

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

СТИЛЬ І ПЕРЕКЛАД

Збірник наукових праць

Випуск 1(2)



Збірник містить наукові розвідки відомих науковців, викладачів вищих навчальних закладів різних країн Європи і Америки, аспірантів, перекладачів, студентів, присвячені висвітленню актуальних питань стилістики романських, германських та слов'янських мов, а також найважливішим проблемам сучасного перекладознавства та порівняльного мовознавства. У виданні представлено також художні переклади, зроблені досвідченими та молодими перекладачами.

**ВІДПОВІДАЛЬНИЙ
РЕДАКТОР**

**РЕДАКЦІЙНА
КОЛЕГІЯ**

Рецензенти

Адреса редколегії

Затверджено

Зареєстровано

**Засновник
та видавець**

Адреса видавця

І. В. Смуцинська, д-р філол. наук, проф. (Україна)

Ріхард Бруннер, проф. (Німеччина); В. Б. Бурбело, д-р філол. наук, проф. (Україна); З. О. Гетьман, д-р філол. наук, проф. (Україна); В. І. Карабан, д-р філол. наук, проф. (Україна); Т. Р. Кияк, д-р філол. наук, проф. (Україна); Н. Ф. Клименко, д-р. філол. наук, проф., член-кор. НАНУ (Україна); Л. В. Коломієць, д-р філол. наук, проф. (Україна); Майкл Найдан, проф. (США); Н. П. Неборсіна, д-р філол. наук, доц. (Україна); Оксана Пахльовська, проф. (Італія); Жан-Марі Прійор, проф. (Франція); О. О. Соломарська, канд. філол. наук, доц. (Україна); Сімон Суарес Куадрос, доц. (Іспанія); Мирослав Чаркіч, проф. (Сербія); О. І. Чередниченко, д-р філол. наук, проф. (Україна)

д-р філол. наук, проф. О. С. Снитко (КНУ ім. Т. Шевченка) канд. філол. наук, доц. В. Я. Жалай (Центр наукових досліджень та викладання іноземних мов НАНУ) 01033, Київ-033, 6-р Т. Шевченка, 14 Інститут філології; ☎ (38044) 239-34-09 E-mail: tprgm @ ukr.net, tprgm@univ.kiev

Вченою радою Інституту філології 30.06.15 (протокол № 10)

Міністерством юстиції України. Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Державною реєстраційною службою України серія KB № 20108-9908 Р від 07.06.13

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет". Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02

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, 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", 2015

ВІД РЕДАКЦІЇ

ПРИСВЯЧЕНО МИКОЛІ ЗЕРОВУ

Другий номер нашого наукового журналу "Стиль і переклад" було вирішено присвятити видатному перекладачу, науковцю, поету, лідеру "неокласиків", професору Київського університету Миколі Зерову (1890–1937), 125 років з дня народження якого виповнилося 26 квітня цього року.



Саме тому цей збірник починається статтею проф. О. І. Чередниченка "Патрон українського перекладу", де автор намагається висвітлити перекладацький і перекладознавчий доробок Миколи Зерова, з'ясувати його місце і роль в українському перекладознавстві. Цією публікацією ми хотіли б привернути увагу науковців і перекладачів усього світу до людини, яка, ставши жертвою тоталітарного режиму (розстріляний у ГУЛАЗі), "поклала своє життя на вівтар національної культури", як пише О. Чередниченко.

Крім того, збірник містить багато статей, присвячених проблемам сучасного перекладознавства, історії перекладу, стилістики, порівняльного мовознавства, соціолінгвістики. Зокрема, свою статтю, присвячену постаті Вільяма Ричарда Морфілла, надала патріарх українського перекладознавства Роксолана Петрівна Зорівчак (Львівський національний університет ім. І. Франка).

Цього разу досить цікавою і великою за обсягом вийшла рубрика "Оригінали і переклади", куди подали свої переклади не тільки відомі перекладачі, але й перекладачі-початківці, магістранти Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Тут представлені як нові художні переклади, так і публіцистика: ми отримали дозвіл на передрукування злободенної статті

"Війни кінця світу" та її переклад українською мовою від відомого іспанського журналіста й письменника Маріо Варгаса Льоси.

У цьому випуску з'явилася також нова рубрика "З ще невиданого та рукописів", де представлені розділи з посібників, що готуються до друку.

Ще однією новинкою цього випуску можна вважати започаткування публікації у рубриці "Рецензування і анотації" відгуків на дисертації та автореферати, які видалися редакції такими, що можуть зацікавити широку наукову громадськість.

