *the bodyguard nodded to the business lady*; "*в матчі з футболу Київ переміг Донецьк*" = *Kyiv defeated Donetsk in a football match*; "*Щодо цього Лондон випереджає Нью-Йорк*" = *London is ahead of New-York in this*; "*І Слово було Бог*" = *And the Word was God*. Naturally, it is much easier to translate direct syntax parallels into universal English and from it. Will the job of translator live long? Or rather, what sort of translation do we expect to take the stage pretty soon?

It is no wonder that the vocabulary of any developed "ethnic" language has increased manifold to express a wider range of concepts, ideas and images. The frequent core of it stays more stable (less ageing) in shape but gets amazingly polysemous. An abundant language splits and reintegrates, its size becomes a barrier by itself. It was the lexical growth that made Ogden devise Basic English in 1930 and translate into it. Its simple grammar classed only 850 words into things (400), qualities (150) and operations (100) for the apparent purpose. The invention had followers in other languages and was ardently supported by Churchill and Roosevelt [1, 358]. Humanity is getting more and more polyglot but no nation is apt to acquire all languages of the world. No individual can boast knowing the whole of one's mother tongue, either. Thus we resort to rewording to explain and reach beyond. Translation is often needed even if no language barrier separates the parties as they speak alike or are bilingual. Yet, such barriers occur within a language that falls into varieties: styles, registers, jargons, professional, local and social dialects etc. These "subcodes" normally tend to be interpreted in alternative terms rather than get contaminated.

Semiotically speaking, any realm of human activity has its own language. A word is a sign, as St. Augustine put it, and every natural language is a system of signs. But it can also be a carrier for other systems of signs. Language is a miracle because it can vary and connote,

be both seed and soil. Ancient rhetoric already discussed ways to develop and increase meaning and treated its vast new layers. St. Augustine singled out *signum*, *signatum* and *signans* long before de Saussure. Bartes following Hjelmslev showed, in his mythologies, how secondary semiotic systems (or metalanguages) grow from a set of signs that can be sponged on or even substituted, "stolen". In "The Myth Today" he graphically specified and enriched the scheme drawn by de Saussure [4]. The metaphor law can also explain how codes come into being and interrelate within the global language of mankind of which World English is just an increasing part.

Today one can benefit from a big library of sources on territorial language standards. Here we find numerous studies like "Englises" and "More Englishes" by Manfred Görlach and a multitude of dictionaries such as unmistakably American Websters. It is worth reminding that Webster's two volume work challenged Johnson's with some 70,000 explained items as far back as in 1828; Webster's Third, 1961, claims over 450,000 entries. Also on the reference shelf are a ten-volume "Scottish National (!) Dictionary" (ed. By W. Grant, Edinburgh, 1931–1976), "The Scots Thesaurus" (Aberdeen, 1990), two volumes of "Dictionnaire du Français de Belgique" by Christian Delcourt as well as popular editions: British-American glossaries, Indian-Australian travel aids, "L'Anglais britannique de poche", "Le Swiss Alémanique de poche" "Schwyzerdütsch", "Mexican Spanish" and many suchlike. These are in great demand to unveil messages, i. e. to translate something like this: "*While overtaking a caravan and filtering in on a fly-over a tipper lorry hit the bonnet and a wing of a saloon car*" (British) with "*While passing a camper and merging on an overpass a dump truck hit the hood and a fender of a sedan*" (American), or "*Ilk bonny wee lass wi twa mirk een maun ken hoo tae spier the gree o saut*" (Scots) with variably pronounced "*Each beautiful little girl with two dark eyes must know how to ask the price of salt*". Why should that sort of translation be considered as intralingual if we except translation from Latin into Italian along with that from Portuguese into Spanish? Whatever the term, the nature of translation differs only in some respect to be studied as relevant and vital. Translation will never stop unless homo sapiens abandons thinking.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Crystal D.* The Cambridge Encyclopedia of the English Language / David Crystal. – Cambridge, 2001.
2. *Жлуктенко Ю.О.* Українсько-англійські міжмовні відносини. Українська мова у США і Канаді / Ю. О. Жлуктенко. – Київ, 1964.
3. Словник іншомовних слів / Під ред. І. В. Льохіна і Ф. М. Петрова. – Київ, 1955.
4. *Barthes R.* Le Mythe, aujourd'hui. – In his book: Mythologies / Roland Barthes. – Paris, 1957.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

В. Радчук, канд. філол. наук., доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Чи переживе переклад глобалізацію – не змінившись?

Перекладач розглядає взаємодію в Україні української, російської та англійської мов і зміну кожної в середовищі їх змішання.

Ключові слова: переклад, розвиток мови, мови-гібриди, глобалізація.

В. Радчук, канд. філол. наук., доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Переживет ли перевод глобализацию – не меняясь?

Переводчик рассматривает взаимодействие в Украине украинского, русского и английского языков и изменение каждого в среде смешения.

Ключевые слова: перевод, развитие языка, языки-гибриды, глобализация.

УДК81'25:801.67

О. Радчук, канд. філол. наук, перекладач
Компанія "Booking.com", Амстердам, Нідерланди

СТРУКТУРНА КОНЦЕПЦІЯ ВІРШОВАНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Стаття висвітлює природу реструктуризації у перекладі віршів.

Ключові слова: віри, переклад, структура, ціле, точність, вірність.

Щоб об'єктивно оцінити переклад поезії, слід врахувати особливості її внутрішньої структури, у просторі якої працює перекладач. Ми виходимо з того, що спосіб перекладу визначається специфікою матеріалу, тобто змінюється від твору до твору,

а тому розмаїття творчої спадщини поета вимагає від перекладача гнучкості і постійного творчого пошуку. Сам поет зазвичай прагне різнобарв'я образів, пишучи на різні теми, де застосовує щораз інші стилістичні засоби, іншу строфіку, інші прийоми віршування тощо. Навіть у межах якогось одного конкретного твору його палітра може змінюватися залежно від розвитку сюжету, від логіки побудови образу, від драматичних кульмінацій і розрядок тощо. Отже, перекладачеві слід бути дуже уважним до технічних моментів художньої фактури тексту.

Структура вірша постає як ланцюжок слів, лінійний зв'язок, синтаксис, відмінний у значенні знака, за Ч. Морісом, від семантики та прагматики [1, 389], але і як вертикальне поєднання в одному слові ознак різних планів: 1) образного; 2) логічного; 3) оцінного; 4) емоційного; 5) функціонально-стилістичного; 6) ритмічного (у звучанні і значеннях); 7) музичного (не лише у милозвучності, а й у сплаві фонетики з лексикою та граматиною) тощо. Слово, що не відірване від інших слів, не словникове, а зв'язане з іншими словами ідеєю, живе складним внутрішнім життям, взаємодією елементів. У слові вібрують значення, оживає етимологія, випирає назовні внутрішня форма, бурлять глибини. Оскільки структура кожної поезії міцно прив'язана до своєї мови, зміна мови тягне за собою асоціативні зрушення і внутрішній перерозподіл художніх цінностей. Переклад розриває певні зв'язки між елементами і утворює нові, підсилює й увиразнює одні елементи за рахунок послаблення і притлумлення інших.

Поет-символіст В. Брюсов у статті "Фіалки в тигелі" (1905) зазначав: "Зовнішність ліричного вірша, його форма утворюється із цілої низки складових елементів, поєднання яких і втілює більш або менш повно почуття й поетичну ідею художника, такими є: стиль мови, образи, розмір і рима, плин вірша, гра складів і звуків. (...) Відтворити при перекладі вірша всі ці елементи повно й точно – неможливо. Перекладач зазвичай намагається передати лише один чи у кращому разі два елементи (здебільшого образи й розмір), змінюючи інші (стиль, плин вірша, римування, звуки слів). Але є вірші, в яких

провідну роль відіграють не образи, а, наприклад, звуки слів ("The Bells" Едгара По) або навіть рими (чимало з жартівливих віршів). Вибір того елемента, який визнаєш найважливішим у перекладуваному творі, становить **метод** перекладання". Отже, творчий метод перекладача В. Брюсов прямо зв'язував із структурними преференціями, з рангуванням елементів і вибудовуванням із них певної ієрархії. Він виходив з того, що перекладач неминуче мусить чимось жертвувати, але осмислена жертва завжди менша, тому треба зважити кожний компонент художності, його стосунок до інших у цілісній структурі. "Часто необдуманна вірність виявляється зрадою", – підкреслював поет [2, 105–106, 109].

Літературознавець і перекладач Ю. Савченко 1927 року наголошував: "Зберегти правильні взаємини всіх компонентів твору – головне завдання перекладача. ...Перекладений твір мусить являти собою міцно спаяну єдність всіх елементів, що один одного взаємно обумовлюють... Треба визнати абсолютну неможливість зберегти всі елементи художньої конструкції і чимось завжди доводиться поступитися" [3, 63–64].

М. Зеров теж вбачав у структурі ієрархію: "Деталі другорядні можуть залишитися у затінку, навіть зостатися без відтворення" [4, 138].

М. Рильський мислив аналогічно. Вимогу А. Федорова щодо точності і повноти перекладу він коментував так: "...Перекладаючи англійські сонети чи октави, неможливо повно відтворити все сказане в оригіналі з його короткими, часто-густо односкладовими словами... Доводиться жертвувати дечим другорядним в ім'я головного. ...Перекладів без жертв не буває". Був, проте, поняттєвий нюанс: у точності М. Рильський бачив небезпеку буквальності чи й буквалізму і віддавав перевагу вірності духові оригіналу, нагадуючи думку М. Гоголя про те, що іноді треба умисно відходити від оригіналу для того, щоб до нього наблизитися [5, 67]. Хоча А. Федоров згодом зважив на цей довід і виправив у своєму формулюванні "точно і повно" на "вірні і повно" [6, 10], нам, очевидно, не слід відмовлятися від поняття точності бодай з тих міркувань, що можна з користю

для справи розрізняти **точність вірну й невірну**. Також **буквальний переклад**, який у якійсь деталі чи висловлюванні іноді буває цілком прийнятним як прийом і рівноцінний продукт, ми не ототожнюємо з **буквалізмом**, наївним чи махровим, який послідовно шкодить перекладові як світогляд, що має давню, зокрема шкільну, традицію.

Іншим разом М. Рильський зауважив: "Перекладаючи поета, у якого головну силу становить ритміка, звукопис і т. д., треба перш за все саме про цю **основну рису** й подбати, свідомо іноді саме для неї жертвуючи образом, логічним ходом і т. д.; а в перекладі з чисто розумового, логічного поета належить передовсім саме логічну лінію й виводити, нехтуючи іноді ритмічною злагодою, мелодичними тонкощами" [7, 197].

М. Лозинський підкреслював: "Цілком неминуче у віршованому перекладі: 1) частина матеріалу не відтворюється зовсім, відкидається, приноситься в жертву; 2) частина матеріалу дається не у властивому вигляді, а у вигляді різного роду замін та еквівалентів; 3) додається такий матеріал, якого немає в оригіналі". І далі: "Всіх елементів форми і змісту відтворити неможливо. Тому поет-перекладач повинен заздалегідь визначити, які з цих елементів найбільш істотні у тім творі, який він перекладає, і через те повинні бути передані за будь яку ціну... Ці елементи можуть бути різного роду. Іноді це елементи суто формальні, обов'язкові при перекладі таких віршів, як "Глоса", вірші-відлуння, вірші на одну риму, акровірші. Іноді особливо важливо зберегти стилістичну схему оригіналу, його риторичні конструкції: фігури симетрії, протиставлення, повтори, тощо. Іноді – метафоричність мови. Іноді – пишноту і жвавість діалогу. Іноді – характер лексики. Іноді – музику слів. І так далі. У віршованому перекладі завжди вимагається відтворити цілу низку елементів. Слід зберегти все те, що характеризує стиль твору, тобто те, що характерне для тієї епохи, країни, соціальної групи, яка його породила, що характерне для жанру, до якого твір можна віднести, що характерне для індивідуальності автора (хай би то був ідейний зміст чи літературна манера)" [8, 165].

Фундаментальною працею з проблем віршованого перекладу визнано книжку Ю. Еткінда "Поезія і переклад". Тут автор, зокрема, зазначає: "Поетичний твір неподільний, він являє собою єдність ідеї, образу слова, ритму, інтонації, звукопису, композиції. Неможливо відділити ритм від стилю мовлення, синтаксис від інтонації або музичності. Аналітичний розгляд вимагає ізоляції окремих аспектів, але зрозуміло, що така ізоляція може бути лише умовною і дуже відносною" [9, 10–11]. З цього стає зрозумілим, наскільки важливим моментом у процесі перекладу є творчий синтез. Адже часто так буває, що перекладач з неабияким хистом аналітика виявляє повну нездатність синтезувати в ціле елементи, на які він розклав твір. Спроби "філологічного перекладу" це лише підтверджують: у них, як правило, відбито якусь одну сторону твору чи щонайбільше дві-три, вони зазвичай буквальні, зосереджені лише на семантиці слів і не передають гармонії оригіналу як поліструктури.

В унісон М. Лозинському Ю. Еткінд наголошує: "Нема і не може бути **універсального** критерію для оцінки вірності перекладу оригіналові. Вірність – поняття непостійне, яке міняється залежно від того, до якого виду поезії належить перекладна річ. В одному випадку вирішальну роль грає близьке відтворення змістового смислу віршів, і тоді безглуздим догматизмом виявиться вимога музикально-архітектонічної, ритмічної, емоційної адекватності. У другому випадку сутність вірша – авторська емоція яку доносять до читача словесно-музикальні засоби; чи можна тоді наполягати на цілковитій передачі смислового обсягу слів? У третьому випадку найважливішою рисою першотвору є жива безпосередність розмовної інтонації. В четвертому – чисто формальна гра на римах, на звучанні слів, на їхній кореневій спорідненості, і перекладач правильно зробить, якщо відтворюючи цю гру знехтує іншими, менш важливими, менш істотними елементами твору". На думку вченого, сучасна школа перекладу "досягла вміння диференційовано оцінювати характер вірності для кожного автора і навіть – буває! – для кожного вірша". А численні колишні невдачі, зокрема формалізм 20–30-х років, він пов'язує з "метафізично негнучким уявленням про зумовлену епохою єдину можливу форму точності, що вимагалася в усіх

випадках безвідносно до матеріалу" [9, 39–40]. Про це писав і В. Брюсов, ілюструючи своє поняття методу: "В. Жуковський у всіх своїх перекладах турбувався найбільше про те, щоб передати *сюжет і образи*: таким був його метод перекладання; він часто змінював навіть розмір, зовсім не думав про плин вірша і тільки зрідка звертав увагу на його звукове значення, майже виключно при звуконаслідуванні. А. Фет, навпаки, найуважніше ставився саме до *плину вірша*, і його російські версії дуже точно накладаються на оригінал: цезури відповідає цезура, enjambement – enjambement і т. д.; Фет жертвував заради такого збігу навіть смислом, тож деякі гекзаметри в його перекладах з Овідія і Вергілія стають зрозумілі лише тоді, коли заглянеш до латинського тексту. К. Бальмонт зайнятий майже виключно передачею *розміру* першотвору і зовсім нехтує, наприклад, стилем автора, перекладаючи і Шеллі, і Едгара По, і Бодлера однією і тією самою, по суті бальмонтівською, мовою" [2, 106]. Єдиному підходу до всіх авторів В. Брюсов протиставив індивідуальний до кожного [10, 21].

Ю. Еткінд підсумовує: "Мистецтво поетичного перекладу – значною мірою є мистецтвом допускати втрати і робити перетворення. Не зважаючи на втрати і перетворення, не можна вступати в єдиноборство з іншомовною поезією. І найважливіше для перекладача віршів – твердо знати в кожному конкретному випадку, на які саме втрати можна піти і в якому саме напрямку слід перетворювати текст" [9, 68].

В. Радчук вказує на потребу "різного ступеня точності для різних рівнів художньої ієрархії", тобто формулює засаду диференційованої точності і гнучкого підходу до структурного розмаїття в поетичному доробку поета і в окремому творі: "При розрахованій (для кожного рівня поетичної організації) мірі відхилення, яка продиктована основним і головним, передається не просто **щось** із твору, а його **суть**" [10, 22, 26].

В. Коптілов, керуючись тим, що художній переклад "має бути семантико-стилістичною паралеллю першотвору", доводить, що "перекладаються не слова, не рядки, не речення, не звуки... Перекладається (точніше: передається) система понять у їх взаємовідношеннях і способах вияву цих взаємовідношень.

Взаємовідношення понять – це зміст твору, а спосіб їх вияву – це його стиль" [11, 3, 69]. Звичайно, поезія не є продуктом тільки логіки й суто поняттєвим витвором. Її версифікаційні особливості, метафорика, а також виражені в ній емоції та оцінки виходять далеко за межі логіки понять. Іноді поезія не містить жодної логіки, а то й буває алогічною. В іншій праці В. Коптілов пояснює: "Настанова на збереження ідейно-образної структури оригіналу в перекладі застерігає проти суб'єктивного надання перебільшеного значення одним складникам оригіналу за рахунок применшення інших. Ця частина визначення вимагає відмежування істотних елементів тексту від неістотних і розкриття того, як істотні елементи у взаємодії формують суть конкретного твору – його ідейно-образну структуру. Для цього доцільно з традиційним філологічним аналізом поєднувати нові методи дослідження, вироблені в надрах структурної лінгвістики". Сам теоретик дає далі взірєць такого аналізу, виходячи з того, що "структура тексту художнього твору формується на п'яти мовних рівнях: фонетичному, ритмічному, лексичному, морфологічному й синтаксичному". Він розподіляє відхилення перекладачів на три типи: 1) елементи, нав'язані ідеологією і поетикою автора чи й узяті з інших його творів; 2) нейтральні елементи – заповнювачі ритму, рими і подібні; 3) елементи чужі для ідейно-образної структури перекладуваного твору. Зрозуміло, що ціна невідповідності в кожному з цих трьох випадків різна і, як зазначає вчений, їхнє співвідношення "істотно впливає на якість перекладу". Вважаючи метод накладання структур основним, таким, який забезпечує судженням про переклад об'єктивність, і зауважуючи, що "переклад чогось вартий саме як переклад тільки тоді, коли його структура є відображенням структури оригіналу", В. Коптілов, проте, підкреслює, що ані праця перекладача, ані науковий аналіз перекладу не обмежується **внутрішньою** структурою твору: "Ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він

продовжує жити в інших середовищах і в інші часи. Кристал ідейно-образної структури формується не у вакуумі, його грані несуть на собі відблиски навколишнього життя, більше того, вони спалахують вогнями різних епох, кожна з яких розкриває у творі щось нове, не відоме його сучасникам" [12, 183, 185, 187, 195, 197, 198].