Наприкінці хотілося б подякувати нашим колегам: з Німеччини – проф. Володимиру Куцу, зі США – проф. Майклу Найдану, із Франції – проф. Жан-Марі Прійору, з Італії – доц. Сальваторе дель Гаудіо за надані наукові розвідки та переклади.

Основною "родзинкою" цього номеру стала велика за обсягом стаття проф. В. Куца, присвячена корективному усному перекладу; ми публікуємо також оригінал німецькою і його переклад українською мовою, зроблений студентами Шевченківського університету О. Гичкой та М. Пукас.

Загалом у цьому випуску представлені статті й переклади англійською, німецькою, французькою, іспанською, італійською, португальською, новогрецькою, російською та українською мовами.

**ПАТРОН УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ
(ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МИКОЛИ ЗЕРОВА)**

Кінець ХХ століття пройшов під знаком повернення Україні багатьох раніше заборонених імен її інтелектуалів, які поклали своє життя на вівтар національної культури, ставши жертвами тоталітарного режиму. Серед них було ім'я Миколи Зерова – поета, перекладача, літературознавця, професора Київського університету. Його постать приваблює дослідників багатогранністю творчої діяльності: автор оригінальних поезій, поет-перекладач, організатор перекладацького "Гуртка неокласиків", теоретик і дидактик перекладу, дослідник художньої літератури. Про Миколу Зерова вже чимало написано, передусім його учнем і послідовником Григорієм Кочуром, а також фахівцями у галузі літературної критики, історії і теорії перекладу. У цій розвідці нас цікавитиме перекладацький і перекладознавчий доробок М. Зерова, але спочатку варто зупинитися на основних віхах його біографії.

Микола Зеров народився 26 квітня 1890 року у повітовому місті Зінькові на Полтавщині в сім'ї вчителя, а згодом інспектора народних шкіл Костянтина Іраклійовича Зерова. Його мати Марія Яківна походила з козацького роду Яреськів з-під Диканьки. Молодший брат Миколи – Михайло – став поетом і перекладачем, відомим під літературним псевдонімом Михайло Орест. Ще один молодший брат – Дмитро Зеров – став ботаніком, академіком АН УРСР.

Закінчивши Зіньківську школу, де його однокласником був майбутній письменник–гуморист Остап Вишня, Микола Зеров продовжив навчання в Охтирській і Першій київській гімназіях (1903–1908). Вищу освіту він здобув на історико–філологічному факультеті Київського університету імені Святого Володимира (1909–1914). 1912 р. вийшли друком перші статті і рецензії Зерова в журналі "Світло" та газеті "Рада". У 1914–1916 рр. він працює викладачем історії Златопільської чоловічої, а згодом

і жіночої гімназій. У 1917 р. Зеров учителює в Другій київській гімназії імені Кирило-Мефодієвського братства та викладає латину. У 1918–1920 роках викладає українознавство в Архітектурному інституті і одночасно редагує бібліографічний журнал "Книгарь".

1920 року побачили світ підготовлені Зеровим "Антологія римської поезії" та "Нова українська поезія", що стали помітним явищем у тогочасній літературі. Того ж року з голодного Києва Зеров з сім'єю переїжджає до Баришівки, де влаштовується на роботу викладачем місцевої соціально-економічної школи і працює там майже три роки. Цей період виявився плідним у творчому плані. У Баришівці було написано усі вірші майбутньої збірки "Камена" (1924), низку сонетів, коротких оповідань і сатири-пародій, зроблено чимало перекладів. 1 жовтня 1923 року Микола Зеров стає професором Київського інституту народної освіти (так тоді називали Київський університет) і одночасно викладає українську літературу в кооперативному технікумі і торгово-промисловій школі.

Григорій Кочур так згадує про лекції Професора: "Кому дозволялося прослухати у нього курс історії української літератури, у того, певно, залишилося незабутнє враження на все життя: яскрава форма викладу щасливо поєднувалась у М. Зерова з феноменальною пам'яттю і всебічною, можна сказати, неосязною ерудицією, майстерністю літературного аналізу" [Кочур 2008 (1), 317].

Під час літературної дискусії 1925–28 рр. Микола Зеров виступив з позицій розвитку української літератури на основі національної культурної традиції із залученням кращих здобутків європейської і світової культури, що суперечило головній більшовицькій тезі про необхідність творення нової пролетарської культури. Зеров стає об'єктом цькування, його твори визнаються несучасними і такими, що культивують буржуазну культуру. Цькування поступово переростає в терор: наприкінці 1934 року Зерова звільняють з університету, а 28 квітня 1935 року під Москвою, де він опинився у пошуках роботи, його заарештовують і доправляють до Києва. На початку лютого 1936 року військовий трибунал, розглянувши у закритому режимі справу Зерова і ще п'ятьох людей, серед яких був поет-неокласик Павло Филипович, звинуватив їх у створенні міфічної контрреволюційної на-

ціоналістичної організації і засудив до заслання у виправно-трудових таборах. У жовтні 1937 року особлива трійка УНКВС по Ленінградській області переглянула справу і винесла Зерову смертний вирок. Разом з багатьма діячами української культури Зеров був розстріляний у селищі Сандармох (Карелія) 3 листопада 1937 року до двадцятої річниці Жовтневої революції. Під час "Хрущовської відлиги" у березні 1958 року Верховний Суд СРСР скасував вирок військового трибуналу і постанову особливої трійки та припинив справу "за відсутністю складу злочину". Микола Зеров був реабілітований посмертно.

Тож заснований Зеровим Гурток неокласиків, до якого належали Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургард (Юрій Клен), Максим Рильський, Павло Филипович та ін., проіснував недовго. Одні його члени загинули, інші вимушено емігрували, а ті, хто залишився в Україні, не могли вільно виражати своє "я" в умовах тотального контролю. Проте навіть за короткі два-три роки свого існування гурток встиг чимало зробити для реалізації поставленої мети, яка полягала у випрацюванні високого стилю в українській літературі і збагаченні її новими виражальними засобами, а також повній відмові від травестійності, або так званої котляревщини як символу одомашнення першотвору, на користь власне перекладу, орієнтованого на сучасного читача. Це, на думку неокласиків, можна було здійснити насамперед шляхом нових перекладів зарубіжної, передовсім античної, літератури і донесення її до широкого загалу.

Сам Микола Зеров перекладав з білоруської, польської, російської, італійської та французької мов, але найбільше – з латини. Перші переклади римських поетів Горація та Вергілія було опубліковано 1918 року у "Літературно-науковому віснику". 1920 року у видавництві "Друкар" вийшла в світ "Антологія римської поезії", яка включала 22 переклади Зерова з шістьох поетів. У вже згаданій збірці "Камена" (1924) поряд з оригінальними віршами подано розділ "Римляни", який вміщує кілька авторських перекладів. У числі 10 часопису "Червоний шлях" Зеров опублікував у власному перекладі уривки з поеми Лукреція "Про природу речей". У хрестоматії О.І. Білецького "Антична література" (1938) надруковано кілька перекладів Зерова з римських поетів (без зга-

дки про ім'я перекладача). Серед них – не друковані раніше вірші, у т.ч. Ювенала та Намаціана. З латинської мови Зеров переклав також поезії українських авторів Григорія Сковороди, Стефана Яворського і француза Марка-Антуана Мюре.

Невідомою залишилася доля наймонументальнішої (за визначенням Кочура) праці Зерова – повного перекладу Вергілієвої "Енеїди", над яким він почав працювати у 30-і роки і закінчив на Соловках у концтаборі під назвою СЛОН (Соловецкий лагерь особого назначения), де перебувало чимало діячів української культури. Тож повний текст зник або був знищений, але уривок з "Енеїди", перекладений Зеровим, був надрукований ще 1920 року у вже згадуваній римській антології. Більше знайдених в архівах перекладів з "Енеїди" опубліковано в однотомнику його вибраних творів видання 2015 р.

Переклади творів римських поетів Вергілія, Горация, Овідія, Катулла та ін. свідчать про поетичний таланти і високу мовну культуру Зерова, його вміння дотримуватися розміру оригіналу, коли йшлося про відтворення класичних гекзаметрів або елегійних дистихів. Навіть там, де розмір оригіналу зберегти не вдавалося і перекладач обирав звичніший для українського віршування метр, застосовуючи також і риму, відсутню в оригіналі, спостерігаємо високий ступінь змістової точності. Змістова точність і велика поетична культура, як зазначає Г. Кочур, надавали різноманітним за ритмікою перекладеним творам неповторно-зеровського звучання [Кочур 2008 (2), 321].