Ми розглядаємо з цієї теоретичної платформи переклади са-мобутньої поезії Р. Бернза [13]. Примітно, що в ній зазвичай ви-разно грає жанровий компонент, а тематика, образність, оцінкові й емоційні відтінки дуже розмаїті. Тут і патріотичні вірші, і соці-альні трудівничі, і любовна лірика, і епіграми, і посвяти, і балади, і пісні. Отже, можна поділити увесь доробок поета на жанрово-тематичні групи творів і за цим принципом підібрати ключ до перекладу кожного різновиду. Це й роблять літературознавці, з тією лише різницею, що вони не надто заглиблюються у саму фактуру тексту, в те, як з усім доступних слів поет вивіршовує свій світ, почуття, образ, ідею. У Бернза, який увібрав у себе най-краще з художніх традицій свого краю, безумовно, є свій смак, своя особиста палітра, свої улюблені прийоми, як-от різноманітні повтори, епітети, порівняння, метафори тощо. Проте було би хи-бним, на наш погляд, оцінювати переклад усіх цих художніх еле-ментів окремо один від одного і від ідеї цілого, як це ще часто робиться: переклад епітетів – в одній статті (чи розділі), реалій – у другій, розмірів – у третій. Усяка мова, в тому числі й поетична, – це система, яку можна пильніше вивчити, розклавши на одини-чні складники і згрупувавши їх як таксони. Але системою, худо-жньою системою, є також кожний твір. Будь-яке тлумачення, в тому числі перекладацьке і наукове, має бути так само систем-ним. А це означає, що всі його компоненти повинні, як кажуть, триматися купи, функціонувати разом, підпорядковуватися єдиному зауму, бути органічними в певній організаційній (композиційній) будові. "Істинним є ціле", – стверджував Гегель [14, 10]. За Ж.-П. Сартром, суше, об'єкт як феномен "позначає себе як організовану цілісність якостей" [15, 12]. Тому є резон аналізувати поезії як цілості або такі уривки з них і такі їхні озна-ки, які здатні ілюструвати явище без ширшого контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова И. Д. Прагматика // Лингвистический энциклопедический словарь [Глав. ред. В. Н. Ярцева] / И. Д. Арутюнова. – Москва, 1990.
2. Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // В. Я. Брюсов. Собр. соч. : В 7 т. – Т. 6. – Москва, 1975.
3. Савченко Ю. Почин / Юрій Савченко // Плужанин. – 1927. – № 9–10.
4. Зеров М. У справі віршованого перекладу : Нотатки / Микола Зеров // Життя й революція. – 1928. – № 9.
5. Рильський М. Мистецтво перекладу : Статті, виступи, нотатки. / Максим Рильський. – Київ, 1975.
6. Федоров А. В. Основы общей теории перевода: Лингвистические проблемы. – Изд. 4-е, перераб. и доп. / А. В. Федоров. – Москва, 1983.
7. Рильський М. Т. Чехов по-українському // М. Т. Рильський. Збір. творів : У 20 томах. – Т. 16. – Київ, 1987.
8. Лозинский М. Искусство стихотворного перевода / Михаил Лозинский // Дружба народов. – 1955. – № 7.
9. Эткинд Е. Поэзия и перевод / Ефим Эткинд. – Ленинград, 1963.
10. Радчук В. На жертovníку мистецтва / Віталій Радчук // "Хай слово мовлено інакше..." Проблеми художнього перекладу : Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. – Київ, 1982.
11. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. В. Коптілов. – Київ, 1971.
12. Коптілов В. Першотвір і переклад : Роздуми і спостереження / Віктор Коптілов. – Київ, 1972.
13. Радчук О. В. Відображення поетичного світобачення Роберта Бернза в українських перекладах : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.16 / Радчук Олена Віталіївна, КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2012.
14. Гегель. Феноменология духа // Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Сочинения : В 15 томах. – Т. IV. Система наук. – Ч. 1. – Москва; Ленинград, 1959.
15. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр. – Київ, 2001.

Стаття надійшла до редакції 16.10.12

О. Радчук, канд. філол. наук, перекладач
Компанія "Booking.com", Амстердам, Нідерланди

Структурная концепция стихотворного перевода

Статья раскрывает природу реструктуризации в переводе стихов.

Ключевые слова: стихи, перевод, структура, целое, точность, верность.

O. Radchuk, Ph.D. in Philology, language specialist
"Booking.com", Amsterdam, the Netherlands

A Structural View of Verse Translation

The article looks into the nature of restructuring in translation of verses.

Key words: verse, translation, structure, integrity, accurateness, fidelity.

ВІРШ "FRATELLI" ("БРАТИ") ІТАЛІЙСЬКОГО ПОЕТА ДЖУЗЕППЕ УНГАРЕТТІ У ПЕРЕКЛАДАХ АНГЛІЙСЬКОЮ, НІМЕЦЬКОЮ, РОСІЙСЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ

Висвітлюються особливості перекладацьких трансформацій на прикладі перекладу вірша Джузеппе Унгаретті під назвою "Fratelli" ("Брати") з італійської на російську (переклад Є. Солоновича), українську (переклад Ю. Педана), німецьку (переклад І. Бахманн) та англійську (переклад Дж. Гріффіна) мови.

Ключові слова: трансформація, поезія, переклад, вірш, рима, герметизм, інверсія.

Сьогодні світ стає дедалі все більш відкритим для міжкультурного та міжнаціонального діалогу. Відбувається процес глобалізації, завдяки якому розширюється світовий інформаційний простір, посилюються процеси мовної та культурної взаємодії, забезпечується масовий доступ до інформації та світових інтелектуальних надбань [1, 16]. І саме за допомогою перекладу народи та нації можуть пізнавати культурні цінності інших народів та збагачувати власну культуру.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства між країнами всього світу відбувається активний культурний обмін. Те ж саме стосується культурних зв'язків Італії та України. Але, на жаль, сучасний читач може ознайомитись з українськими перекладами або італійських класиків Проторенесансу (Петрарка, Данте, Боккаччо), або сучасних авторів. Перекладів поезії та прози кінця XIX – початку XX століття небагато, хоча в цей період в Італії творили не менш талановиті письменники та поети, серед яких був і поет-герметик Джузеппе Унгаретті.

Мета дослідження – дослідити на наочному прикладі характерні особливості перекладацьких трансформацій при перекладі вірша італійського поета-герметика Джузеппе Унгаретті.

Предмет дослідження – перекладацькі трансформації при перекладі вірша "Fratelli" італійського поета Джузеппе Унгаретті англійською, німецькою, російською та українською мовами.

Об'єкт дослідження – переклади вищезазначеного вірша англійською, німецькою, російською та українською мовами.

Матеріали дослідження: вірш Джузеппе Унгаретті "Fratelli", переклад даного вірша Євгеном Солоновичем (російською мовою), Інгеборгою Бахманн (німецькою мовою), Джонатаном Гріффіном (англійською мовою) та Юрієм Педаном (українською мовою).

Наукова новизна. У статті ми намагатимемося обґрунтувати та довести положення, що при перекладі віршів поетів-герметиків (зокрема Джузеппе Унгаретті) перекладач має ставити в центр уваги форму, звукову палітру, ритм та мелодику твору, оскільки ці аспекти є провідними у герметизмі.

Свій вірш "Fratelli" Джузеппе Унгаретті написав 15 липня 1916 року під час Першої світової війни. Його було включено до збірки "Радість" (іт. "*Allegria*") [2, 302]. Російською мовою даний вірш було перекладено Євгеном Солоновичем [2, 303], німецькою – Інгеборгою Бахманн [3, 41], англійською – Джонатаном Гріффіном [4] та українською – Юрієм Педаном [5].

Fratelli

Di che reggimento siete,
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

Як бачимо, метрична схема вірша є вільною, що є типовим для герметизму. Відсутня рима, що також притаманно цьому поети-

чному напрямку. Замість цього присутній ритмічний каданс та гармонія голосних та приголосних звуків [6, 476–477].

Поетичний твір починається питанням і в оригіналі питальний знак є єдиним розділовим знаком (окрім коми перед звертанням) протягом всього вірша. Замість цього вірш поділений на смислові фрази, між якими поет робить пропуски, які при читанні вірша мають бути довгими паузами.

У першій фразі автор використовує такий прийом як інверсія, ставлячи слово *fratelli* (укр. *брати*) в кінці. Слово *fratelli* є ключовим і передає ситуацію та атмосферу, в якій перебувають люди під час війни.

В наступних рядках, таких як: "*Parola tremante nella notte*" та "*Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità*" поет використовує дієприкметники теперішнього часу *tremante*, *spasimante*. Таким чином Унгаретті підкреслює неозначеність та непевність у стані того, що він описує. Тобто, поет хотів підкреслити мінливість та непостійність усього сущого під час війни.

Протягом всього вірша відчувається тема плинності, тимчасовості, непостійності та крихкості людського існування. Автор вірша це підкреслює, використовуючи прийом переносу (enjambement) у фразі: "*Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità*", відриваючи останнє слово *fragilità* від попередніх рядків.

В кінці вірша Унгаретті повторює заклик до своїх співвітчизників, тим самим показуючи, як людина страждає під час війни, наскільки вона самотня і що навіть зовсім чужа для неї особа може стати братом на полі бою.

Нижче наведені переклади даного вірша англійською та німецькою мовами:

Brothers

What regiment d'you belong to
brothers?

Word shaking
in the night

Brüder

Von welchem Regiment seid ihr,
Brüder?

Zitternd das Wort
in der Nacht

Leaf barely born	Das kaum geborene Blatt
In the simmering air	In der erregenden Luft
involuntary revolt	das ungewollte Aufbegehren
of the man present at his	des Mannes
brittleness	der seine Schwäche weiß
Brothers	Brüder
(переклад Гріффіна Джонатана)	(переклад Бахманн Інгеборги)

Оскільки німецька та англійська мови мають багато романських запозичень (англійська – більше, німецька – менше), при перекладах використовувались слова, однокореневі зі словами мови-оригіналу. Так, наприклад, італійське *reggimento* відповідає англійському *regiment* чи німецькому *Regiment*.

В обох перекладах також відсутні розділові знаки, окрім першого питання (в німецькому перекладі стоїть кома перед звертанням). В англійському перекладі Гріффін вдається до перифразування основного питання і замість "*Di che reggimento siete, fratelli?*" (досл. укр. "З якого ви полку є, брати?") від пише "*What regiment d'you belong to brothers?*" (досл. укр. "Якому полку ви належите, брати?"), при цьому не порушуючи інверсії та зберігаючи сенс питання. У німецькому перекладі інверсію також було збережено ("*Von welchem Regiment seid ihr, Brüder?*").

У фразях: "*Parola tremante nella notte*" та "*Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità*", де Унгаретті висловив за допомогою дієприкметника теперішнього часу непостійність, неозначеність та непевність в тому, що буде в наступний момент, у німецькому перекладі використовується абсолютний еквівалент італійської форми *participio presente* – *Partizip I (Präsens)*. В англійській ж мові відсутня така форма дієслова, тому перекладач використовує *Gerund*: "*Word shaking in the night*", що, в принципі, не суперечить концепції вірша.

Необхідно звернути увагу, що в німецькому перекладі у фразі: "*In der erregenden Luft das ungewollte Aufbegehren des Mannes der seine Schwäche weiß*" розбивається не на чотири, а на п'ять рядків. Це пов'язано з тим, що перекладач, не бажаючи порушувати особливий стиль Джузеппе Унгаретті, який писав короткими рядками [6, 476], додає ще один рядок, враховуючи дов-

жину та важкість німецьких слів. Також у цій фразі в німецькому перекладі не було збережено прийом переносу (enjambement), оскільки перекладач робить акцент на слові *weiß* (укр. *знає*), а не на слові *fragilità* (іт. *крихкість*), як це зробив автор вірша. В англійському перекладі цей прийом було збережено: *brittleness* (англ. *крихкість*).

Надалі надано переклади вірша українською та російською мовами:

Браття

Ви якого полку,
браття?

Слово тремтить
уночі.

Ледь народжений лист.

У мовчазному повітрі
мимовільний спалах
людини, що відчула
свою крихкотілість.

Браття!

(переклад Юрія Педана)

Братья

Из какого полка вы
братья?

Дрожащее слово
в ночи

Новорожденный лист

В мучительном воздухе
невольный бунт
человека свидетеля
собственной хрупкости

Братья

(переклад Євгена Солоновича)

Одразу необхідно зауважити, що в українському перекладі використовуються розділові знаки, що не відповідає стилю автора, оскільки в герметичній поезії семантичну роль починають відігравати замовчування і так звані "прогалини", що посилює відсутність пунктуації. Ставлячи після кожної фрази крапки, перекладач ніби обрубав кожну з них, не роблячи з цього суцільного полотна, як цього хотів сам автор вірша. В російському перекладі цю особливість герметизму повністю збережено.

У першій фразі в обох перекладах було збережено інверсію. Але в обох перекладах було втрачено звукову мелодику *r-fr* (іт. *reggimento...fratelli*), яка є в оригіналі та яка наявна у англійському та німецькому варіантах перекладу (англ. *regiment...brothers* – нім. *Regiment...Brüder*). В обох перекладах використо-

вується слово *полк*, яке несе не той звуковий відтінок, роблячи всю фразу м'якішою. На нашу думку доречнішим було б використання слова *рота*, яке хоч і не є перекладом італійського *reggimento* (укр. *полк*), але відтворює звукову палітру, зберігаючи жорстку *p* на початку слова, яка додає фразі суворой атмосфери. Адже при перекладі поезії перекладач має пожертвувати чимось частковим заради збереження головного [7, 42].

У другій фразі в російському перекладі для передачі італійської форми слова *tremante* було використано прикметник *дрожащее*, в українському ж перекладі цей момент ніяк не передається, оскільки використовується інфінітив дієслова *тремтить*, що не передає того сумніву, який хотів донести до нас Джузеппе Унгаретті.

У фразі: "*Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità*" Педан вдається до інакомовлення, при цьому не намагаючись порушити атмосферу та зберегти сутність вірша. Замість *тяжкого повітря* (іт. *aria spasimante*) в перекладі звучить *мовчазне повітря*, а оригінальний *невільний бунт* (іт. *involontaria rivolta*) замінюється *мимовільним спалахом*. Також, замість *крихкості* (ориг. *fragilità*) перекладач використовує таке слово як *крихкотілість*. Однак не можна сказати, що даний переклад не є адекватним, оскільки він передає настрій та головну думку фрази. Тобто, як казав С. Маршак: "Вероятно, с тех пор, как существуют переводы, идет спор о пределах точности и вольности"¹ [8, 371]. В російському варіанті переклад є більш точним, перекладач дослівно зберіг слова автора. На відміну від російського перекладу, в українському варіанті Юрій Педан вдається до прийому переносу (enjambement) та збільшує кількість рядків з чотирьох до п'яти, як це було зроблено також і при перекладі на німецьку мову.

В останньому рядку вірша в українському варіанті перекладач вирішує поставити знак оклику, тим самим надаючи власної оцінки та настрою цьому останньому заклику.

¹ Вірогідно, з тих пір, як існують переклади, іде суперечка щодо меж точності та вільності.

Наприкінці аналізу ми вважаємо за можливе надати власний варіант перекладу цього вірша українською мовою:

Браття

З якої роти з'явилися ви,
браття?

Слово тремтяче
вночі

Новонароджене листя

В повітрі неспокійному
невмисний бунт
людини, що усвідомлює свою
слабкість

Браття

Отже, під час аналізу перекладів було виявлено такі трансформаційні особливості:

1. У перекладах на німецьку та англійську мови відбулось менше граматичних та лексичних трансформацій. При перекладі на російську та українську мови їх було більше. Можливо, це спричинено тим, що романські мови (у нашому прикладі, італійська) все ж таки ближче до германських (німецька та англійська), ніж до слов'янських (російська та українська).

2. Український переклад, у порівнянні з усіма іншими, є найвіддаленішим від оригіналу, тобто найвільнішим.

3. Усі три переклади адекватно передають ритмічну картину вірша, оскільки усі мови, на які було зроблено переклад, є силабо-тонічними, як і італійська мова.

4. У перекладі віршів поетів-герметиків, на нашу думку, необхідно віддавати перевагу формі, звуковій палітрі, ритму та мелодиці твору, поступаючись деякими змістовими моментами.

5. Особливу увагу необхідно приділяти використанню ключових слів, оскільки поети-герметики часто використовували слова у непрямих значеннях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Чередниченко О.І.* Мова і культура в контексті глобалізації / О.І. Чередниченко // Про мову і переклад. – К., 2007.
2. Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича: Сборник. С параллельным итальянским текстом. Под ред. Р. Кабиной. – М., 2000.
3. *Ungaretti G.* Gedichte: Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann / Giuseppe Ungaretti. – Frankfurt/Main, 1961.
4. *Silkin J.* The Penguin book of First World War poetry / Jon Silkin. – 1979.
5. *Унгаретти Д.* Поэзия / Джузеппе Унгаретти [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/332/ (дата звернення: 20.09.2012).
6. *Голенищев-Кутузов Н.И.* Герметизм / Н.И. Голенищев-Кутузов // Романские литературы. – М., 1975.
7. *Алексеев В.В.* Интерпретация стихотворения в свете теории поэтического перевода / В.В. Алексеев // Теория и практика перевода. Вып. 12. – К., 1985.
8. *Маршак С.* Поэзия перевода / С. Маршак // Собрание починений в 8 томах. Т. 6. – М., 1971.

Стаття надійшла до редакції: 18.10.12

М. Романченко, студент
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Стих "Fratelli" ("Братья") італійського поета Джузеппе Унгаретти в перекладах на англійський, німецький, російський і український мови

В статті досліджені особливості перекладеских трансформацій на прикладі перекладу вірша Джузеппе Унгаретти під назвою "Fratelli" ("Братья") з італійського на російський (переклад Е. Солоновича), український (переклад Ю. Педа-на), німецький (переклад І. Бахманн) і англійський (переклад Дж. Гриффіна) мови.

Ключові слова: трансформація, поезія, переклад, вірш, рифма, герметизм, інверсія.

M. Romanchenko, student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Translation of verse "Fratelli" ("Brothers") by Italian poet Giuseppe Ungaretti into the English, German, Russian and Ukrainian languages

The article highlights the peculiarities of translation transformations at the example of verse translation entitled "Fratelli" ("Brothers") of Giuseppe Ungaretti from Italian into Russian (translation of E. Solonovich), Ukrainian (translation of Y. Pedan), German (translation of I. Bachmann) and English (translation of J. Griffin).

Keywords: transformation, poetry, translation, verse, rhyme, Hermetism, inversion.