Прикладом уважного прочитання оригіналу і майстерного відтворення його стилю може бути початок Горациєвої оди "До Деллія" в інтерпретації Зерова, який цікаво зіставити з "перекладом" Петра Гулака-Артемівського, що з'явився у першій половині XIX ст., тобто приблизно на століття раніше:

*Пархоме! В часті не брикай!
В нудзі притьмом не лізь до
неба,
Людей питай – свій розум май,
Як не мудруй, а вмерти треба.*

(пер. П. Гулак-Артемівський)

*В години розпачу умій себе
стримати
І в хвилі радості заховуй супокій
І знай: однаково прийдеться
умирати,
О Деллію коханий мій.*

(пер. М. Зеров)

Як бачимо, поєднання бурлеску і суцільної адаптації оригіналу в старішій перекладній версії не має нічого спільного з класичним звучанням оди в модерній її інтерпретації, яка сприймається читачем саме як перекладна копія тексту класичного жанру оригінальної літератури.

Будучи майстром сонета і маючи власний сонетарій, до якого Зеров ставився доволі іронічно, назвавши "сухарями" свої сонети зі збірки "Камена", він переклав чимало творів цього жанру, що належать перу зарубіжних поетів. У цьому доробку – два сонети Петрарки на смерть Лаури, чотири любовні сонети Ронсара, п'ять – Дю Белле, з яких чотири з циклу "Старовинності Риму", що оспівують велич античного світу. З французької перекладено також дев'ять сонетів Ж.-М. Ередіа, з польської – два кримські сонети Міцкевича і один авторства менш відомого поета Міріама-Пшесмицького, з російської – два сонети Буніна і два (в тому числі "Шевченкова Могила) – маловідомого поета П. Бутурліна.

Серед перекладених Зеровим поетів-сонетистів не знаходимо представників імпресіонізму і символізму – Верлена, Рембо, Малларме та ін., що, очевидно, пояснюється творчим кредо поета-перекладача. Ці течії в поетичному мистецтві з властивою їм розмитістю художніх образів були для нього дещо чужими. Набагато ближчою за духом була поезія Парнасу, яка визначила перекладацькі уподобання і значною мірою вплинула на оригінальну творчість Зерова, про що дізнаємось в одному з його сонетів:

*Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередіа,
Парнаських гір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я.*

Мрії Зерова підготувати разом з побратимами і видати "Антологію світового сонета" (101 сонет від виникнення до сучасності) не судилося здійснитися за його життя, але ті кілька десятків (за Кочуром, біля тридцяти) перекладених сонетів, що лишилися, увійшли до скарбниці української літератури і були опубліковані вже в наш час у різних збірках.

Повертаючись до французької поезії, яка надихала Зерова на спроби перевтілити її по-українськи, варто згадати його переклади Бодлера: уривки з філософської поеми "Подорож" (глави I, VI, VIII) і вірш "Moesta et errabunda". Як перекладач з французької Зеров дебютував саме віршем Бодлера у "Літературно-науковому віснику" 1919 р. В його перекладах пізніше з'являться вірші Леконта де Лілля, Кро, Герена, А. де Реньє, Пегі, "Вечірня баллада" Дюамеля, кілька віршів Беранже та франкомовного бельгійського поета Верхарна. За редакцією Зерова вийшла повість Вольтера "Кандід" у перекладі В. Підмогильного.

Досконале володіння вихідною мовою і блискуче знання мови цільової дозволяли Миколі Зерову віднаходити точні, або в сучасному сенсі – адекватні відповідники на рівні мікрообразів оригіналу і при цьому зберігати у перекладі цілісність його образно-смысловий системи. Звісно, тут не треба плутати точність, або адекватність поетичного перекладу з точністю лінгвістичною, формальною, яка в ньому трапляється вкрай рідко. Натомість перекладацькі заміни і вилучення, а також компенсації часто є неминучими, зважаючи на необхідність відтворення не лише змісту, а й форми вірша, його ритмомелодики. Ілюстрацією до цього твердження може слугувати переклад Зеровим Бодлерівського вірша "Moesta et errabunda"* (*латин. *Смутні й заблукані думки*), зокрема перших двох його строф:

*Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan ou la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond ainsi que la virginité?
Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe?*

*La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse?
La mer, la vaste mer console nos labeurs!...*

*Скажи, твоє серце не лине Агато,
Від моря засмічених улиць міських
До іншого моря, де сяйва багато,*

*Де тоне все в чарах дівочо-ясних...
Туди твоє серце не лине, Агато?*

*О море широке, вгамуй мої рани...
Хто даром співецьким тебе наділив?
Вітри над тобою гримлять, як органи,
А ти колісковий наспівуєш спів.
О море широке, вгамуй мої рани...*

Окремими сторінками в творчій спадщині Миколи Зерова є переклади зі слов'янських літератур – польської, російської і білоруської. Не можна не погодитися з Г. Кочуром, який назвав найзначнішим перекладом Зерова з польської літератури трагедію "Мазепа" Ю.Словацького. Цей переклад було зроблено для театру і опубліковано 1926 р. із супровідною статтею перекладача. У 1924 році у часописі "Нова громада" було надруковано під назвою "Шевченкові" переклад вірша А. Сови (Е. Желіговського) "До брата Тараса Шевченка". Зроблений урочистим амфібрахієм (ритм оригіналу наближається до хорєя), переклад Зерова звучить дуже піднесено, можливо, більшою мірою, ніж оригінал. З польської перекладено також дві байки Красицького, подані у книгах Зерова "Нове українське письменство" (1924) і "Байка і притча в українській літературі" (1931), де розглядалися польські прототипи байок Гулака-Артемовського [Кочур 2008 (3), 326–328].

З російської літератури Зеров переклав вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, В.Брюсова, І.Буніна, оповідання М. Гоголя і А. Чехова. Йому належить також переклад українською російської повісті П. Куліша "Огненний змій". Паралельно було перекладено російською вірші Л. Українки "Сфінкс" і "Забута тінь", які увійшли до "Антології української поезії" 1924 р. З білоруської літератури зроблено переклад поезій її класика Я. Купали.

Теоретичні погляди Зерова на переклад сформувалися під впливом власної перекладацької діяльності та завдяки аналізу робіт інших майстрів художнього перекладу. Вони (погляди) знайшли відображення у низці опублікованих теоретико-критичних праць і курсі методології та методики перекладу, який вчений почав читати з 1932 р. в Українському інституті лінгвістичної освіти (пізніше Інститут іноземних мов).

Загалом високо оцінюючи поетичну майстерність Валерія Брюсова-перекладача "Енеїди", Зеров у власному перекладі унікав крайнощів запропонованого ним методу і, відтворюючи стилістику оригіналу, намагався зберегти природне звучання української мови як цільової. У статті "У справі віршованого перекладу", надрукованій у числі 9 журналу "Життя і революція" за 1928 рік, Зеров пише: "...нам важко наслідувати приклад Брюсова, який педантично погнався за звучанням оригіналу у своєму ... перекладі "Енеїди" і зробив свою працю майже неможливою з погляду природності російської віршової мови, хоча, може, і цікавою як експеримент для шанувальника Вергілія і знавця латинського тексту поеми. Навряд чи можна визнати ідеальним переклад, в якому перекладач – лише занурений у звуки дивак, що повернувся обличчям до автора оригінального тексту, а читачеві показав свою спину" [Кочур 2008 (4), 334].

Якщо спробувати узагальнити зеровський підхід до поетичного перекладу, то можна зробити висновок, що він був прибічником "точної неточності" і розглядав теоретичну вірність як недосяжний на практиці ідеал.

Переклад, за Зеровим, починається із з'ясування "цілісності поетичного твору" і є засобом суб'єктивного (в міру речей) витлумачення першотвору. Наголошуючи на розумінні твору, його історико-літературної генези й образу автора як ключовій умові перекладання, М. Зеров звертає увагу перекладача на п'ять важливих вимог:

1) лексичний добір звучить як загорога для розрізнення високого й низького стилів (їх нерозрізнення спричинилося до "котляревщини" чи травестійності в перекладах), неправильного вживання лексичного запасу мови;

2) найповніша увага до тропів і фігур, їх передача, але потрібна обережність, щоб не перевантажити читацьке сприйняття незвичними образами;

3) метричні особливості (себто увага до розміру оригіналу, а відтак – до збереження його ритміки – *О. Ч.*);

4) евфонія першотвору (йдеться про відтворення яскравих звукових образів оригіналу, у т.ч. схеми римування – *О. Ч.*);

5) краса рідної мови [Зеров 2003, 615–623].

М. Зеров розглядав переклад як важливий стимул для розвитку цільової мови, яка у такий спосіб мобілізує і збагачує всі свої лексичні і синтаксичні ресурси. Ця думка не нова, адже ще у ХУІ ст. подібну вимогу до перекладу висував французький філософ і перекладач Етьєн Доле. Важливим є те, що Зеров впроваджував її в український контекст, де шлях перекладу у ХІХ ст. пролягав, за його висловом, поміж двох потвор – Сцилли "простацької вульгарності", небезпеки не розрізняти "високий" та "середній" стилі, та Харибдою "надуманої безкровності", небезпеки "одірватися від живої народної основи, потонути в робленій синтаксі і невдатно кованих словах" [Зеров 2003, 515–516]. Т. Шмігер слушно зазначає, що "орієнтирами в процесі перекладу М.К. Зеров вважав не лише текст оригіналу, а й цільового читача" [Шмігер 2009, 103].