**ПЕРЕКЛАД ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
У КУЛЬТУРНО МАРКОВАНОМУ ТЕКСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ САЛМАНА РУШДІ
"ОПІВНІЧНІ ДІТИ")**

Досліджується роль інтертекстуальних елементів та особливості їх відтворення в українському перекладі на прикладі роману Салмана Рушді "Опівнічні Діти" (переклад Наталі Трохим).

Ключові слова: інтертекстуальність, культурна маркованість, під-текст, взаємодія, мультикультуралізм.

Останніми роками зростає інтерес до романного мультикультурного світу англомовних письменників зі Сходу на кшталт Моніки Алі, Салмана Рушді, Ханіфа Курейші та Відіадхара Сураджпрасада Найпола. Одним із найяскравіших представників постмодерної літератури Британії, символічне письмо якого вражає своєю мереживною глибиною та величезним простором для безкінечних інтерпретацій є вищезгаданий Салман Рушді.

Складна індивідуальність Рушді робить його тексти складними не тільки для читання та сприйняття, а й для адекватного перекладу. Літературні критики, зокрема, Апарна Маханта заявляють, що Рушді тяжіє до староанглійської літературної традиції "*exotic fantasia*", яка почалася з творчості Джонатана Свіфта та Даніеля Дефо і глибоко вкоренилася в британській літературі. А. Маханта вважає, що Рушді "вдалося успішно наслідувати цю традицію ... Рушді натягнув ... на себе ковдру з дотепів, гумору та сатири, що були тавром англійської художньої літератури в давні часи, отже, єдине, що залишається довести – "британський" елемент в культурі Індії досі живий" [1, 244]. Наскрізь пронизаний інтертекстуальними елементами роман "Опівнічні Діти" створює сукупний образ Індії через нашарування вигаданої та справжньої історії. Поєднання різних культур у художньому тексті Рушді підкреслює мультикультурне світобачення автора та допомагає ідентифікувати індійську самотність, яку ми уявляємо як мозаїку, у якій кожен шматочок різнокольоровий, себто унікальний. На думку Міінакші Мукхерджі, Салман Рушді

беззастережно вдається до "мовних ризиків", тікає від канонічних мовних норм до змішаної вуличної мови, наважується вкраплювати буквально відтворені англійською мовою ідіоми та каламбури без жодного пояснення, примітки під текстом чи глосарію" [2, 10].

Недосвідченому перекладачу Рушдівські "мовні ризики" можуть видатися непростим матеріалом, незважаючи на те, що, як і будь-який інший постмодерний твір, текст роману "Опівнічні діти" розрахований на імпліцитного читача, який зможе легко розпізнати "сліди минулих текстів" [3, 87]. Складність при перекладі інтертекстуальних елементів полягає у частковій чи повній втраті широти їхнього значення.

Вчені по-різному трактують поняття інтертекстуальності. Наприклад, на думку відомої російської вченої І. В. Арнольд, інтертекстуальність являє собою безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюзі світової культури. Ця взаємодія реалізується в тексті у вигляді включень цитат, алюзій, ремінісценцій або навіть лексичних чи інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем із текстом, що вміщує їх [4, 14].

Ми ж схилиємося до визначення, запропонованого Ю. Кристевою: "інтертекстуальність – це інтеракція, що відбувається всередині окремого тексту" [5, 97]. Виходячи з нього, пропонуємо на прикладі роману "Опівнічні діти" аналізувати кожну стилістичну фігуру, використану автором з метою підсилення емоційного ефекту, декодувати та у подальшому розглядати як інтеракцію, як окремий інтертекстуальний елемент.

До визначних інтертекстуальних елементів у романі "Опівнічні діти" відносимо наступні тропи: 1) *алюзію*, 2) *амфіболію*, 3) *антиципацію*, 4) *візію* (видіння), 5) *пародію*, 6) *ремінисценцію*, 7) *рецепцію*, 8) *символ*, 9) *стилізацію*, 10) *трансформацію інваріанта*, 11) *центон*, 12) *цитату* (пряму та приховану).

Методом статистичних підрахунків було виявлено, що найчастотнішим інтертекстуальним тропом, який використовує Салман Рушді є *алюзія*. *Алюзія* (лат. Allusion – жарт, натяк) – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст [6, 29–30].

З огляду на культурну маркованість та багатство змісто-під-текстової інформації досліджуваного матеріалу пропонуємо наступну класифікацію алюзій, яка базується на:

1) джерелі алюзії:

- релігія
- історія
- література

2) ступені відомості алюзивного факту:

- загальновідома алюзія
- відома алюзія
- маловідома алюзія
- алюзивне посилання, з високим ступенем складності декодування

3) ступені культурного наповнення:

- "комплексна алюзія" – культурно-маркована, етнічно-забарвлена алюзія з подвійним посиленням
- "порожня" алюзія – алюзія, позбавлена етнічно-національного забарвлення та культурної наповненості

The sheet, incidentally, is stained too, with three drops of old, faded redness... *Three drops of blood* plopped out of his left nostril, hardened instantly in the brittle air and lay before his eyes *on the prayer-mat, transformed into rubies* [7, 2]

Це простирадло, до речі, також поплямлене – трьома краплями старої, вицвілої червіні... *Три краплини крові*, що впали з його лівої ніздрі, відразу затужавіли в ламкому повітрі і лягли перед його очима *на молільному килимку, перетворившись на рубіни* [8, 12].

Три краплини крові, які перетворюються на рубіни є *відомою "порожньою" алюзією* на Божу кров. У Книзі пророка Ісаї сказано: "Ось я кладу в основу *камінь* на Сіоні, випробуваний камінь, *наріжний, цінний*, закладений міцно; хто вірує, не похитнеться" [9].

Відомо, що рубін – дорогоцінний камінь кроваво-червоного кольору. На нашу думку, в даному уривку він символізує кров Ісуса Христа, пролиту на Голгофі. У Біблії сказано: "і знайте, що не тлінним золотом чи сріблом ви були вибавлені від вашого життя суєтного, яке ви прийняли від батьків ваших, а *дорогоцінною кров'ю Христа*, непорочного й чистого ягняти" [9].

Згадка числа *три* не є випадковим, адже три краплини символізують триєдність Отця, Сина й Святого Духа.

Молитовний килимок виступає у ролі *алюзійної антиципації*, бо автор за допомогою даного образу натякає читачеві на майбутній розвиток подій. Якщо ж скористатися прийомом "*гри у шахи*", запропонованим відомим італійським письменником Алессандро Барікко, виявиться, що обидва інтертекстуальні елементи мають однакове джерело, а саме: релігійне (так звана "гральна дошка"), й протистоять одне одному у контексті культурного діалогу: *Схід (білі: кров Ісуса – християнство) – Захід (чорні: молитовний килимок – іслам)*. Таким чином в інтертекстуальних елементах ми спостерігаємо віддзеркалення особливостей художнього погляду на світ Салмана Рушді.

З точки зору перекладу, цікавим видається іменник *the prayer-mat*, який перекладачка відтворила як *молільний килимок*, що суперечить українській нормі слововживання. Адекватнішим еквівалентом буде *молитовний килимок*.

Наступним інтертекстуальним елементом, який використовує Рушді, є *центон* – стилістичний прийом, який полягає в уведенні до основного тексту фрагментів із творів інших авторів без посилання на них [6, 721]. Центон відмінний від ремінісценції тим, що у ній вбачається перегук мотивів незалежно від сюжету, так само і від цитати, коли першоджерело чітко визначене.

Understand what I'm saying: during the first hour of *August 15th, 1947*-between midnight and one a.m.-no less than *one thousand and one* children were born within the frontiers of the infant sovereign state of India [7, 116].

Зрозумійте мої слова: протягом першої години *15 серпня 1947 року* – між опівніччю і першою годиною ранку – не менш ніж *тисяча і одна* дитина народилася у межах новонародженої незалежної держави Індія [8, 278–279].

Тисяча і одна дитина – *центон*, який відсилає нас до тексту "*Arabian Nights*", в українському перекладі назва звучить як "*Казки тисяча і однієї ночі*". Символізм даного інтертекстуального елемента полягає у значеннєвому контексті числа 1001. Головна героїня "*Arabian Nights*", Шахерізада, для того, щоб врятувати собі життя розказує королю Шахрисяру історії, не за-

кінчуючи їх. Бажаючи дізнатися кінець історії кроль зберігає її життя, а вже наступного ранку чує нову історію.

Число 1001 виступає співучасником в акті творення культурного коду тексту, який символізує 1001 дитину, кожна з яких врешті-решт робить межовий вибір на користь персональної ідентичності. 1001 дитина уособлює собою незалежну країну Індія, яка складається з величезної кількості шматочків – уламків нескінченного. Якщо ж усі шматочки зібрати до купи, нам вдасться розгледіти мозаїку, ту саму справжню, невігадану країну.

15 серпня 1947 рік – загальновідома комплексна алюзія на історичний факт, а саме день, коли у дію вступив закон "Про незалежність Індії", унаслідок якого країна була поділена на дві держави: Пакистан та Індійський Союз [10, 544]. Вживання алюзії у даному випадку символічне, адже день народження 1001 дитини символізує створення двох країн без кордонів.

Салман Рушді шанує символічне письмо, яке дає читачеві простір для нескінчених інтерпретацій. **Символ** (грец. Symbolon – умовний знак, натяк) – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища [6, 621].

His satchel held before him like the *muleta of Manolete* [7, 90].

Його ранець висить спереду, як *амулет Манолет* [8, 221].

У досліджуваному прикладі цікавим для декодування змісту видається *muleta of Manolete*, який виступає у ролі **амфіболічного символу**, тому що його значеннєвий зміст уможлиблює подвійне тлумачення. З одного боку, ми вбачаємо художню близькість символу із особою відомого іспанського тореадора Мануеля Лауреано Родригеса (на прізвисько "Манолете"), про що свідчить і *muleta* – невід'ємний атрибут тореадора, з іншого боку – із твором Барнабі Конрада "The death of Manolete" (1958 р.) та численними іспанськими оповіданнями Е. Гемінгвея. У всіх вищеназваних прикладах червона мулета є символом благородного ризику, сили та постійної боротьби.

Розбіжності між перекладом та оригіналом величезні насамперед через неправильне трактування образу, яке призвело до помилкового відтворення. Шматок червоної тканини, який використовується у фінальному раунді кориди, перекладач чомусь перетворив на *амулет*.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – згадка) – відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. У наведеному нижче прикладі ми спостерігаємо відгомін заголовка книги Алвіна Карпіса "***The Public Enemy Number One***", смислове навантаження якого обмежує множинність інтерпретацій.

З точки зору інтертекстуальності більш цікавими видаються ***sacred kine*** (святищенні корови) та ***flies*** (мухи). Святищенна корова символізує спокій та врівноважений характер, в індуїзмі зі святищенною короною пов'язують благочестиве життя. Символізм мухи пов'язаний із канонічною традицією у мусульман не вбивати цих комах. Пророк Мухаммад сказав: "Якщо у посуд одного з вас потрапить муха, то занурте її повністю, воістину, на одному крильці у неї хвороба, а на іншому зцілення" [11].

Крім цього, у даному прикладі простежується алюзія на історичний факт, а саме: **6 квітня 1919 року** – день, коли відбулися масові мітинги мусульман та індусів [12]. Саме з патріотичних лозунгів Рушді глузує й натякає, що від них тхне лайном. Використовуючи прийом "***гри у шахи***", ми протиставляємо на шаховій дошці індуїстів (святищенні корови) та мусульман (мухи), які у контексті культурного діалогу Сходу зі Сходом символізують світоглядні розбіжності.

Тут і виявляється так зване "авторське око". Автор історизує художню оповідь та підкреслює проблему знеособленого життя мешканців Сходу за допомогою алегоричних образів мух та корів.

...***On April 6th, 1919***, the holy city of Amritsar smelled (gloriously, Padma, celestially!) of excrement...But there were cows, too: ***sacred kine*** roaming the dusty streets, each patrolling its own territory, staking its claims in excrement. ***And flies! Public Enemy Number One***, buzzing gaily from turd to steaming turd, celebrated and cross-pollinated these freely-given offerings [7, 16].

...**6-ого квітня 1919 року** святищенне місто Амрітсар пахло (знаменито, Падма, просто божественно!) лайном...Були тут і корови: **святищенні корови** блукали запилюженими вулицями, патрулюючи кожна свою територію і заявляючи про свої права екскрементами. **А мухи!** Мухи – **ворог народу номер один** – радісно дзуміли, перелітаючи з купи на іншу паруючу купу, співаючи їм хвалу [8, 45–46].

Стилізація (франц. *Stylization*) – свідоме наслідування формальних прикмет якогось стилю. Стилізація спроможна охоплювати всі мовні рівні: лексичний, граматичний, синтаксичний, семантичний тощо [6, 641]. Наведене нижче речення містить пародію, засновану на стилізації назв курортних містечок, що мусять викликати в уяві туристів згадку про райські принади розкішного життя. "Букінгемська Вілла" – це, звісно, апелювання до Букінгемського палацу.

Основний засіб **пародії** полягає в іронічній імітації висміюваного зразка та доведення його рис до абсурду задля досягнення сподіваного сатирично-комічного ефекту [6, 523]. У тексті "Букінгемська Вілла" – це будинок головного героя, який дістався його родині за дріб'язок від англійця. Цікаво, що єдиною умовою продажу будинку було збереження британських цінностей, так наприклад, індійські родини призвичаїлися до коктейльної години о шостій вечора (**six o'clock swill**) чи обов'язкового читання головою родини ранкової Indian Times. Усе це є так званою стилізацією британського способу життя, до якого вдавалося корінне населення. Індусам не під силу створення власних законів у своєму "британському" будинку, як і у своїй "британській" країні.

Рецепція – запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із подальшим їх творчим переосмисленням [6, 580]. У наведеному нижче прикладі **вказівний палець рибалки** є рецепцією. На нашу думку, Салман Рушді запозичує образ рибалки з творчості угорського художника Тивадара Чонтвари-Костки. У його картинах часто присутній символічний підтекст: неозброєним оком на полотні можна побачити лише зображення людини, проте якщо до центру піднести дзеркало, то видно образ Бога або Диявола.

Таким чином, триєдність Людина-Бог-Диявол накладається на образ головного героя роману, який у залежності від подій у романі виявляє свою людську, божественну або диявольську суть.

Що ж стосується **пальця** рибалки, який за допомогою дзеркала то зникає, то знову з'являється, ми можемо припустити, що це історична **візія**, яка трансформується в есхатологічну. Як відомо, піднятий вгору вказівний палець, означає число один. У релігій-

ній свідомості мусульман цей знак перетворився на релігійний символ, який повідомляє, що немає бога, крім Аллаха.

The fisherman's pointing finger: unforgettable focal point of the picture which hung on a sky-blue wall in *Buckingham Villa*, directly above the sky-blue crib in which, as Baby Saleem, midnight's child, I spent my earliest days [7, 71].

Вказівний палець рибалки: незабутня головна деталь картини, яка висіла на блакитній стіні у *Букінгемській Віллі*, просто над небесно-голубою колискою, в якій немовлятком Селімом, опівнічним дитям, я провів свої найперші дні [8, 176].

З огляду на наведені нами приклади, ми робимо висновок, що авторське світосприйняття Салмана Рушді віддзеркалює проблему діалогу культур, а сам роман є протяжною аллюзією на історію та культуру Індії. С.Рушді створює власні закони символічного інтертекстуального письма, яке вимагає неабияких навичок від перекладача. Для того щоб адекватно перекласти складний культурологічно-насичений матеріал, необхідно абстрагуватися від ідеї банального декодування інтертекстуальних елементів, а поринути у значеннєвий контекст "історизації" твору. Саме історія, як цілої країни, так і власне біографія Рушді, відчиняє двері до істинного розуміння тексту, а в подальшому і до адекватного перекладу іншомовного та іншокультурного твору.

Для того, щоб якомога точніше передати авторський індивідуальний світогляд, перекладач користується рядом перекладацьких рішень, які базуються на двох різних тенденціях перекладу: **одомашнення і очуження**. Авторки монографії "Інтертекстуальна іронія і переклад" наводять влучне висловлювання Григорія Кочура про застосування вищезгаданих тенденцій перекладу: ...найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій..., треба уникати категоричних приписів і суворих апіорних правил, якими перекладачі повинні неухильно керуватися. Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки. Ну а наближати класику до читача, спрощуючи її, модернізуючи мову – цього, звичайно, не треба робити. Читач повинен знати класику справжню, а не "пристосовану" [13, 14].

Таким чином, основна складність відтворювання інтертекстуальних елементів полягає у багатозначності символічного постмодерністського письма, яке породжує множинність інтерпретацій. Перекладач трактує кожен інтертекстуальний елемент на свій розсуд, що часом може призвести до помилкового тлумачення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Mahanta Aparna*. "Review: Allegories of the Indian Experience: The Novels of Salman Rushdie" / Aparna Mahanta. – L., 1984.
2. *Meenakshi Mukherjee*. 'Introduction', Rushdie's *Midnight's Children: A Book of Readings* / Mukherjee Meenakshi. – New Delhi, 2003.
3. *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка / В.В. Налимов. – М., 1979.
4. *Арнольд И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд. – СПб., 1995.
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. – Серия 9. Филология. – М., 1995.
6. *Гром'як Р.Т.* Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як. – К., 2007.
7. *Rushdie S.* "Midnight's children" / Salman Rusdie [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://danworks.files.wordpress.com/2010/01/salman-rusdie-midnights-children.pdf> (дата звернення: 31.03.2012).
8. *Рушді С.* Опівнічні діти / Салман Рушді. – К., 2007.
9. Святе письмо [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://teolib.h1.ru/SP/index.html> (дата звернення: 31.03.2012).
10. *Алаев Л.Б., Вигасин А.А., Сафронова А.Л.* История Индии / Л.Б. Алаев, А.А. Вигасин, А.Л. Сафронова. – М., 2010.
11. *Щедровицкий Д. В.* Сияющий Коран. Взгляд библеиста / Д.В. Щедровицкий. – М., 2010.
12. Всесвітня історія: Новітній період (1914–1939 рр.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrmap.su/uk-wh10/1279.html> (дата звернення: 31.03.2012).
13. *Кам'янець А.Б., Некряч Т.Є.* Інтертекстуальна іронія і переклад. Монографія / А.Б. Кам'янець, Т.Є. Некряч. – К., 2010.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

А. Саволоцкая, студ.
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Перевод интертекстуальных элементов в культурно окрашенном тексте (на материале романа Салмана Рушди "Дети полуночи")

Исследуется роль интертекстуальных элементов и особенности их перевода на украинский язык на примере романа Салмана Рушди "Дети Полуночи" (перевод Натали Трохым).

Ключевые слова: интертекстуальность, культурная маркированность, подтекст, взаимодействие, мультикультурализм.

A. Savolotska, student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Rendering of intertextual elements in cultural-specific text
(on the material of novel "Midnight's children" by Salman Rushdie)**

The study is dedicated to the role of intertextual elements and peculiarities of their rendering into Ukrainian based on the novel by Salman Rushdie "Midnight's Children" (translation by Natali Trohym)

Key words: *intertextuality, culturally-marked words, implication, interaction, multiculturalism.*

УДК 81'38=30.133.1=161.2

I. Смушинська, д-р філол. наук, проф.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ПОРІВНЯННЯ ЯК СТИЛІСТИЧНА ФІГУРА
З ПОГЛЯДУ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

У статті досліджуються проблеми аналізу та інтерпретації порівняння як стилістичної фігури, узагальнюються теоретичні підходи до неї з сучасних позицій, робиться співставлення на матеріалі французької та української мов.

Ключові слова: *порівняння, стилістична фігура, троп, кліше.*

Порівняння, разом з метафорою та епітетом, є однією з найвідоміших і найуживаніших стилістичних фігур, однак, не зважаючи на досить довгу історію її дослідження, починаючи від праць Арістотеля, і по сьогодні ще не випрацьовані загальні теоретичні підходи щодо її аналізу та інтерпретації, хоч вона продовжує привертати увагу дослідників (про це свідчить певна кількість дисертаційних робіт, захищених за останній час [наприклад: 1; 2]). Тож таке узагальнення, з позицій сучасної лінгвістики і стилістики, спрямоване на розробку *нової теорії порівняння*, і є основною *метою* цієї наукової розвідки.

І перше питання, що виникає при дослідженні будь-якої стилістичної фігури, стосується *дефініції* і *визначення структури*. Класичною (канонічною) моделлю порівняння вважається трикомпонентна *A come B*, запропонована Жаном Коеном, однак, хоча б просте співставлення двох мов свідчить про не-

релевантність, "недостатність" цієї моделі: бути як "папа римський", як "ящірка", як "чорнослив", як "око" зрозуміло кожному французу, оскільки він знає такі клішовані форми як *"sérieux comme un pape"*, *"paresseux comme un lézard"*, *"noir comme un pruneau"*, *"frais comme l'oeil"*, однак ці вирази не інтерпретуються вірно пересічним українцем. Отже, обов'язкове врахування певної спільної ознаки, *tertium comparationis* (французи надають перевагу терміну *motif*), на основі чого і робиться порівняння і про яку писало багато дослідників, призводить до виведення **чотирьох-компонентної структурно-семантичної моделі**, що враховує і структурний і семантичний бік фігури, а її визнання і врахування сучасною стилістикою є, на нашу думку, об'єктивною необхідністю:

- ***comparé – terme de comparaison – comparant – motif***.

Визнання цієї моделі одразу полегшує вирішення наступного питання про **основні типи порівняння**: наслідуючи теорію метафори, можна говорити про розмежування **експліцитного й імпліцитного порівняння**. Тільки, якщо для метафори імпліцитною вважається та, де не виражене "те, що порівнюється", для порівняння експліцитність/імпліцитність буде базуватися **на ознаці вираженості/невираженості мотиву**. Яким би дивним цей мотив не був:

- *tu es aimable comme un bouledogue*,
- *tu es bête comme tes pieds*,
- *il est sale comme un pou*,
- *il est souîl comme un Polonais*,
- *la terre est bleue comme une orange* (P. Eluard),

вищенаведені приклади можна віднести до експліцитних. Незнання ж імпліцитно вираженого мотиву призводить до неможливості інтерпретації і стилістичної "невдачі":

- *répondre en Normand* (= не дати чіткої відповіді),
- *être comme un soldat du pape* (= бути поганим, боягузливим),
- *écrire comme un chat* (= погано писати) тощо.

Невірна інтерпретація може базуватися:

- або на відсутності взагалі певного символічного значення у носіїв іншої мови: бути як бульдог, як воша, як короп, як гребі-

нець, це як ? (*aimable comme un bouledogue, sale (ou fier) comme un rou, muet comme une carpe, sale comme un peigne*),

- або на неспівпадінні елементів картин світу різних народів, порівняти хоча б: *fort comme un Turc*/дурний як турок, *c'est de l'hébreu* /це китайська грамота тощо.

Щодо перекладу, то можна одразу зауважити існування **п'яти основних моделей**:

- модель зберігається: *têtu comme un âne* – впертий як осел, *soûl comme un cochon* – н'яний як свиня, *bavarde comme une pie* – балакуча як сорока, *pauvre comme un rat d'église* – бідний як церковна миша тощо,

- відбувається заміна род-вид: *muet comme une carpe* – німий як риба, *fidèle comme un caniche* – вірний як пес, *perfide comme un serpent* – (шуніти) як гадюка,

- відбувається заміна образу: *sourd comme un pot* – глухий як пень, як тетеря, *on entendait trotter une souris* – чутно як муха пролетить, *écrire comme un chat* – писати як курка лапою,

- вираз перекладається іншим, який теж існує в мові оригіналу, тобто замінюється синонімом: *vieux comme le Pont-Neuf* – старе як світ (у французькій мові теж є *vieux comme le monde*), *gai comme un pinson* – безтурботний, веселий як метелик (є також *gai comme une papillon*), *fier comme Artaban* – пихатий, гордий як індик (є *fier comme un paon*),

- фігура втрачається, оскільки має місце інтерпретація образу: *promesse de Gascon* – пусті обіцянки, *parler comme un Basque espagnol* – спотворювати мову, погано розмовляти, *faire un trait de Normand* – пошити в дурні когось, обдурити тощо.

Безумовно, проблема ускладнюється, коли йдеться не про усталені порівняння-кліше, а про **авторські, індивідуальні**, тоді присутність мотиву для порівняння є обов'язковою. Наприклад, у Г. Флобера чи у Г. де Мопассана можна зустріти:

"M. Dambreuse ... subtil comme un Grec et laborieux comme un Auvergnat" (L'Education sentimentale, 1989, p. 54),

"Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes" (Bel-Ami, 1981, p. 16).

Так, зокрема, показовим для творчості Роже Борніша є створення нових порівнянь, характерних для ХХ століття:

- *"avec l'arrogance d'un Sherlock Holmes"* (L'indic, 1977, p. 181),
- *"elle se compose la mine de Mata-Hari"* (p. 168),
- *"parfaite image de Fantomas"* (p. 39), etc.

Нарешті, треба відзначити, що існує інша інтерпретація термінів **експліцитне/імпліцитне** щодо порівняння суто у структурній площині, зокрема таку класифікацію порівнянь пропонує французька дослідниця Ірен Тамба-Мек [3, 50], однак запропонована нами здається більш простою і влучною. На думку французької дослідниці, до експліцитних порівнянь можна віднести такі, де зв'язка виражена чи граматично, чи через ступінь порівняння; відповідно, до імпліцитного порівняння треба відносити моделі, де порівняння передається семантизмом дієслова (типу *ressembler*), прикметника (типу *pareil à*) чи через суфікс (як, наприклад, у *cadavreux*).

До речі, щодо представлення **зв'язки порівняння**, й українська, і французька мови демонструють досить широкі можливості:

- для французької це можуть бути сполучники типу *comme*, *ainsi que*, *à la façon de*, прийменники як *de* чи *en*, дієслова типу *ressembler*, *sembler*, *paraître*, прикметники як-от *tel que*, *pareil à*, *semblable à*, *égal*, іменники *similitude*, *ressemblance*,

- для української це перш за все порівняльні звороти типу *як*, *мов*, *немов*, *наче*, *неначе*, *ніби*, форма орудного відмінка, ступені порівняння, заперечні порівняння типу *ой то не зоря піднімається* тощо.

Однак перекладацький аналіз свідчить все ж таки про **більшу "гнучкість" української мови**. Порівняємо початок роману "Мадам Боварі" Гюстава Флобера (оскільки, як відомо, за влучним висловом Ж.-П. Сартра, Флобер – це "порівняння") і його переклад, зроблений Миколою Лукашем (Харків, 2005). Друге речення роману вже містить порівняння:

"...chacun se leva comme surpris dans son travail" – *"всі схопилися на ноги, ніби щойно відірвавшись від занять"*.

У другому абзаці твору бачимо опис Шарля Боварі:

"Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village..." – *"волосся в нього було підстрижене в кружок, як у сільського паламарчука"*.

Нарешті, на цій же першій сторінці твору зустрічаємо третє порівняння:

"Il les écouta de toutes ses oreilles, attentif comme au sermon..."
– "новачок слухав усі відповіді з напруженою увагою, **неначе** проповідь у церкві".

Очевидним є варіювання формами порівняння в українському перекладі, тоді як французький оригінал пропонує ту саму модель із сполучником *comme*. Принагідно відзначимо, що ця цікава проблема флоберівських порівнянь і їх відтворення українською мовою ще не отримала свого глибокого всебічного аналізу і ще потребує свого вирішення (те саме можна сказати і про стилістичний аспект творчості Мопассана, Бальзака, Гюго й інших).

Наступний аспект проблеми порівняння стосується **переносу значення** при порівнянні. Французькі дослідники дійшли вже остаточної думки у вирішенні цього питання: при порівнянні не відбувається переносу значення, як це має місце при метафорі. Як дві протилежні моделі наводяться: *"він – осел"* і *"він як осел"*. Таким чином, має місце певний парадокс: **порівняння є фігурою метафоричного полюса, однак фігурою нетропеїчного типу!** [огляд див. у нашій праці: 4].

Відповідно, наступний висновок, який можна зробити, стосується визначення **виду стилістичної фігури**, який представляє собою порівняння: як правило, порівняння аналізується серед фігур метафоричного типу, однак, не маючи переносу значення і вимагаючи широкої розгорнутої синтаксичної конструкції, **порівняння не є тропом і має бути зарахованим до фігур синтаксичного типу**, так званих фігур конструкції.

Нарешті, більшість підручників і довідників визначає порівняння як "зіставлення предметів", тоді як найчастіше має місце зіставлення живого і неживого, конкретного і абстрактного, фізичного і психічного. Отже, можна говорити про **чотири основні семантичні моделі**:

- живе – живе,
- неживе – неживе,
- живе – неживе,
- абстрактне – конкретне,

хоч, безумовно, завдяки Гі де Мопассану, палітра порівняльних можливостей збагатилася через порівняння із певним станом, враженням, суб'єктивним відчуттям тощо.

Додамо, що інтерпретативна семантика давно послуговується терміном *ізотопія*, яким позначають певне семантичне поле висловлювання. І отже, в залежності від того, наскільки віддаленими є семантичні поля об'єктів, що порівнюються, залежить "*напруга*" порівняння (*tension de la comparaison*) і його *прагматичний потенціал* [див., зокрема: 5]. Чим більш віддаленими є феномени, що порівнюються, тим більш сильним і вражаючим буде ефект порівняння. Власне, на цьому аспектові базується розмежування *простого, логічного порівняння* і *порівняння образного*. Зрозуміло, що у виразі "*він, як і його батько*" нічого образного немає, оскільки "він" і "батько" відносяться до одного семантичного поля.

Нарешті, остання наша теза стосується проблеми *семантичних відношень*, і треба відзначити, що практичний матеріал суперечить загальноприйнятій тезі про їхню обмеженість серед ідіоматичних виразів. Так, французькі порівняння демонструють досить широку *синонімію*, зокрема у тематичній групі кольоропозначень, наприклад:

- *noir comme du jais, comme une taupe, comme du charbon, comme la cheminée, comme un corbeau, comme un pruneau, comme de l'encre, comme l'ébène, comme la suie, comme la nuit, etc.*,

- *rouge comme un coq, comme une cerise, comme un coquelicot, comme une écrevisse, comme du feu, comme un homard, comme un œuf de Pâques, comme une tomate, comme une pivoine, etc.*

Те ж саме стосується й *енантіосемії*, зокрема аксіологічної, коли той самий символ може виступати показником як позитивної, так і негативної якості, наприклад:

- *une mémoire d'éléphant* – 1) гарна, феноменальна пам'ять, 2) злопам'ятність,

- *chien* → *un temps de chien* (= "*un mauvais temps*"),
- *avoir du chien pour* (= "*avoir du charme*"),
- *chat* → *être ingrat comme les chats*,
- *être câlin (caressant) comme un chat, etc.*

Таким чином, цим нашим невеликим оглядом проблеми стилістичного порівняння хотілося б поставити крапку на численних суперечностях, які виникають при розгляді цієї, безумовно, цікавої проблеми, що дозволить позбутися досить поверхневого розгляду цієї теми, що має місце у більшості стилістик на матеріалі різних мов, і дозволить внести певні корективи у викладання теорії стилістичних фігур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Хижняк Н.С. Відтворення асоціативного поля порівняння в іспансько-українському художньому перекладі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Хижняк Наталія Сергіївна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2012.
2. Шаля О.І. Категорія порівняння у мові науки: функціональні, когнітивно-дискурсивні та лінгвокультурні параметри: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Шаля Ольга Ігорівна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2011.
3. Tamba-Mecz I. Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative / Irène Tamba-Mecz. – P., 1981.
4. Smouchtchynska I. Stylistique des figures: les tropes/ Irina Smouchtchynska. – Kiev, 2008.
5. Robrieux J.-J. Les figures de style et de rhétorique / Jean-Jacques Robrieux. – P., 1998.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

И. Смушинская, д-р филол. наук, проф.
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Сравнение как стилистическая фигура с точки зрения интерпретации и перевода

В статье изучаются проблемы анализа и интерпретации сравнения как стилистической фигуры, обобщаются теоретические подходы с позиций современной лингвистики, проводится сопоставление на материале французского и украинского языков.

Ключевые слова: сравнение, стилистическая фигура, троп, клише.

I. Smushchynska, Doctor Habilitatus in Philology, prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Comparison as a stylistic figure in the context of interpretation and translation

The following article is devoted to the problems of analysis and interpretation of simile as a stylistic device, summarises the theoretical approaches in view of the modern linguistics, makes a comparison on the basis of French and Ukrainian languages.

Key words: simile, figure of speech, trope, cliché.

ПРОГРАМНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДЛЯ ПЕРЕКЛАДАЧА-ФРІЛАНСЕРА

У статті наведено характеристику роботи перекладача-фрілансера. Аналізується програмне забезпечення, необхідне для успішної роботи.

Ключові слова: переклад, перекладач-фрілансер, програмне забезпечення.

На сьогодні не існує системних досліджень проблем, що розглядаються у цій статті.

За визначенням інтернет-енциклопедії Вікіпедії "Фрілансер (англ. freelancer, вільний митець) – вільнонайманець, який сам шукає собі проекти, може одночасно працювати на декілька фірм. В Україні фрілансерами переважно називають людей, що виконують будь-яку роботу через мережу інтернет віддалено".

Сучасні фрілансери працюють переважно через Інтернет у таких видах діяльності як переклад, журналістика, програмування, адміністрування обладнання через Інтернет, веб та графічний дизайн, консультування [1].

Розглянемо позитивні й негативні сторони роботи фрілансера.

Перш за все, фрілансер не має необхідності щодня ходити на роботу, а отже, рано вставати, їхати кілька годин у міському транспорті, цілий день перебувати на робочому місці або регулярно бігати по офісу у різних справах. Роботу можна отримувати електронною поштою, факсом, телефоном або навіть за допомогою звичайної пошти. Найчастіше зарплату фрілансери отримують у банку. Але, проживаючи в одному місті з працедавцем, можна приїхати до нього один-два рази на місяць. Зустрічі з працедавцем необхідні, щоб той не забув про існування фрілансера, інакше кажучи, для того, щоб про нього згадували і надавали роботу.

Крім того, фрілансеру невідомий страх звільнення. Перестановки в керівництві загрожують як максимум втратою одного джерела доходу. Але, як правило, більшість фрілансерів працює з кількома клієнтами. Деякі отримують замовлення через агент-

ства. Багатьох може зацікавити віддаленість вільного працівника від "цінних" вказівок начальства, інтриг, пліток та інших сторін корпоративного життя.

Коли фрілансер співпрацює з декількома працедавцями, то декілька потоків роботи обертаються на декілька грошових потоків. При правильному підході до справи фрілансер завжди може добитися заробітку вищого ніж у колеги, який має лише одне місце роботи.

Тепер про негативний бік роботи фрілансера.

Зворотна сторона свободи – це відповідальність за весь цикл роботи. Робоче життя фрілансера складається з двох частин: пошук замовлення і його виконання. Звичайно, у досвідченого фрілансера пошук займає менше часу, проте залишається обов'язковим елементом виробничого процесу.

Проблема полягає в тому, що джерело роботи рано чи пізно вичерпується. Зміна начальства або звільнення співробітника, який працює з фрілансерами, – явища, характерні для нестійкого ринку. Менш поширеною проблемою, з якою, втім, може зіткнутися кожен, є ліквідація компанії. Про оплату праці фрілансера згадують в останню чергу, якщо взагалі згадують.

Ще одним "але" є нестабільність заробітку. Звичайно, фрілансер з досвідом завжди планує свої доходи з врахуванням кон'юнктури, розуміння якої приходить з досвідом. На початку ж можуть бути "провали", особливо у тих, хто не поклопотався про запасні варіанти. На відміну від людей, зайнятих на постійній роботі, фрілансер отримує гроші, як правило, лише після виконання замовлення.

Істотним моментом є можливість обману. Випадки, коли працедавець повністю ігнорує оплату праці, нечасті. Частіше вони зменшують розмір гонорару, знаючи, що фрілансеру легше погодитися на це, аніж сперечатися.

Недолік фріланса – ненормований робочий день. Хоча вставати рано вранці фрілансер не зобов'язаний, йому часто доводиться проводити за роботою цілий день. До того ж перебуваючі вдома родичі сприймають таку роботу як відпочинок. Тому на перших порах доведеться терпіти ставлення до себе як до відпочивальника [2].

Варто відзначити, що стати фрілансером не кожному дано. Фрілансерами можуть бути тільки дисципліновані люди з розвиненим почуттям самоконтролю, які володіють як професійними навичками, так і навичками менеджера з продажу, бухгалтера, кризового менеджера, менеджера ризиків та ще і юриста.

Фрілансер – це людина-компанія. Усе життя цієї людини – бізнес, а бізнес – усе життя. Він не має права хворіти, тому що йому ніхто не оплатить лікарняний. Він повинен сам планувати свої прибутки, витрати, шукати клієнтів, рекламувати свої послуги. Один негативний відгук про роботу такої людини найчастіше означає, що найближчим часом струмочок клієнтів висохне на тривалий час. У фрілансера немає розпорядку дня, так само як і вихідних чи свят.

Тепер розглянемо програмне забезпечення, вкрай потрібне для роботи перекладача-фрілансера.