Діяльнісний підхід до перекладу дозволив Зерову виокремити переклад–процес ("віддавання засобами однієї мови тих елементів і функцій іншої мови, які дані в певному тексті – у готовому вигляді") та переклад–результат (або продукт) як "віддане засобами однієї мови слово іншої мови або цілий чужомовний твір з її стилістичними та функціональними особливостями".

В своїх теоретичних і дидактичних працях Микола Зеров, розвиваючи ідеї Франка, уперше обґрунтував тезу про переклад і перекладну літературу як органічні складники національної літератури і ширше – національної культури, які у випадку України набули націєтворчого характеру. Корисними виявилися його ідеї про вивчення історичної типології перекладів, розрізнення історії перекладу і історії перекладознавства, які разом з методологією перекладу формують теоретичне перекладознавство.

Внесок Миколи Зерова, як і решти неокласиків, в розвиток українського перекладу і становлення перекладознавства як окремої філологічної дисципліни важко переоцінити. Він потребує подальших досліджень. Ясно одне: започаткований ними процес літературної модернізації, включаючи запровадження модерних підходів до художнього перекладу, суттєво допоміг українській культурі вийти з того провінційного стану, в який її заганяла тоталітарна машина. Ось чому праці М.К. Зерова і його сподвижників по перу – представників українського "Розстріляного відродження" не втратили своєї актуальності в наш час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Кочур Г.* Учений, перекладач, поет / Г. Кочур // Література та переклад. Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А. Кочур та ін. – К.: Смолоскип, 2008. – Т. 1. – 612 с.
2. *Кочур Г.* Про переклади Миколи Зерова / Г. Кочур // Література та переклад... – Т. 1. – С. 321–323.
3. *Кочур Г.* Микола Зеров і польська література / Г. Кочур // Література та переклад... – Т. 1. – С. 326–329.
4. *Кочур Г.* Нескільки слов об авторе статті "Брюсов – переводчик латинських поетов" / Г. Кочур // Література та переклад... – Т. 1. – С. 332–334.
5. *Зеров М. К.* Українське письменство / М. К. Зеров; упоряд. М. Сулима, післямова М. Москаленка. – К.: Основи, 2003. – 1301 с.
6. *Шмігер Т.* Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя / Т. Шмігер. – К.: Смолоскип, 2009. – 342 с.

Стаття надійшла до редколегії 30.04.15

Parmi les figures emblématiques de la traduction en Ukraine celle de Mykola Zérov (1890–1937) est au premier rang. Poète, traducteur, critique littéraire, professeur à l'Université de Kyiv, il organisa dans les années vingt du XXe siècle le Cercle des néoclassiques qui se proposa de contribuer à la modernisation de la traduction littéraire. Ayant rejeté une approche domesticatrice (adaptive) qui prévalait en traduction littéraire ukrainienne des époques précédentes, Zérov et les néoclassiques défendaient une orientation sur l'original, la fidélité à son système idéoesthétique (sens et forme) et en même temps préconisaient la recevabilité de la traduction par le lecteur de la culture cible. En tant que traducteur Zérov rendit en ukrainien des oeuvres de la littérature romaine (Ovide, Virgile), française (Du Bellay, Ronsard, Leconte de Lisle, Baudelaire, Heredia), italienne (Pétrarque), polonaise (Mickiewicz), russe (Pouchkine, Gogol, Bounine), etc. Par son oeuvre originale (recueil de poésies "Camena") et par ses traductions poétiques Zérov développa le style soutenu raffiné dans la littérature ukrainienne et donna les exemples d'une exactitude de la traduction poétique qui, d'après lui, n'avait rien à voir avec l'exactitude linguistique formelle. Excellent en genre du sonnet, il favorisa son expansion dans la poésie ukrainienne du XXe siècle. Suite à de féroces représailles stalinienne, Zérov et la plupart de ses confrères, accusés "d'activités subversives", connurent le sort tragique en 1937-38. L'oeuvre des néoclassiques fut ainsi interrompue et vouée à l'oubli pour être ressuscitée dans l'Ukraine indépendante.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

UDC 811.112.2'253'38: 159.955.6

Kutz Wladimir, Dr. Habil, apl. Professor
Universität Leipzig (Deutschland)

KORREKTIVES DOLMETSCHEN: FUNKTIONEN, TECHNIKEN, ERGEBNISSE UND GRENZEN

Im untenstehenden Beitrag setzt sich der Autor mit "korrektivem Dolmetschen" als einer besonderen Dolmetschtätigkeit auseinander. Zunächst definiert er den Begriff des korrektiven Eingreifens, erforscht dessen Motivation, Funktion sowie Legimität und abschliessend analysiert dessen Techniken, Ergebnisse und Grenzen. Darüber hinaus wird hier das "Original" thematisiert und aus der Perspektive des korrektiven Dolmetschens betrachtet.