Найцікавіше програмне забезпечення для фрілансера – це **Translation Office 3000** Київського бюро перекладів Advanced International Translations, який використовується на сьогодні у 115 країнах світу [3].

Розглянемо програми, які виробляє ця компанія.

Translation Office 3000 – це сучасний інструмент ведення звітності роботи для позаштатних перекладачів і невеликих бюро перекладів. У ньому є база даних клієнтів.

ТО 3000 автоматично привласнює кожному клієнтові унікальний код. Це допоможе легко розрізнити папки, інвойси, запити, роботи кожного клієнта. Спосіб формування клієнтського коду можна налаштувати самому.

Умови оплати елементарно вносяться в базу умови оплати кожного клієнта і можуть бути відкориговані у будь-який момент. Цей офіс підтримує безліч валют (EUR, USD, CAD, GBP, CHF, AUD, SEK,...).

У ТО 3000 існує дуже гнучка схема створення інвойсів. Розклад клієнтських робіт може бути презентований у вигляді графіка.

Наступна програма цієї ж фірми – **Projetex 9.1**. Це – система управління бюро перекладів. Робоча частина програми включає роботу із клієнтами, починаючи з перших контактів до ведення складних перекладацьких проектів. Звітна частина включає як

виставляння рахунків-фактур клієнтам і перекладачам, так і складні звіти за обсягом робіт, доходів і прибутків.

Anycount 7.0 – це програма, яка рахує файли всіх розповсюджених форматів у будь-яких одиницях. За допомогою Anycount можна рахувати слова або інші одиниці підрахунку (символи із пробілами, символи без пробілів, рядки, сторінки, одиниці, задані користувачем) у файлах усіх розповсюджених форматів (.BMP, .CHM, .CSV, .DOC, .DOCX, .GIF), що дуже корисно для перекладача.

Anylexic – це програмне забезпечення з управління термінологією. Anylexic було задумане як легкий й зручний засіб організації баз даних термінології. Ця передова програма корисна для зручної й надійної роботи з базами даних термінів, створення, редагування й обміну словниками. Вона побудована таким чином, щоб зробити управління термінологічними словниками зручнішим і надійнішим. Це означає, що уся термінологія зберігається в одній базі даних. Якщо ви працюєте з колегами над одним проектом, використовуючи Anylexic, ви зможете підтримувати злагодженість термінології, обмінюючись словниками.

Anymem 2.0 – це зручна й проста для користувачів програма пам'яті перекладів.

Exactspen 2006 – це ефективне програмне забезпечення для обліку робочого часу, що дає змогу точно підрахувати час, витрачений на окреме завдання. Тепер ви можете контролювати виконання декількох завдань для декількох клієнтів в одній програмі.

Winlexic – це програма, яка завантажує й відновлює перервані або припинені завантаження глосаріїв фірми Microsoft і представляє їх у зручній формі.

Усе вищезазначене стосується платних програм. Для початківців можуть бути значно цікавішими безкоштовні програми, які можна знайти в мережі Інтернет. Звичайно, у них немає можливостей платних програм. Це можуть бути так звані **онлайн-органайзери**, які ми розглянемо далі.

Сервіс **Evernote Business** [4] надається малим бізнесам для супер-простої організації спільного доступу до інформації: замітки, плани, чернетки, картинки, файли тощо. Причому співробі-

тники, у яких уже є свій аккаунт у Evernote, можуть спокійно продовжувати ним користуватися. Усі персональні записи залишаються персональними. Загальний доступ надається лише до записів, збережених або переміщених у загальні блокноти. Загальні записи можна спільно редагувати.

Вартість одного преміум-аккаунту – 5 доларів на місяць.

Один з найкращих онлайн таск-менеджерів – **Producteev** [5]. Цей сервіс позиціонується як супер-крос-платформний і обіцяє підтримку всіх можливих платформ. На сьогодні сервісом Producteev можна користуватися на iPhone, Android, Facebook, Outlook, Gmail, Google Calendar і під Windows. Крім того, для Windows Phone і Blackberry розроблений мобільний веб-клієнт. Producteev надає безкоштовну 2-користувацьку версію.

Нещодавно з'явилися 2 сервіси для керування завданнями й проектами. Це продукт Salesforce **Do.com** [6] і **Asana** [7]. Обидва ці сервіси дуже схожі. Але переважно всі користуються саме Asana, тому що цей сервіс зроблений настільки просто й гарно і працює так швидко, що викликає замишування навіть у досвідчених користувачів web-додатків. Крім того, Asana зовсім безкоштовна для команд до 30 користувачів.

Сервіс для спільної роботи й керування проектами **Teamlab** [8] одержав новий модуль – Documents, призначений для зберігання й спільного доступу до файлів і документів. Документи можна легко імпортувати з Google Docs, Zoho Docs і Box.net, а для їхнього редагування можна використовувати Openoffice і спеціальний плагін Teamlab, які дозволяють відкрити будь-який документ прямо з браузера. У кожного користувача є персональне сховище документів і спеціальна папка, у якій відбувається спільна робота. Крім модуля документів в Teamlab з'явилися шаблони проектів (для швидкого створення типових проектів), історія листування, мультимедіа і групове розсилання у месенджері Teamlab Talk, сторінка Мої завдання, строки завдань і кнопка нагадування.

Basecamp [9] – це проста й ефективна система керування проектами. Містить завдання, календар, дискусії, профайли, вікі-документи, файли, лог проекту. Дає змогу легко організувати спільну роботу з клієнтами й партнерами. Підтримує мобільний доступ.

Мегаклан [10] – це система для спільної роботи у малій або середній компанії будь-якого профілю. Включає завдання, файли, внутрішню пошту, форум, модуль для роботи з персоналом компанії [особисті дані, зарплати, відпустки, хто кому підпорядковується тощо].

Zoho Projects [11] – це функціонально насичений сервіс із календарем, органайзером, сховищем і редакторами документів, звітами, форумом, месенджером, планувальником зустрічей, тайм-трекером. Зручна система для спільної роботи в реальному часі. Інтегрований з іншими сервісами Zoho. Тут існує імпорт з MS Project. У Zoho є безкоштовна версія на один проект і російськомовний інтерфейс.

Worksection [12] – це російськомовна онлайн-система для керування проектами. Вона містить dashboard, завдання з коментарями, календар, сховище файлів, систему обліку часу, теги. Тут є підтримка SSL, FTP користувача, субдоменів користувача. Вона вирізняється простотою й доступністю.

Comindwork [13] – це єдина система керування проектами, завданнями й знаннями онлайн, командна робота онлайн, співробітництво онлайн. У ній є: Корпоративний Wiki, Співробітництво й Блог, Категоризація й тегування, Завдання й підзавдання, Оцінки й трекінг часу, Email і RSS повідомлення, Сховище файлів і багато іншого. Це – російська розробка.

Manymoon [14] – це сервіс для керування онлайн проектами. Зручний інтерфейс і відмінна функціональність для планування й спільної роботи над проектами. Інтегрований з Google Apps. Інтеграція з e-mail і соціальними мережами. Безкоштовна версія не обмежена за кількістю проектів і користувачів.

Clarizen [15] – це онлайн сервіс для керування проектами для малого бізнесу. Функціональність включає персоналізовану контрольну панель, завдання, звіти, нагадування, таймтрекер, планування бюджету, календар, систему прав доступу, обговорення й замітки. Тут є інтеграція в Outlook, Autocad, MS Project, надається API для розробників. На сьогодні Clarizen – найпотужніша система в галузі керування проектами. Дуже важливо тут те, що у Clarizen існує можливість створювати власні процеси, які відповідають вимогам конкретного користувача, без втручання служб технічної підтримки.

Wrike [16] – це система керування проектами. Wrike дає змогу створювати завдання, групувати їх по проектах і відслідковувати хід їхнього виконання. Завдання можна створити, просто відіславши електронний лист відповідальному за його виконання з копією на адресу wrike@wrike.com і зазначивши назву завдання в темі листа. Ця система містить сітковий графік і звіти по проектах. Вона дає змогу встановлювати нагадування й відстежувати час виконання завдань.

На жаль, не вдалося знайти українськомовні онлайн-органайзери.

Розглянуті у цій статті комп'ютерні програми, як бачимо, дають широкі можливості для роботи як перекладача-фрілансера, так і для кожного зацікавленого користувача. Проте це лише технічна сторона справи: комп'ютер – лише помічник, а не перекладач.

Таким чином, у цій статті були розглянуті проблеми життя й роботи перекладача-фрілансера, а також програмне забезпечення, яке може стати йому в пригоді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D4%F0%B3%EB%E0%ED%F1%E5%F0/> (дата звернення: 28.01.2012).
2. Офіційний сайт львівської газети "Запрошуємо на роботу та навчання" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.robota.lviv.ua/37/FRILANSER.html> (дата звернення: 27.01.2012).
3. Advanced International Translations [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.perevod3000.com> (дата звернення: 27.01.2012).
4. Evernote [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://evernote.com/business> (дата звернення: 26.01.2012).
5. Producteev [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.producteev.com> (дата звернення: 25.01.2012).
6. Do [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://Do.com> (дата звернення: 25.01.2012).
7. Asana [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://asana.com> (дата звернення: 26.01.2012).
8. TeamLab Office [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.teamlab.com> (дата звернення: 25.01.2012).
9. Basecamp [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.basecamp.com> (дата звернення: 27.01.2012).
10. Мегалплан [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://megaplan.ru> (дата звернення: 25.01.2012).
11. Zoho Projects [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://projects.zoho.com> (дата звернення: 27.01.2012).

12. Worksection [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://worksection.com> (дата звернення: 15.01.2012).
13. Comindwork [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.comindwork.ru> (дата звернення: 17.01.2012).
14. Manymoon [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://manymoon.com> (дата звернення: 16.01.2012).
15. Clarizen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clarizen.com> (дата звернення: 25.01.2012).
16. Wrike [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.wrike.com> (дата звернення: 17.01.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.02.12

А. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Програмное обеспечение для переводчика-фрилансера

В статье приведена характеристика работы переводчика-фрилансера. Анализируется программное обеспечение, необходимое для успешной работы.

Ключевые слова: *перевод, переводчик-фрилансер, программное обеспечение.*

A. Tkachenko, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

A freelance translator's software

The article deals with the characteristics of a freelance translator's work. The software necessary for a successful work is analyzed.

Keywords: *translation, freelance translator, software.*

УДК 336.714(477)

Н. Ференс, асп.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

МЕТАТРОПИ І ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ("THE SORROW OF LOVE" В. Б. ЄЙТСА В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ О. МОКРОВОЛЬСЬКОГО ТА О. ЗУЄВСЬКОГО)

Стаття присвячена українським перекладам поезії В. Б. Єйтса "The Sorrow of Love", виконаним О. Мокровольським та О. Зуєвським. Предметом дослідження виступає перенесення авторських метатропів у текст перекладу в процесі інтерпретації твору.

Ключові слова: *метатроп, поетичний переклад.*

Сучасний підхід до перекладу передбачає, серед іншого, погляд на систему творів автора як на єдине ціле, а також намагання перекладача не просто перекласти, а проінтерпретувати першотвір, відкривши приховані у тексті смисли та коди. "Перекладачеві потрібно бачити ідіостиль автора як цілісну систему метатропів, які є внутрішніми семіотичними та семантичними мостами в цій системі" [1].

Під *метатропом* (або метатекстовим тропом) російська дослідниця Н. Фатєєва, на літературознавчі праці якої почасти спирається перекладознавча робота Р. Довганчиної, розуміє те семантичне співвідношення адекватності, яке виникає між певною різними текстовими явищами на усіх рівнях в межах певної художньої системи. Метатроп безпосередньо корелює з епізодичною, семантичною та вербальною пам'яттю творчого індивіда та бере участь у формуванні "коду смислопородження", який, у свою чергу, стягує в єдиний комплекс як одиниці композиційного та тематичного рівня, так і тропеїчні та граматичні засоби, які визначають смислове розгортання тексту [4]. Серед текстів автора можна знайти один або декілька таких, що виступають ключем по відношенню до творчості автора в цілому, поєднуючи та роз'яснюючи інші його тексти, і саме в таких текстах метатропи містяться у "найбільш прозорому" вигляді.

Н. Фатєєва виділяє такі типи метатропів: *концептуальні*, *ситуативні*, *композиційні* та *операціональні*. При цьому *ситуативні метатропи*, що відбивають індивідуальне бачення автором того чи іншого елементу реального чи уявного світу, проявляються передусім на змістовно-семантичному рівні тексту. *Операціональні метатропи* визначають сполучуваність слів в авторській мові, а їх сфера функціонування – це формально-семантичний рівень тексту. *Концептуальні метатропи* створюють із окремих референційно-мисленнєвих комплексів цілісну картину світу, відображену у художньому тексті. *Композиційні метатропи* утворюють "часовий контрапункт" тексту, забезпечуючи зв'язність цілісного тексту та формуючи певний ритм, власне, композицію тексту.

Поезія англомовного ірландського поета-символіста В. Б. Єйтса "The Sorrow of Love" (1892), що входить до ранньої його збірки

"The Rose" ("Троянда") [6] невеличка за обсягом, але насичена образами, центральними для всієї збірки "The Rose". Вона містить теми, важливі і для зрілої творчості В. Б. Єйтса. Останнє стає особливо очевидним, якщо порівняти першу версію поезії із пізнішою, 1923–1925 років, де ці теми та образи уточнюються, набувають зрілої довершеності [5].

За обома варіантами стоїть один і той самий образ – образ Троянди, яка цвіте на Дереві Життя та втілює Душу Світу і Вічну Красу (інші аспекти Троянди – це Ірландія та Мод Гонн, "нетлінне кохання" В. Б. Єйтса). Ситуативний метатроп поезії – це знайомство поета із Мод Гонн, яке на символічному рівні означає входження Троянди в земний світ. Символічні елементи незалюдненої, незайманої природи – горобців, спів листя, повний місяць та зоряне небо – приховують плач землі, яка у даному випадку символізує світ людини (що підтверджується вживанням у пізнішому варіанті вірша замість *earth* слова *man* – "чоловік", але також і просто "людина"). Поява Троянди – сутності безсмертної та жіночної (звідси *her labouring ships* і *her myriad years*, і саме тому йдеться про уста не лише "скорботні", але й "червоні") влітає плач людства у хор голосів світу, надає людському стражданню вищого сенсу – сенсу краси. Сам поет пише про Троянду так: "Якість, символізована Трояндою, відрізняється від Інтелектуальної Краси Шеллі й Спенсера тим, що я уявив її страждаючою разом з людиною, а не як таку, що за нею йдуть і бачать її здалека" [3]. Концептуальний метатроп, втілений у поезії "The Sorrow of Love", можна визначити як ідею гуманізації краси, зближення ідеального світу і людини з її стражданням.

The Sorrow of Love

The quarrel of the sparrows in the eaves,
The full round moon and the star-laden sky,
And the loud song of the ever-singing leaves,
Had hid away earth's old and weary cry.

And then you came with those red mournful lips,
And with you came the whole of the world's tears,
And all the sorrows of her labouring ships,
And all the burden of her myriad years.

And now the sparrows warring in the eaves,
The curd-pale moon, the white stars in the sky,
And the loud chaunting of the unquiet leaves
Are shaken with earth's old and weary cry.
(1892)

The Sorrow of Love

The brawling of a sparrow in the eaves,
The brilliant moon and all the milky sky,
And all that famous harmony of leaves,
Had blotted out man's image and his cry.
A girl arose that had red mournful lips
And seemed the greatness of the world in tears,
Doomed like Odysseus and the labouring ships
And proud as Priam murdered with his peers;
Arose, and on the instant clamorous eaves,
A climbing moon upon an empty sky,
And all that lamentation of the leaves,
Could but compose man's image and his cry.
(1925)

У другому, пізнішому варіанті цієї ж поезії символічний аспект – образ Троянди – відходить на другий план, більшої важливості набуває "реальна" зустріч з Мод Гонн. На це вказують і згадки про гомерівських героїв Одиссея та Пріама, адже сама Мод у творах В. Б. Єйтса асоціюється із Єленою Троянською. Заміна лексеми *earth* на *man* – що тут трактується і як "людина", и як "чоловік" (саме тому поетичне, деперсоніфіковане *you* раннього варіанту замінюється на *a girl* – у текст входить дихотомія "чоловік – жінка") робить вірш конкретнішим: йдеться про переживання та долю самого поета. Ідея Вічної Краси вже менше важить для В. Б. Єйтса, ніж у ранній період творчості, він ставиться до колишніх своїх пошуків не без втомленої іронії. Цю втому і відбиває поява нового варіанту вірша. Версія 1925 року – це своєрідний автопереклад: В. Б. Єйтса перелицьовує твір себе-молодшого на мову себе-старшого.

Існують два українських переклади поезії "The Sorrow of Love". "Скорбота кохання" О. Мокровольського, "основного" українського перекладача В. Б. Єйтса [3], тлумачить перший варіант вірша, а мета-вірш О. Зуєвського "Смукток любові" – це переклад другого, "зрілого" варіанту [2].

Скорбота кохання

Запекла в стрісі сварка горобців,
І повний місяць, і зірки малі,
І листу голосний, одвічний спів
Сховали давній, тужний плач землі.

А ти із гіркотою вуст своїх
Всі сльози принесла, що вилив світ,
І клопіт кораблів земних усіх,
І клопіт всіх земних мільярдів літ.
І вже ту, в стрісі, зграйку горобців,
І зблідлий місяць, і зірки малі,
І листу голосний, тривожний спів
Знов трусить давній, тужний плач землі.
(О. Мокровольський)

Смукток любові

Лють горобця, що захищав карниз,
І місяць в небі чистім, без хмарини,
І листя блиск, немов святкових риз,
Подерли образ у сльозах мужчини.

Звелася дівчина украй смутна,
Як світу велич, сповнена сльозами,
Як Одисей, що горе пив до дна,
І горда, як Пріям, що вмер з царями;

Звелася, й на карнизах тих же їй
Плин місяця, який зійшов зарання,
І листу плач зобразили мерщій
Мужчину знову і його ридання.
(О. Зуєвський)

У версії О. Мокровольського присутня загалом ідея входження певної сутності у світ поета. Ця сутність жіночна (на що вказують закінчення жіночого роду), древня (її супроводжує "клопіт всіх земних мільярдів літ"), і поява її олюднює безтурботну природу: місяць вже не "повний", а "зблідлий", "голосний спів листу" – не "одвічний", а "тривожний". Зберігається повністю, навіть посилюється композиційний контрапункт оригіналу – повторення із незначними, але значущими змінами одних і тих самих образів у першому і останньому чотиривіршах. Проте немає роздвоєння образу "героїні" на Мод (до якої звернене поетичне *you*) і власне Троянду, вістку про яку земна жінка несе із собою.

Втрачено також важливий епітет *red*: вуста героїні "гіркі", але не червоні. В контексті збірки "Троянда" епітету "гіркі" достатньо, щоб пов'язати образ незнайомки в "Скорботі кохання" з образом Троянди – остання фігурує в єйтсівських поезіях як "смутна" сутність, її супроводжують смуток та жаль – у цьому виражається людяність її безсмертної краси. Але відсутність згадки про червоний колір вуст прибирає натяк на важливий для жіночих образів та образу жіночності у В. Б. Єйтса чуттєвий, сексуальний підтекст. Червоні губи і взагалі червоний колір стало асоціюються в єйтсівських поезіях із образом Мод Гонн. А рима-образ *mournful red lips – labouring ships* оригіналу – доволі частий для ранньої творчості В. Б. Єйтса операціональний метатроп, який зустрічається, зокрема, у поемі "The Wanderings of Oisín", де в описі зовнішності Ніав – такої собі язичницької Беатріче героя – читаємо: *And like a sunset were her lips, // A stormy sunset on doomed ships* (виділення наше – Н. Ф.). У перекладі О. Мокровольського ці рядки виглядають так: "Мов заграва були її вуста, // Як флот вечірня буря розмета" (виділення наше – Н. Ф.).

"Смуток любові" О. Зуєвського також зберігає загальну ідею гуманізації краси (у даному випадку – краси природи, земного світу), але "реальна ситуація", що постає із вірша, відрізняється із наявної в оригіналі. "Дівчина, украй смутна" – не просто образ, а повноцінна героїня твору. Вона велична, вона рівня Одиссеєві та Пріаму, але ніщо не вказує на її безсмертну сутність – перед нами людина. Таке трактування в цілому відповідає зміні,

яка відбулася в оригінальній поезії 1925 року порівняно з версією 1892 року. З усіх варіантів перекладу лексеми *man* О. Зуєвський обрав варіант "мужчина", зберігши, таким чином, дихотомію оригіналу: "чоловік – жінка". Що ж до сюжету вірша, то його можна зрозуміти наступним чином: герой пробує розчинитися у світі природи, знайти в ньому розраду від свого болю, але сумна дівчина, ввійшовши в його життя, повертає героя його стражданням. Цей сюжет далекий від ситуативного метатропу, який стоїть за оригінальною поезією, але загалом вписується в загальну картину ейтсівської сюжеттики. Від операціонального метатропу (*red lips – (labouring) ships* у тексті О. Зуєвського не лишилося нічого. Що ж до композиції, то у версії О. Зуєвського загалом відтворено "відлуння" між першим та останнім чотивіршами.

За ідеальних умов перекладач, який створює іншомовну версію твору, володіє ґрунтовними знаннями про творчість автора, його біографію, особливості обставин, за яких автор писав, і т. д. В реальній практиці перекладач нерідко обирає твір для перекладу після побіжного знайомства з автором – керуючись інтересом до його творчості, знаходячи в окремому тексті чи цілісному доробку автора певну суголосність зі своїми смаками, виконуючи замовлення, слідуючи за певною модою. Ідеальний з "автороцентричного" погляду перекладач свідомо чи інтуїтивно поринає в авторську систему метатропів. Але й перекладач, не занурений у цю стихію, почасти "схоплює" метатропи вірша, а почасти – вписує перекладний текст у нову систему, робить його частиною своїх текстів і, у ширшому сенсі, текстів культури-приймача.

Як бачимо, і у О. Мокровольського, і у О. Зуєвського простежується зв'язок із системою метатропів оригіналу. З високою точністю відтворено характерні для поетичних творів В. Б. Єйтса композиційні прийоми. Ідеї та ситуації – прозорі, хоча і дещо спрощені порівняно з оригіналом. Що ж стосується операційних метатропів, що пов'язують між собою тексти поета на рівні окремих слів, виразів, характерних рим – то високовалентні, важливі для оригінальної системи метатекстових тропів одиниці перекладачами вилучаються. У випадку несис-

темних перекладів відсутність у масиві перекладних текстів "сітки" операційних метатропів, аналогічної авторській, пояснюється самоочевидними причинами. А от асиметрія у співставленні авторського тезауруса із словником перекладача, якщо йдеться про системний переклад (як у О. Мокровольського) – тема для наступної статті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довганчина Р. Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в українських та російських перекладах: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Р. Довганчина. – К., 2011.
2. Зуєвський О.: "Я входжу в храм..." Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії / Олег Зуєвський. – К., 2007.
3. Єйтс В.Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс. – К., 2004.
4. Фатеева Н.А. Идиостиль (индивидуальный стиль) [Електронний ресурс] / Н.А. Фатеева. – Режим доступу: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html?page=0,0 (дата звернення: 31.03.2012).
5. Yeats W.B. Yeats' Poetry, Drama and Prose: Authoritative Texts, Contexts, Criticism / W.B. Yeats. – Norton, 1994.
6. Yeats W.B. The Poems / W. B. Yeats. – London, 1992.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Н. Ференс, аспірант
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

Метатропы и поэтический перевод ("The Sorrow of Love" У. Б. Йейтса в интерпретациях А. Мокровольского и О. Зуевского)

Статья посвящена украинским переводам стихотворения У. Б. Йейтса "The Sorrow of Love", выполненным О. Мокровольским и О. Зуевским. Предмет исследования – воспроизведение в процессе перевода и интерпретации текста авторских метатропов.

Ключевые слова: метатроп, поэтический перевод.

N. Ferens, postgraduate student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Metatropes and poetic translation: W. B. Yeats's The Sorrow of Love interpreted by O. Mokrovol'skiy and O. Zuyev'skiy

The article deals with Ukrainian translations of the W. B. Yeats poem "The Sorrow of Love" made by O. Mokrovol'skiy and O. Zuyev'skiy. Attention is focused on the issue of rendering author's metatropes in the process of translation.

Key words: metatrophe, poetry translation.

ПЕРЕКЛАД ЯК ЗУСТРІЧ З ІНШИМ: ФІЛОСОФІЯ ГОСТИННОСТІ У ПРАЦЯХ ДОМЕНІКО ЄРВОЛІНО

У статті на матеріалі праць італійського філософа Доменіко Єрволіно, присвячених осмисленню сутності та завдань перекладу в сучасному світі, аналізується концепція "мовної гостинності".

Ключові слова: філософія перекладу, перекладознавство.

Актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, властивим протягом історії та зростаючим на даному етапі інтересом сучасного перекладознавства до осмислення філософського підґрунтя перекладу, і, з другого боку, необхідністю ознайомлення та використання у вітчизняній теорії перекладу здобутків зарубіжних спеціалістів.

Об'єктом дослідження є праці італійського філософа Доменіко Єрволіно, присвячені осмисленню сутності та завдань перекладу в сучасному світі, а **предметом** дослідження є концепція перекладацької гостинності.

З огляду на глобалізаційні процеси, які відбуваються в сучасному світі, в тому числі їхній подекуди конфліктний характер, надзвичайно важливим на сучасному етапі розвитку людства, науки в цілому та перекладознавства і лінгвістики зокрема, є пошук шляхів знаходження компромісних рішень. Аналіз досвіду італійського філософа у цьому питанні визначає **мету** статті.

Наукова новизна пов'язана із тим, що перекладацькі дослідження в Італії на сьогоднішній день залишаються маловідомими для українських фахівців. Якщо перекладознавству у Франції, США, Канаді, Німеччині присвячено чимало уваги, то згадки стосовно італійських теоретиків майже завжди стосуються виключно робіт Умберто Еко, і, головним чином, його книги "Dire quasi la stessa cosa" ("Сказати майже те ж саме"), що з'явилася у 2003 році [1]. Втім, варто підкреслити, що саме до загальноіталійського до-

робку у галузі перекладання (незважаючи на те, що Об'єднана Італія постала лише у 1861 році) належать праці Леонардо Бруні (1374–1444), який у творі "De interpretatione recta" ("Про достовірний переклад") визначив п'ять фундаментальних філологічних правил, що їх має дотримуватись перекладач задля створення "правильного", вдалого перекладу. Говорячи, скажімо, про французьке перекладознавство, слід зазначити, що часто цитований Етьєн Доле у своїх роботах, присвячених перекладу, базується саме на п'ятох правилах Леонардо Бруні [2].

Хоча не йдеться про систематичний виклад теорії перекладу, необхідно згадати про перекладознавчі роздуми Джакомо Леонарді (1798–1837), Бенедетто Кроче (1866–1952), Антоніо Грамши (1891–1937), Бенвенуто Террачіні (1886–1968). Так званий "науковий період" розвитку перекладознавства (з 40-х років XX сторіччя) позначився в Італії дослідженнями Джанфранко Фолени (1920–1994), Умберто Еко (1932) та цілої плеяди вчених-практиків.

Аналізуючи сучасний італійський доробок у галузі перекладу, не можна не помітити, що хоча традиційні для лінгвістичної теорії перекладу студії займають в ній велике місце (переклад як засіб міжмовної комунікації (Бруно Озімо); проблеми художнього перекладу (Франко Назі, Стефано Манфеллотті), спеціальний переклад (Федеріка Скарпа), поетичний переклад (Еміліо Маттіолі), проблеми усного перекладу (Анна Джамбальї, Маріакьяра Руссо, Франческо Страньєро, Алессандра Ріккарді, Катеріна Фальбо)), чимало уваги італійські дослідники приділяють також філософському осмисленню феномену перекладу.

У цьому контексті визначною постаттю на сучасному етапі розвитку філософської думки про переклад в Італії є **Доменіко Єрволіно** (*Domenico Jervolino*) (варіантом написання прізвища філософа є також *Ієрволіно* (*Iervolino*)) (1946) – італійський філософ та політик, професор Неапольського університету "Федеріко II", учень Поля Рікера. До кола наукових інтересів Д. Єрволіно входять філософія мови, відносини між герменевтикою та перекладом, філософія перекладу. Він є автором більш ніж ста п'ятидесяти книг та статей, написаних дев'ятьма мовами світу.

Ознакою сучасного етапу в розвитку теорії перекладу є намагання досліджувати процес та результат перекладання з різних позицій: так, сьогодні говоримо про лінгвістику перекладу, семіотику перекладу, поетику перекладу, герменевтику перекладу, і, не в останню чергу, про філософію перекладу. Філософське осмислення перекладу передує, на нашу думку, всім подальшим розвідкам в царині перекладання, оскільки пропонує основу та контекст, в межах якого стає можливим визначення конкретних перекладацьких завдань та стратегій, створення перекладацьких шкіл.

Інтерес до філософії перекладу посилюється у XX сторіччі, у зв'язку із чим видатний французький вчений у галузі перекладу Ж.-Р. Ладміраль мав нагоду заявити про *"tournant philosophique de la traduction"* [3, XIII]. Сучасні дослідження з перекладознавства все частіше цитують філософів Х. Ортегу-і-Гассета, П. Рікера, В. Беняміна, М. Хайдегера, Х.-Г. Гадамера, Ж. Дерріда, Р. Барта та інших. Показовим в цьому сенсі є твердження Ж. Дерріда про те, що проблема перекладу завжди ставить перед нами проблему звернення до філософії (цит за: [4, 1]).

Проблеми філософії перекладу сьогодні широко обговорюються не тільки в західній філософській та гуманітарній спільноті, але й на пострадянському просторі, в тому числі й в Україні [5, 6, 7, 8].

Зацікавленість філософією перекладу, яку спостерігаємо в наші часи, на думку Д. Єрволіно, пов'язана із намаганням осмислити сучасні процеси у світі, який постійно та швидко змінюється, і, зокрема, із глобалізаційними завданнями, що стоять перед громадянами Об'єднаної Європи [9, 59]. Так, український дослідник А. Богачов зазначає: переклад "постає як практика соціальної інтеграції (об'єднання близького й далекого)", "править за істотну умову співжиття у високодиференційованому суспільстві" [5, 6].

Дослідження з філософії перекладу використовують іншу метамову порівняно з термінологією традиційного перекладознавства. Якщо у лінгвістичному перекладознавстві говоримо про еквівалентність, адекватність, точність, вірність між оригіналом

та перекладом, то праці з філософії перекладу виводять на перший план зовсім інші питання, адже переосмислюють феноменологічну сутність перекладу, що неминуче призводить до розгляду феномену перекладу в інших термінах, аніж в термінах еквівалентності/адекватності.

Доменіко Єрволіно є учнем Поля Рікера, і у своїх роботах розвиває думки французького філософа. "Перекладацьку парадигму" Єрволіно вважає "третьою парадигмою" герменевтики П. Рікера поряд із "парадигмою символу" та "парадигмою тексту" [9, 64]. Головною темою для парадигми герменевтики П. Рікера є пошук власної та колективної ідентичності, форми чужинності (*alterité*), які впливають на власне "я".

Д. Єрволіно розвиває думки П. Рікера стосовно процесів, які лежать в основі та відбуваються при перекладі. Італійський філософ проводить паралель між тим, що відбувається при перекладі, і тим, що відбувається всередині людини, коли вона зустрічається з Іншим: *Необхідно вміти відмовитися від претензії на самодостатність рідної мови, і в той же час відмовитися від фантазії про всемогутність та про можливість створення повністю адекватного перекладу, від претензії на довершену дуплікацію оригіналу* [9, 66].

У цьому зв'язку хотілося б провести паралель із українською школою перекладу, а саме традиціями неокласиків 1920-х років та їх учнів 1960–1980-х (Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Максима Рильського, Михайла Ореста, Григорія Кочура), які сповідували принцип джерелоцентричного перекладу. Цей метод "передбачає максимально можливе наближення читача перекладу до оригіналу... виключає "одомашнення" як форму засвоєння оригіналу, допускає помірне очуження (екзотизацію) тексту перекладу, акцентуючи на іншомовній належності оригіналу. Такий підхід спонукає перекладача до самообмеження, стримання власного "я"..." [10, 185]. Українським неокласикам було властиве шанобливе ставлення до мови та тексту оригіналу у поєднанні із повагою до власної мови.

Філософське осмислення перекладу завжди призводить до осмислення людської сутності. Парадигма перекладу дозволяє

Д. Єрволіно говорити про людську природу в термінах відкритості (*apertura*), незавершеності (*finitessa*), пошуку та створення смислу (*ricerca ed elaborazione del senso*). Роздуми над перекладом, згідно з Д. Єрволіно [9, 66], перекидають місток та неминуче приводять до осмислення людського шляху як до зустрічі з Іншим, зовні та всередині людини .

На думку філософа, переклад з однієї мови на іншу ставить та увиразнює питання, властиві для будь-якого виду спілкування, для перекладу в широкому сенсі: усі явища, і людей в тому числі, необхідно інтерпретувати, оскільки вони ніколи не демонструють себе повністю і з повною ясністю [11, 291]. Отже, постає питання: наскільки я здатен розуміти Іншого, наскільки я розумію людину (навіть не чужоземця), слова якого здаються мені такими зрозумілими?

Останні питання свого часу стали поштовхом для розвитку теорій неперекладності. Згадаймо також, у яких термінах описують перекладання інші філософи: Св. Ієронім використовує образ *полоненого*, якого перекладач приводить до свого дому; Дж. Стайнер зазначає, що акт розуміння є *жорсткою* дією; Ж. Мунен наполягає на встановленні балансу, порушеного *атакою* перекладача. Складається враження, що йдеться про збройний конфлікт, війну. У 1813 році Ф. Шлейєрмахер сформулював думку, яка стала класичним уявленням філософії про перекладацьку проблему: або перекладач залишає у спокої письменника і *примушує* читача йти до нього назустріч, або він залишає у спокої читача, і тоді йти назустріч *доводиться* письменнику. Обидва шляхи цілковито різні, йти можна лише одним із них, якомога уникаючи змішення ("Про різні методи перекладу"). А ось як в одному з інтерв'ю визначив свої погляди на перекладання Й. Бродський: "Отношения поэта с переводчиком сводятся к трём типам. Первый – вы ему доверяете, а он вас *убивает*; второй – вы ему не доверяете, и он вас *убивает*; и третий *мазохистский* – вы ему говорите: "*убей, убей меня*", и он вас *убивает*".

Наслідуючи П. Рікера і наголошуючи на "діалогічному характері перекладацької діяльності" [9, 67], Д. Єрволіно намагається

ся змістити акцент з конфліктного характеру перекладання, на якому наполягає чимало теоретиків, на *"ospitalità linguistica"* – *мовну гостинність* (фр. *hospitalité langagière*, термін, запропонований П. Рікером) – задоволення від життя мовою Іншого та задоволення від прийняття у власному домі слова чужинця (цит. за [9, 68]). Д. Єрволіно доходить висновку, що за такого підходу етичне завдання перекладацької діяльності полягає у дотриманні *етики гостинності*, де мовна гостинність стає парадигмою, моделлю для будь-якого виду гостинності [9, 68].

Філософ говорить про те, що перекладання – це іспит, скласти який можна, лише погоджуючись із тим, що щось буде неминуче втрачено, щось має стати предметом відмови, що необхідно відмовитися від претензії на самодостатність рідної мови (на противагу екзальтованому ставленню, мовному імперіалізму, шовінізму), але необхідно відмовитися також і від фантазії про повністю адекватний переклад, про редуплікацію оригіналу. Саме приймаючи неможливість копіювання власного та іншого, перекладач знаходить компенсацію та радість у неперевершеному відчутті діалогу, властивого акту перекладу [11].

Аналізуючи тему досконалості, довершеності в перекладі [9, 67], Д. Єрволіно називає таке прагнення досконалості бажанням повноти, від якого, на його переконання, слід відмовитися, адже "досягнення такої тотальності" (*il recupero dell'universale*) може призвести до придушення чужого та знищення любові до власної мови, і така "тотальність" позбавляє людину коріння.

Філософія перекладу, яку проповідує Д. Єрволіно, дозволяє йому дати відповідь на запитання: якою є мова Європи, об'єднаної у глобалізованому світі, сповненому війн та жорстокості? Відповідь, яку пропонує автор [12, 63], спираючись на П. Рікера, Ж. Дерріду, Е. Балібара, У. Еко, є такою: мовою Європи є переклад.

Разом з тим, парадигма перекладу має важливість і для життя окремої людини. Як пише автор [11, 305], якщо говорити означає завжди перекладати, навіть тоді, коли ми говоримо із самими собою і знаходимо у собі сліди інших, головним стрижнем нашого життя та пошуку ідентичності, стає величезна і нескінченна робота з перекладання, різних видів перекладання, що

співпадає з історією нашого життя, безкінечної низки наших дій та пристрастей, пам'яті та втрат, яких така робота вимагає.