Schlüsselwörter: korrektives Dolmetschen, Motivation, Legimität, Original, Kohäsion, Kohärenz.

1. Was ist "korrektives Dolmetschen"?
2. Motivationen und Funktionen
3. Faktor "Original"
4. Techniken
5. Ergebnisformen
6. Grenzen

1. Was ist "korrektives Dolmetschen"?

In der ersten Reihe des Festivalkinos sitzend, wollte einmal ein Kabinendolmetscher die Preisverleihungszeremonie eines internationalen Dokumentarfilmfestivals erleben, denn in "seiner" Arbeitssprache sollten an jenem Abend keine Filme vorgeführt werden. Einer der Preise wurde einem jungen Filmemacher aus Tadschikistan verliehen, worauf dieser etwas zögerlich zum Mikrofon ging. Würde er sich auf Deutsch, Englisch, Russisch oder gar in seiner Landessprache äußern? Kurz danach konnte man Undeutliches und darunter einige russische Ausdrücke vernehmen: *danke, ganz schwierig, für uns, sehr wichtig*. Da sich niemand rührte, stieg der Dolmetscher auf das Podium, sah sich vor einem zweitausendköpfigen Publikum und den Kameras und dolmetschte: "Liebe Freunde, herzlichen Dank

für diese hohe Auszeichnung. Seid versichert: Für uns, junge Filmemacher Tadschikistans, ist dies eine großartige Unterstützung. Denn die Lage in unserem Land ist überaus kompliziert. Also, nochmals vielen Dank". Die Reaktionen auf diese Improvisation waren ausnehmend anerkennend.

Die zweite Episode entstammt dem Verhandlungsdolmetschen bei kommerziellen Verhandlungen zwischen Besitzern einer thüringischen Porzellanmanufaktur und spanischen Käufern. Da mir die Käufer seit Jahren bekannt waren, trafen wir uns vorher und sie schilderten die wirtschaftliche Lage Spaniens: Der Markt sei praktisch tot, die Inflation hoch, der spanische Kunde neige dazu, nicht Luxusartikel, sondern Schnäppchen zu kaufen. Diese Argumente wurden später während der Verhandlungen von mir in eine ihrer Äußerungen "eingeflochten", um die Argumentation der Käuferseite konkreter zu gestalten. Dies war kein Einzelfall: Die viele Jahre lang ähnlich empathisch gedolmetschten kommerziellen Verhandlungen verliefen in den allermeisten Fällen erfolgreich, und zwar für beide Seiten. Redestilbedingte Elemente, die stören könnten, wurden in ihrer Ausdruckskraft abgeschwächt, den Erwartungen der anderen Seite angepasst oder ausgelassen. Was für ein angemessenes Verstehen der Positionen förderlich war, wurde hingegen verstärkt, wenn auch nur durch Tonfall, Blick und erklärende Ergänzungen. Die Umsätze und damit Provisionen wuchsen, beide Handelsvertreter wurden wohlhabend. Ein des Spanischen mächtiger deutscher Handelsmann, wollte eine derartig vermittelte Verhandlung miterleben. Sein Kommentar danach fiel kritisch aus: "Darf man denn so etwas überhaupt? Das Meiste wird ja anders ausgedrückt". In der Tat, die Verhandlungen verliefen zwar zu beiderseitiger Zufriedenheit, die Frage trotzdem ließe sich stellen, ob der Dolmetscher als Dienstleister solche Transformationen vornehmen darf.