Висновки. Погляди Доменіко Єрволіно стосовно опозиції Свого (Рідного, Близького) та Чужого (Іншого, Далекого), Того ж самого та Іншого, його парадигма перекладу та філософія гостинності залишають надзвичайно багато місця для *дуальності*, можливості *співіснування різних позицій*, необхідності у *пошуку балансу* – і тому приваблюють сучасників, яким жити і працювати у глобалізованому суспільстві. Такий підхід до перекладу дозволяє, на нашу думку, аналізувати перекладацькі принципи та стратегії, беручи за основу те, яким чином перекладач вирішив для себе проблему опозиції "Свій/Чужий". Адже наше ставлення до тексту оригіналу та мови оригіналу, – це ставлення до Чужого; перенесення тексту на рідну мову – це ставлення до Свого, і, відповідно, має бути осмислений зв'язок між Своїм та Чужим.

Якщо у сучасній Європі (Італії, Франції) існує філософія перекладу, то в Україні, подібно до Росії, увага до цієї теми виникла не так давно. Як зазначають організатори міжнародної конференції "История и философия перевода: Россия и Франция в XX-м веке" (Санкт-Петербург, 2010), ворожість до будь-якої Іно-Земності, властива свого часу для радянського дискурсу, проникла і до теорії перекладу радянської епохи [13]. Однак, варто пам'ятати, що сучасне українське перекладознавство в цьому питанні має можливість осмислювати погляди неокласиків, які чимало відрізнялися від загальних тенденцій тогочасної теорії перекладу. На наше переконання, глобалізаційні процеси та пошук Україною власного місця у сьогоденному мінливому світі примусять українську теорію перекладу і надалі переосмислювати та вирішувати свої відносини з Іншим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Eco U.* Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. – Milano, 2003.
2. *Furlan M.* Leonardo Bruni e i fondamenti della teoria della traduzione // *Mosaico Italiano.* – № 26. – Rio de Janeiro, 2006.
3. *Ladmiral J.-R.* Traduire. Théorèmes pour la traduction. – Paris, 1994.
4. *Benjamin A. E.* Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words. – London, 1989.

5. Богачов А. Можливість перекладу. До герменевтичної феноменології перекладу // Філософська думка. – № 3. – Інститут філософії НАНУ, 2010.
6. Кам'янець А. Філософія перекладу: від Біблії до постмодернізму // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2007. – Вип. № 19.
7. Філософія перекладу // Філософська думка. – № 3. – Інститут філософії НАНУ, 2010.
8. Юркевич М.О., Бевз Н.В. Переклад філософських текстів в Україні: історія і сучасність // Філософські обрії. – № 22. – 2009.
9. Jervolino D. La traduzione come paradigma dell'ermeneutica e le sue implicazioni per un'etica dell'ospitalità [Електронний ресурс] // Ars Interpretandi. – № 5. – 2000. – Режим доступу: http://www.arsinterpretandi.it/upload/95/att_jervolino.pdf. (дата звернення 9.09.2012).
10. Чередниченко О.І. Перекладацький доробок Григорія Кочура (до 100-літнього ювілею Майстра) // Всесвіт. 2009. № 5–6.
11. Jervolino D. Ermeneutica e traduzione. L'altro, lo straniero, l'ospite // Ermeneutica, Fenomenologia, Storia. – Napoli, 2001;
12. Jervolino D. La traduzione come problema filosofico // Studium. – № 1. – gennaio-febbraio 2005.
13. Программа международной конференции "История и философия перевода: Россия и Франция в XX-м веке" (Санкт-Петербургский университет экономики и финансов, 22–24 июня 2010) [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://finec.ru/university/anons/release748.html> (дата звернення 9.09.2012).

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

Ю. Чернышева, канд. филол. наук, доц.
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Перевод как встреча с другим: философия гостеприимства в работах Доменико Ерволино

В статье на материале работ итальянского философа Доменико Ерволино, посвященных осмыслению сути и задач перевода в современном мире, анализируется концепция "языкового гостеприимства".

Ключевые слова: философия перевода, переводоведение.

Yu. Chernyshova, PhD in Philology, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Translation as a meeting with another: philosophy of hospitality in Domenico Jervolino's works

The Article provides research on the conception of "linguistic hospitality", based on the analysis of the works of Italian philosopher Domenico Jervolino, dedicated to the content and tasks of translation in the modern world.

Key words: philosophy of translation, Translation Studies.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ РЕЧЕННЯ

У статті розглядаються деякі аспекти теорії функціональної перспективи речення в контексті перекладу. Основну увагу зосереджено на проблемах, пов'язаних із частковою теорією іспансько-українського перекладу.

Ключові слова: функціональна перспектива речення, тема, рема, перекладознавство, іспансько-український переклад.

Сучасна теорія перекладу багатоаспектна. Деякі вчені, наприклад, російська дослідниця І. С. Алексєєва, услід за В. Коллером, вважає, що основних аспектів у сучасному перекладознавстві 10 [1, 48]. Вони нерозривно пов'язані з усім, що має стосунок до перекладу як мовленнєвої реалізації двох мов. Той факт, що функціональна перспектива речення (надалі ФПР) виявляє себе у мовленні – в контексті, в конситуації – дозволяє припускати її високий інтерес для досліджень перекладу.

Метою даної розвідки є визначення потенціалу використання основних положень теорії функціональної перспективи речення, зокрема, у контексті часткової теорії іспансько-українського перекладу. Розглянуті у статті питання ще не знайшли належного висвітлення у вітчизняному перекладознавстві, однак, комунікативний характер явища ФПР робить його надзвичайно актуальним для розгляду під кутом зору проблем перекладу.

Поняття функціональної перспективи стосується того рівня організації речення, в якому знаходять своє відображення функції його смислових компонентів у процесі комунікації. За своїм обсягом ці смислові компоненти можуть співпадати або відрізнятися від формально-структурних компонентів, або членів речення. Залежно від комунікативного наміру мовця (адресанта) компонентам повідомлення, що оформлюється у вигляді речення, приписується певна комунікативна роль. У такий спосіб речення з віртуальної структурної одиниці мови перетворюється на актуалізовану мовленнєву одиницю. Речення у комунікативному аспекті традиційно називається ви-

словленням. Описане нами явище у вітчизняному мовознавстві частіше називають "актуальним членуванням речення", що, незважаючи на наявність інших позначень, поки що залишається найбільш традиційним для славістики, і для сучасної україністики зокрема.

Існуючі у мовознавстві суперечності у визначенні категоріальних основ поняття ФПР, не є перешкодою для проведення прикладних досліджень, в тому числі і перекладознавчих. При цьому, серед перекладознавців поширеним стало вживання в одній роботі більше ніж одного терміну на позначення даного явища. Поруч із термінами "актуальне членування" та "функціональна перспектива", які у словнику перекладознавчих термінів Л. Л. Нелюбіна розглядаються як синоніми [2, 242], найчастіше зустрічаємо "комунікативна структура", "тема-рематична організація", "інформаційна структура", "сміслові членування". З наведених найменувань випливає, що явище, ними позначуване, має стосунок до комунікації, передачі інформації, створення смислу повідомлення, а відтак воно має стосунок і до перекладацької діяльності.

Актуальне членування речення передбачає його поділ на тему і рему. В інформаційному плані тема є вихідним пунктом повідомлення, а рема – його смисловим, комунікативним центром. Аналіз реальних текстів, однак, свідчить, як вказує Г. О. Золотова, про більш складну картину темо-рематичних відносин, в якій тема і рема виражаються синтагмами – сегментами поширеного речення, які поступовим рухом розвивають інформацію, співвідносячи тему і рему, а також співвідносячи сегменти даного речення з іншими сегментами тексту, виявляючи і здійснюючи різні за глибиною текстові зв'язки [3, 298]. При такому розумінні термін "функціональна перспектива", на наш погляд, влучно відбиває цю подвійну функцію сегментів речення, виділених за ступенем комунікативної ваги. З одного боку, вони служать створенню ієрархічної інформаційної структури всередині речення, а з іншого, виражають зв'язки з сегментами за його межами, сприяючи перетіканню інформації, "сміслів" в межах всього тексту, створюючи його власну перспективу.

Вміння розпізнавати ФПР оригінального тексту і відтворювати її у перекладі визнається складовою перекладацької ком-

петенції, як мовної, так і позамовної, як рецептивної, так і репродуктивної [4, 27]. За словами О. І. Чередниченка, мовна компетенція перекладача покликана забезпечити еквівалентність перекладу щодо оригіналу на двох основних рівнях: системному (формальному) і текстовому (комунікативному) [5, 234]. У плані ФПР основою мовної компетенції слід вважати володіння засобами маркування теми і реми та нормами їх вживання у вихідній і цільовій мовах.

Як правило, в європейських мовах засобами виокремлення реми слугують порядок слів та відповідне інтонування. Важливу роль відіграє також лексико-граматичне оформлення як повідомлення загалом, так і окремих його частин. Це виражається, насамперед, у виборі відповідного предиката, чим задається загальна семантико-синтаксична структура висловлення, а також у використанні специфічних засобів виділення реми, які можуть належати до різних мовних рівнів: просодичного (часто із відповідною графічною фіксацією на письмі), граматичного, лексичного.

Наявність однакових засобів вираження ФПР, ще не означає тотожності їх функціонального потенціалу у вихідній і цільовій мовах. Так, наприклад, відомо, що в іспанській мові, на відміну від російської – і можемо припустити, що і української, де логічний наголос може виділяти будь-яке повнозначне слово – суттєво обмежені можливості переміщення інтонаційного центру в межах речення. Компенсується це використанням лексико-граматичних засобів виділення, зокрема видільної конструкції з дієсловом *ser* [6]. Так само обмеженими можуть виявитися і можливості порядку слів. Наприклад, структурні особливості іспанської мови не дозволяють їй так само вільно як в українській змінювати функціональну перспективу певного висловлення простою зміною порядку слів (граматичних членів речення). Натомість для узгодження синтаксичного словопорядку і смислового членування виникли компенсаторні прийоми: реструктурування речення з допомогою конверсії предикату (граматичної, лексико-граматичної і лексичної), використання смислового потенціалу артиклів, видільної конструкції, топікалізації, емпатичного прислівника "sí" [7].

Вихідна і цільова мови можуть також відрізнитись нормами, які визначають нейтральність та маркованість способу передачі інформації у повідомленні. Нейтральним вважається такий порядок слідування смислових сегментів висловлення, який відповідає принципів зростання комунікативної ваги. Він ще називається прогресивним. У спрощеному варіанті його можна описати як порядок тема-рема. Маркованим, або регресивним, є протилежний порядок – рема-тема. Його застосування свідчить, як правило, про якісь додаткові наміри мовця (емфаза, експресія тощо).

При цьому, для української мови, наприклад, дуже суттєвим виявляється такий чинник комунікативної ваги компонента висловлення, як його новизна. При спокійній оповіді контекстуально або конситуативно "нова" інформація тяжіє в українському висловленні до виконання ролі реми і, відповідно, розташування наприкінці висловлення. При цьому фактор новизни повідомлюваного виявляється важливішим, наприклад, за прямий порядок слідування підмет-присудок. Тому, при немаркованому рядковому слідування компонентів ФПР, якщо "нову" інформацію позначає підмет, він, як правило, опиняється наприкінці речення у постпозиції до присудка, і такий порядок називається зворотним. В іспанській, навпаки, новизна підмета не є перешкодою для використання порядку підмет-присудок, який ще має назву прямого і до використання якого в іспанській мові існує дуже сильна тенденція. Як правило, у такому випадку іспаномовний адресант мовлення позначає "новизну" підмета неозначеним артиклем, іншим детермінативом, видільним словом або контекстуально. Схоже, у такому випадку іспанське висловлення не втрачає нейтральності звучання; принаймні, нам не відомо, аби новизна підмета у такій позиції аналізувалась іспанцями як засіб емфазі. До речі, М. К. Гарбовський, дослідник перекладу з англійської та французької мов, вважає, що в цих мовах нейтральні висловлення будуються від суб'єкту дії, незалежно від того виступає він темою чи ремою [8, 494–495].

В українських перекладах таких висловлень найчастіше розташування нової інформації змінюється відповідно до вказаного нами вище трактування "немаркованої" ФПР. Цього можна досягти звичайною перестановкою, наприклад (речення для аналі-

зу наводимо із невеликим передконтекстом): Eran las siete y veinte cuando acabó de dar cuerda al reloj. Luego llevó el gallo a la cocina, lo amarró a un soporte de la hornilla, cambió el agua al tarro y puso al lado un puñado de maíz. *Un grupo de niños penetró por la cerca desportillada* [9]. – Було двадцять хвилин на восьму, коли полковник скінчив заводити годинник. Він одніс півня на кухню, прив'язав його до ніжки плити, змінив воду в банці і сипнув півневі жменю кукурудзи. *Крізь поламаний паркан проліз гуртик дітлахів* [10, 148]. Перенесення нової інформації у прикінцеву позицію може вимагати і більш складних трансформацій, коли перестановка поєднується з лексико-граматичними перетвореннями на рівні всього речення, наприклад: Abrió y entró un desconocido. Era un hombre alto, de rasgos desdibujados. *Acaso mi miopía los vio así* [11]. – Я відчинив, і до мого помешкання зайшов незнайомец – високий на зріст, з невиразними рисами. *А може, він здався мені таким через мою короткозорість* [12, 74]. Зіставляючи два приклади, можна побачити, що в обох випадках у перекладі відтворення ФПР оригіналу досягається шляхом зміни порядку лексем. Саме завдяки цьому прийому досягається конвенційність розташування відомої і нової інформації в українському висловленні з немаркованим порядком теми і реми, коли нова, найбільш вагома у комунікативному плані інформація займає позицію наприкінці висловлення незалежно від того, яким членом речення її виражено.

Крім того, зміна порядку лексем у перекладі дозволяє узгодити немаркованість ФПР із нейтральним (вихідним) порядком слів, притаманним тій чи іншій семантико-синтаксичній структурі у цільовій мові. Так, у першому з наведених вище прикладів маємо речення, що описує появу в полі зору нових персонажів. Для позначення цієї денотативної ситуації в українській мові нейтральним є саме зворотний порядок слів: у перекладі підмет, який називає цих нових персонажів (*гуртик дітлахів*) розташовується вкінці речення. У другому з проаналізованих прикладів каузатор стану (*через мою короткозорість*), для якого роль реми типова, теж розташовується у перекладі наприкінці висловлення. Це узгоджується і з обраною в перекладі семантико-синтаксичною схемою, яка дозволяє виразити каузатор у ти-

повий (конвенційний) для мови перекладу спосіб: у формі детермінанта з причинним значенням, позиція якого у висловленні диктується в українській мові його роллю реми. Як відомо, вираження каузативних відносин структурами з агентивним підметом-неістотою є поширеним явищем в іспанській мові, однак, в українській мові випадки структурної персоніфікації мають значно вужчу сферу застосування.

Ще один аспект, який може бути виявлений у рамках часткової теорії перекладу, орієнтованої на конкретну мовну пару, це закономірності відтворення ФПР в опублікованих, професійно виконаних перекладах, оскільки саме їх зіставлення є одним з прийомів проведення аналізу. Результати, здобуті на основі опису оригіналів і їх перекладів, є відображенням реальних тенденцій, які існують при передачі ФПР оригіналу в перекладі. Такий підхід дозволяє проаналізувати перекладацькі стратегії при відтворенні комунікативної структури оригіналу, а також варіанти її "прочитання" різними перекладачами у випадку можливості зіставлення кількох перекладів, що лежить цілком у руслі дескриптивного характеру сучасної науки про переклад [13, 7].

Практика іспансько-українського перекладу показує, що в перекладі може бути досягнута повна відповідність ФПР оригіналу. При цьому в перекладі передається інформація того ж обсягу (без суттєвих скорочень чи додавань) і з тим самим розподілом комунікативного навантаження між компонентами висловлення, що і в оригіналі. Як ілюстрацію розглянемо вищенаведені приклади, які нами ще не коментувалися. *Eran las siete y veinte cuando acabó de dar cuerda al reloj. Luego llevó el gallo a la cocina, lo amarró a un soporte de la hornilla, cambió el agua al tarro y puso al lado un puñado de maíz.* – Було двадцять хвилин на восьму, коли полковник скінчив заводити годинник. Він однісіпівня на кухню, прив'язав його до ніжки плити, змінив воду в банці і сипнув півневі жменю кукурудзи. І в оригіналі і в перекладі ремами обох речень виступають акційні предикати, які називають послідовність дій, здійснену полковником. У першому реченні, крім того, можна виділити окремий компонент – головне речення, яке є неподільним у комунікативному плані і, в силу своєї семантики, виступає своєрідною фоновою (часовою) кулі-

сою для дій, названих у підрядному, а також наступному за ним реченні із однорідними присудками. Що стосується теми, то в оригіналі вона виражена формою особового закінчення іспанських дієслів, оскільки у нейтральному мовленні відомий з контексту суб'єкт дії у ролі підмета не позначається окремою лексемою. Натомість в українській мові норма вимагає експліцитного позначення підмета-теми, чим і спричинено додавання іменника (*полковник*) у першому і займенника (*він*) у другому реченнях перекладу. В перекладі також випущено тематичний часовий маркер (*luego*), чия функція наближається до сполучникової; в перекладі його відсутність компенсується на рівні контексту: після перифрази із термінативним значенням *скінчив заводити годинник* "прогнозованою" є вказування на наступні одноразові дії: *одніс, прив'язав, змінив воду, сипнув*. Таким чином, у перекладі вдалося повністю відтворити ФПР оригіналу: тематичні компоненти оригіналу залишились в перекладі тематичними, а рематичні – рематичними.

Ситуація повної відповідності тема-рематичної організації оригіналу і перекладу фіксується тоді, коли між вихідною і цільовою мовами існує подібність у способах і засобах актуалізації змісту речення в контексті. Так, наведені приклади свідчать, що в обох мовах у нейтральному мовленні комунікативно найбільш вагомий компонент розташовується наприкінці висловлення, основним засобом вираження ФПР і в оригіналі, і в перекладі є порядок слів. Слід, однак, відзначити, що повна відповідність функціональній перспективі оригіналу досягається не тільки шляхом застосування прийому синтаксичного уподібнення, або дослівного перекладу. Використання лексико-граматичних трансформацій, орієнтованих на подолання системних, нормативних або узуальних розбіжностей між двома мовами, як, наприклад, у випадку, коментованому нами вище (*Acaso mi miopía los vio así. – А може, він здався мені таким через мою короткозорість*), також забезпечує повну відповідність функціональної перспективи речень оригіналу і перекладу.

Розглянемо іще один приклад: *Era de Córdoba y sabía el latín como pocos* [14, 66]. – *Виходець з Кордови, латину він знав як*

небагато хто в Іспанії [15, 55]. Дане речення взято з лекції Ф. Гарсія Лорки "Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори". Його темою є ім'я поета (Луїс де Гонгора) – граматичний підмет, не виражений в іспанському реченні експліцитно через причини, що ми вже описували вище; рематичними є обидві групи присудка, при цьому власне ремою повідомлення, тобто носієм логічного наголосу, є предикатив *de Córdoba* і обставина з порівняльним значенням *soto pocos*. У перекладі ця схема розподілу комунікативного навантаження в цілому повторюється, однак, вона не є абсолютно тотожною оригінальній, являючи собою один з можливих варіантів відтворення ФПР даного висловлення у перекладі. Власне ремою в перекладі, так само як і в оригіналі, виступає обставина із порівняльним значенням як *небагато хто в Іспанії*. Водночас, через застосовані зміни граматичного характеру перша рема (*Era de Córdoba*) перетворилась у перекладі на прикладку (*Виходець з Кордови*), ставши першим рематичним піком; у фокусі також опинився через інверсію тематичний додаток *латину*. Все це робить українське висловлення експресивнішим порівняно із нейтральним вихідним. Слід відзначити, що при застосуванні синтаксичного уподібнення переклад був би цілком нормативним і відзначався повною відповідністю як на рівні лексико-граматичного оформлення, так і на рівні ФПР: *Він був вихідцем (походив) з Кордови і знав латину як небагато хто в Іспанії*. Однак, М. Москаленко, автор наведеного вище перекладу, зупинився на стилістично більш маркованому порівняно з оригіналом варіантові. Відповідність між ФПР оригіналу і перекладу у цьому випадку ми визначаємо як варіантну.

Таким чином, в перекладі, окрім повної, може мати місце і варіантна відповідність комунікативних структур вихідного і цільового текстів. Варіабельність у відтворенні ФПР є невід'ємною рисою перекладу художніх і публіцистичних творів, яким часто притаманні поширені речення складної структури і де вимоги стилів – індивідуально-авторських і функціональних – виступають додатковим до мовного чинником вибору перекладача.

Повна та варіантна відповідність при вираженні ФПР оригіналу є випадками її відтворення у перекладі. Порухення розпо-

ділу комунікативного навантаження, зміна комунікативних ролей компонентів висловлення, навпаки, не забезпечує відтворення ФПР оригіналу, їхнім результатом є інша, відміна від оригінальної, функціональна перспектива. Варіантна відповідність і випадки зміни ФПР у перекладі (слід відзначити, що у професійно виконаних перекладах кількість останніх загалом є невисокою) мають стати предметом спеціальних досліджень, що дозволить конкретизувати загальнотеоретичну вимогу про адекватне відтворення ФПР у перекладі.

Застосування теорії ФПР у дослідженнях перекладу не обмежуються розглянутими нами аспектами. Наведені нами результати виявлено в рамках іспансько-українського перекладу. На нашу думку, вони служать переконливим свідченням високого перекладознавчого потенціалу теми ФПР і необхідності подальшого її дослідження, насамперед, у жанрово-стильових теоріях перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение / И.С. Алексеева. – СПб., М., 2004.
2. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – М., 2009.
3. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г.А. Золотова. – М., 2003.
4. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М., 1988.
5. Чередниченко О.І. Про мову і переклад / О.І. Чередниченко. – К., 2007.
6. Обрегон Муньос, У. Смыслоразличительные возможности русской интонации в сопоставлении с испанской : автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01 / Уго Обрегон Муньос; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 1973.
7. Kalustova O., Tanich K. El orden de palabras en español, ruso y ucraniano: análisis contrastivo y traductológico / O. Kalustova, K. Tanich // La traduction au seuil du XXI^e siècle: histoire, théorie, méthodologie. – Strasbourg-Florence-Grenade-Kyiv, 1997.
8. Гарбовский Н.К. Теория перевода / Н.К. Гарбовский. – М., 2004.
9. García Márquez G. El coronel no tiene quien le escriba / G. García Márquez [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literatura.us/garciamarquez/coronel.html> (дата звернення: 27.08.12).
10. García Маркес Г. Полковникові ніхто не пише / Г. García Маркес // Латиноамериканська повість. – К., 1978.

11. *Borges J.L.* El libro de arena / J. L. Borges [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges2.htm> (дата звернення: 27.08.12).

12. *Борхес Х.Л.* Книга піску / Х. Л. Борхес // Всесвіт. – 1988. – № 4.

13. *Комиссаров В. Н.* Современное переводоведение. Курс лекций / В. Н. Комиссаров. – М., 1999.

14. *García Lorca F.* La imagen poética de don Luis de Góngora / F. García Lorca // *Obras completas*. – Madrid, 1972.

15. *Гарсія Лорка Ф.* Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори / Ф. Гарсія Лорка // Думки про мистецтво. – К., 1975.

Стаття надійшла до редакції 18.10.12

И. Шиянова, канд. филол. наук, ассистент
КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**Переводоведческие аспекты
теории функциональной перспективы предложения**

В статье рассматриваются некоторые аспекты теории функциональной перспективы предложения в контексте перевода. Основное внимание сосредоточено на проблемах, связанных с частной теорией испанско-украинского перевода.

Ключевые слова: функциональная перспектива предложения, тема, рема, переводоведение, испанско-украинский перевод.

I. Shyyanova, PhD in Philology, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**Aspects of the theory of functional sentence
perspective relevant to translation studies**

The article treats some aspects of the theory of functional sentence perspective in the context of translation. Issues related to the Spanish-Ukrainian translation are focused.

Key words: functional sentence perspective, theme, rheme, translation studies, Spanish-Ukrainian translation.

ЗМІСТ

О. Чередниченко

Перекладознавство у Шевченковому університеті
(до 50-річчя відділу перекладачів) 12

В. Карабан

Важливість навчання узусу рідної та іноземної мов
у підготовці перекладачів та філологів іноземних мов 24

Г. Агєєва

Підходи до перекладу італійської діалектної поезії у США 31

Е. Андрієвська

Щодо проблеми адекватності автоматичного перекладу
юридичних текстів 41

З. Антоненко

Особливості перекладу газетних заголовків
статей соціально-економічної тематики
(на матеріалі іспанської та української мов) 48

Н. Антонюк

Комунікативні знахідки в контексті юридичного перекладу 60

А. Бондарєва

Особливості перекладу японських танка французькою мовою
(на матеріалі збірки Юдіт Гот'є "Вірші /на крильцях/ бабки") 65

Г. Верба, Н. Хижняк

З історії становлення іспаністики в Київському національному
університеті імені Тараса Шевченка 72

М. Возна

До питання про англійську ментальність та еквівалентність
англо-українського перекладу (на прикладах назв житла) 86

О. Вронська

Образ громадянської війни в романі Міа Коуту
"Терра сомнамбула" 93

А. Дворніков

Реалізація творчого методу Миколи Лукаша на прикладі
зіставного аналізу просодійного рівня оригіналу і перекладу
(на матеріалі трагедії Й.-В. Гете "Фауст") 103

Р. Довганчина

Роль метатропів в інтерпретації творів Е. Гемінгвея
(на прикладі оповідання "Big Two-hearted River") 109

А. Дурманенко Особливості відтворення реалій роману Любка Дереша "Культ" у французькому перекладі	118
Ю. Дяченко Відтворення маркованості індивідуального мовлення у художньому перекладі	136
М. Іваницька Німецько-український художній переклад: від Франка до Стуса.....	143
Д. Касяненко Лексико-семантичні процеси в термінології правового євролекту та їхнє відтворення у перекладі	159
Т. Качановська Солярно-місячні образи в сонетах Ш. Бодлера та їхніх українських перекладах	165
В. Ковальова, Л. Науменко Калькування як засіб творення нових військових терміноодиниць (на матеріалі німецьких військових текстів).....	180
Л. Коломієць Видатні мовознавці-перекладачі 1920–1930-х років: Олександр Білецький, Михайло Калинович, Леонід Пахаревський, Андрій Ніковський, Борис Ткаченко	187
Н. Котлярова Інтертекстуальність роману Алессандро Барікко "Шовк" та її відтворення українською, російською й англійською мовами....	206
Ю. Коцій Розмовне та сценічне мовлення: спільне та відмінне (на матеріалі іспанської та української мов).....	217
О. Крушинська Українські переклади вірша Артюра Рембо "Відчуття"	228
Т. Малкович Відтворення вербальних концептів мовою кінообразів як важливий аспект кіноперекладу	235
Т. Некряч Переклад для сцени: перекладач як співрежисер	241
О. Омельченко Відтворення латиноамериканських реалій роману Г. Гарсія Маркеса "Сто років самотності" в українському перекладі	248

Р. Поворознюк	
Особливості відтворення компліментів	
у "Сазі про Форсайтів" Дж. Голсуорсі.....	254
С. Прутько	
Особливості відтворення М. Рильським засобів	
вираження емоційності в перекладі вірша Ж.-М. Ередіа	
"Кентаври втікають"	262
В. Радчук	
Чи переживе переклад глобалізацію – не змінившись?	269
О. Радчук	
Структурна концепція віршованого перекладу	276
М. Романченко	
Вірш "Fratelli" ("Брати") італійського поета Джузеппе Унгаретті	
у перекладах англійською, німецькою, російською	
та українською мовами.....	285
А. Саволоцька	
Переклад інтертекстуальних елементів	
у культурно-маркованому тексті	
(на матеріалі роману Салмана Рушді "Опівнічні Діти").....	293
І. Смушинська	
Порівняння як стилістична фігура	
з погляду інтерпретації та перекладу	302
О. Ткаченко	
Програмне забезпечення для перекладача-фрілансера.....	309
Н. Ференс	
Метатропи і поетичний переклад ("The Sorrow of Love"	
В. Б. Єйтса у перекладах О. Мокровольського та О. Зуєвського)	316
Ю. Чернишова	
Переклад як зустріч з іншим: філософія гостинності	
у працях Доменіко Єрволіно	324
І. Шиянова	
Перекладознавчі аспекти теорії функціональної	
перспективи речення.....	332

СОДЕРЖАНИЕ

А. Чередниченко

Переводоведение в Киевском университете им. Т. Шевченко
(к 50-летию отдела переводчиков) 12

В. Карабан

Важность обучения узусу родного и иностранного языков
в подготовке переводчиков и филологов иностранных языков 24

А. Агеева

Подходы к переводу итальянской диалектной поэзии в США 31

Э. Андриевская

К проблеме адекватности автоматического перевода
юридических текстов 41

З. Антоненко

Особенности перевода газетных заголовков статей
социально-экономической и политической тематики
(на материале испанского и украинского языков) 48

Н. Антонюк

Коммуникативные находки в контексте юридического перевода 60

А. Бондарева

Особенности перевода японских *танка*
на французский язык (на материале сборника Юдит Готье
"Стихи / на крыльях / стрекозы") 65

Г. Верба, Н. Хижняк

Из истории становления испанистики в Киевском
национальном университете имени Тараса Шевченко 72

М. Возная

К вопросу об английской ментальности и эквивалентности
англо-украинского перевода (на примерах названий жилья) 86

О. Вронская

Образ гражданской войны в романе Миа Коуту
"Терра сомнамбула" 93

А. Дворников

Реализация творческого метода Николая Лукаша
(на примере сопоставительного анализа просодийного уровня
трагедии И. В. Гете "Фауст" в оригинале и переводе) 103

Р. Довганчина

Роль метатропов в интерпретации произведений Э. Хемингуэя
(на примере рассказа "Big Two-hearted River") 109

А. Дурманенко Особенности воссоздания реалий романа Любка Дереша "Культ" во французском переводе	118
Ю. Дяченко Воспроизведение маркированности индивидуальной речи в художественном переводе	136
М. Іваницька Немецко-украинский художественный перевод: от Франко до Стуса	143
Д. Касяненко Лексико-семантические процессы в терминологии правового евролекта и их передача в переводе	159
Т. Качановская Солярно-лунарные образы в сонетах Ш. Бодлера и их украинских переводах	165
В. Ковалева, Л. Наumenко Калькирование как способ образования новых терминов (на материале немецких военных текстов)	180
Л. Коломиец Выдающиеся украинские языковеды-переводчики 1920–1930-х годов: Александр Белецкий, Михаил Калинович, Леонид Пахаревский, Андрей Никовский, Борис Ткаченко	187
Н. Котлярова Интертекстуальность романа Алессандро Барикко "Шелк" и его воспроизведение на украинском, русском и английском языках	206
Ю. Коций Разговорная и сценическая речь: общее и различное (на материале испанского и украинского языков)	217
Е. Крушинская Украинские переводы стихотворения Артюра Рембо "Ощущения"	228
Т. Малкович Воспроизведение вербальных концептов на языке кинообразов как важный аспект киноперевода	235
Т. Некряч Перевод для сцены: переводчик как сорежиссер	241
О. Омельченко Воссоздание латиноамериканских реалий романа Г. Гарсиа Маркеса "Сто лет одиночества" в украинском переводе	248

Р. Поворожнюк	
Особенности перевода комплиментов в "Саге про Фортсайтов" Дж. Голсуорси	254
С. Прутько	
Особенности передачи М. Рыльским способов выражения эмоциональности в переводе стихотворения Ж.-М. Эредиа "Бегство кентавров"	262
В. Радчук	
Переживет ли перевод глобализацию – не меняясь?	269
О. Радчук	
Структурная концепция стихотворного перевода	276
М. Романченко,	
Стих "Fratelli" ("Братья") итальянского поэта Джузеппе Унгаретти в переводах на английский, немецкий, русский и украинский языки	285
А. Саволоцкая	
Перевод интертекстуальных элементов в культурно окрашенном тексте (на материале романа Салмана Рушди "Дети полуночи ")	293
И. Смушинская	
Сравнение как стилистическая фигура с точки зрения интерпретации и перевода	302
А. Ткаченко	
Программное обеспечение для переводчика-фрилансера	309
Н. Ференс	
Метатропы и поэтический перевод ("The Sorrow of Love" У. Б. Йейтса в интерпретациях А. Мокровольского и О. Зуевского)	316
Ю. Чернышева	
Перевод как встреча с другим: философия гостеприимства в работах Доменико Ерволино	324
И. Шиянова	
Переводоведческие аспекты теории функциональной перспективы предложения	332

CONTENTS

O. Cherednychenko

The Translation Studies at the Taras Shevchenko University
(to the 50-th anniversary of the Translation Department)..... 12

V. Karaban

The importance of teaching the customary usage
of the native and foreign languages in training translators
and specialists in modern foreign languages..... 24

A. Ageyeva

Approaches to the translation of italian dialect poetry in USA 31

E. Andriievskia

Regarding the problem of the adequacy of automatic translation
of legal texts 41

Z. Antonenko

The peculiarities of translation of newspaper headings
with social and economic subject matter
(on basis of Spanish and Ukrainian) 48

N. Antoniuk

Communicative Finds in Law Translation..... 60

A. Bondareva

Features of the Japanese translation of *tanka*
on the French language (based on the collection
of Judith Gatiér's "Poems / on the wings / of dragonfly") 65

G. Verba, N. Khyzhniak

From the history of Spanish studies
in Taras Shevchenko National University of Kiev 72

M. Vozna

On English Mentality and Equivalency of English
to Ukrainian Translation (basid on the names of types of residence) 86

O. Wronska

The image of the civil war in the Mia Couto's novel
"Terra sonâmbula" 93

A. Dvornikov

Mykola Lukash's Creative Approaches on the Prosodic Levels:
the contrastive analysis of J.W. Goethe's "Faust" 103

R. Dovhanchyna

The role of metatropes in interpreting E. Hemingway's writings
(based on a short-story "Big Two-hearted River") 109

A. Durmanenko

The peculiarities of rendering into French the realia
of the novel "Cult" by Lubko Deresh..... 118

Yu. Diachenko

The Ways of Reproducing of Individual Speech Markers
in Artistic Translation 136

M. Ivanytska

German-ukrainian literary translation: from Franko to Stus..... 143

D. Kasianenko

Lexical-semantic processes in the terminology of legal eurolekt
and their transfer in the translation 159

T. Kachanovska

Solar and Lunar Images in the Ch. Baudelaire's Sonnets
and theirs Ukrainian Translations 165

V. Kovaleva, L. Naumenko

Calque as the way of new military terms formation
(based on German military texts)..... 180

L. Kolomiyets

Outstanding Ukrainian Linguists-Translators of the 1920's–1930's:
Oleksandr Biletskyi, Mykhailo Kalynovych, Leonid Pakharevskyi,
Andrii Nikovskyi, Borys Tkachenko 187

N. Kotlyarove

Intertextuality of the novel "Silk" written by Alessandro Baricco
and its interpretation in the Ukrainian, Russian
and English translations 206

I. Koshchii

Colloquial and scenic speech: common and uncommon features
(on Spanish and English languages) 217

O. Krushynska

Ukrainian translations of the poem of Arthur Rimbaud "Sensations" 228

T. Malkovych

The translation of verbal concepts into the language of film imagery 235

T. Nekriach

Translation for stage: translator as co-director 241

O. Omelchenko

Reproduction of the Latin-American realities of the novel
of G. García Márquez "one hundred years of solitude"
in the Ukrainian translation..... 248

R. Povoroznyk

Peculiarities of rendering compliments
in "The Forsyte Saga" by John Galsworthy 254

S. Prutko

Peculiarity of transmission by Maksym Rylsky emotions
in poetry of Jose-Maria Heredia "Centaur's escape" 262

V. Radchuk

Will translation survive globalization, unchanged? 269

O. Radchuk

A Structural View of Verse Translation 276

M. Romanchenko

Translation of verse "Fratelli" ("Brothers") by Italian poet Giuseppe
Ungaretti into the English, German,
Russian and Ukrainian languages 285

A. Savolotska

Rendering of intertextual elements
in cultural-specific text (on the material
of novel "Midnight's children" by Salman Rushdie) 293

I. Smushchynska

Comparison as a stylistic figure in the context
of interpretation and translation 302

A. Tkachenko

A freelance translator's software 309

N. Ferens

Metatropes and poetic translation: W. B. Yeats's The Sorrow of Love
interpreted by O. Mokrovolskiy and O. Zuyevskiy 316

Y. Chernyshova

Translation as a meeting with another: philosophy of hospitality
in Domenico Jervolino's works 324

I. Shyyanova

Aspects of the theory of functional sentence
perspective relevant to translation studies 332

Наукове видання

МОВНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ КАРТИНИ СВІТУ

Збірник наукових праць

Випуск 2(44)

Друкується за авторською редакцією



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 20,5. Наклад 100. Зам. № 213-6815.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф 8.
Підписано до друку 03.12.13

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет",
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28

e-mail: vpc@univ.kiev.ua

<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02