Über einen geradezu exotisch anmutenden Fall berichtete schließlich 1976 der österreichischstämmige amerikanische Psychoanalytiker Paul Watzlawick in seinem Buch "How real is real?"¹: In der Zeit der k- und k-Monarchie drang eine Abteilung der öster-

¹ Zitiert nach Mirjana Polic Bobic: Check against delivery. Beitrag auf der Konferenz der SCIC-Universitäten der Europäischen Union in Brüssel im März 2006.

reichischen Armee in ein albanisches Dorf. Der Offizier stellte Forderungen an die Dorf auf und drohte mit Strafmaßnahmen gegen die Bewohner, falls diesen nicht nachgekommen würde. Man erkennt allerdings bald, dass keiner der Österreicher albanisch und niemand im Dorf deutsch spricht. Im Endeffekt wird ein Dolmetscher doch gefunden. Er ist ein typischer schlauer und lebensnaher Kenner der menschlichen Psyche, die es im damaligen Österreich südlich von Wien reichlich gab: In der langen Verhandlung gibt er kaum einen Satz korrekt wieder. Dagegen sagt er zu jeder Verhandlungsseite das, was sie zu hören wünschte oder zu akzeptieren bereit war, und äußert dabei auch mal eine harmlos klingende Drohung, mal eine nicht ganz verbindliche Versprechung. Am Ende finden sich sowohl der österreichische Offizier als auch der albanische Dorfstälteste so vernünftig und angenehm, dass der Offizier nicht auf seinen Forderungen bestehen mag, während die Dorfbewohner ihn gar nicht gehen lassen wollen, bevor er zugibt, dass die Lebensmittel, die seine Soldaten bekommen, nicht bloß freiwillige Abgaben, nein, dass sie eigentlich Abschiedsgeschenke darstellen würden.

In diesen Fällen haben wir es mit der Tätigkeit zu tun, die hier **korrektives Dolmetschen** genannt wird. Die Erscheinung an sich ist längst bekannt, denn bereits Cicero erwähnte sie. In der Dolmetschwissenschaft begegnen wir Bezügen darauf bei: R. Anderson [1978, 217–230], ebenso Snelling [1989, 141–142]. und Kopczynski [1998, 71–78], Kusztor [2000, 43] usw. Kopczynski beschäftigt sich damit besonders offen und anregend. Auf eigene Erfahrungen verweisend, bringt er zum Ausdruck, die Dolmetschweise kann dem Originalsprecher helfen, wodurch der so "Begünstigte" besser verstanden wird und seine Ziele in der Kommunikation besser erzielt. Kopczynski spricht von der "Geistrolle" (*ghost role*) – offenbar als helfender Geist gemeint, an anderer Stelle wird wohl synonymisch von der "erlösenden" (*redeeming*) Rolle des Dolmetschers [S. 71] gesprochen, der dem Bedolmetschten zum Erfolg ver helfe. Übernimmt der Dolmetscher hingegen die "beeinträchtigende Rolle" (*damning role*), so wird der Sprecher schlechter verstanden, seine Beweggründe erscheinen vage oder undurchsichtig, seine Ausdruckweise merkwürdig – er hat weniger Erfolg ("*I punish him*", so Kopczynski). Die Grenzlinie zwischen dem "richtigen" und dem

"fehlerhaften" Dolmetschen werde eben hier spürbar, so der Verfasser. Er bringt "Ergänzung" und "Auslassung" als Verfahren ins Spiel, um die entsprechenden Änderungen umzusetzen, fasst außerdem die Faktoren zusammen, die diesbezügliche Entscheidungen des Dolmetschers bestimmen: *field of discourse* (Typ der kommunikativen Dolmetschsituation), Thema, Grad der Offizialität, individuelle Geschmäcker der Teilnehmer. Die Erforschung der Interaktion dieser Faktoren sei wünschenswert [75]. Interessant sind die Ergebnisse seiner Umfragen von Rednern und Zuhörern zum Thema, wie etwa "darf der Dolmetscher ergänzen, kürzen, zusammenfassen, das Tempo ändern, gestikulieren, den Stimmklang ändern?" (acht Fragen insgesamt). Bezeichnenderweise widersprechen sich viele Antworten, auch innerhalb der beiden Gruppen (man wünscht zwar im Prinzip keine Änderungen durch den Dolmetscher, will aber erklärende Ergänzungen haben, viele Redner wollen berichtigt werden, Zuhörer lehnen dies jedoch mehrheitlich ab; alle sind gegen Zusammenfassungen des Inhalts durch den Dolmetscher [76 f.]). Der Verfasser schließt mit der Auffassung, der Dolmetscher müsse das tun, wofür er bezahlt werde – das zu dolmetschen, was der Sprecher wirklich ausdrückt – *what the speaker actually expresses* [77]. Und damit sind wir wieder in einer Sackgasse, der Appetit auf Mehr macht sich bemerkbar. Vieles bleibt unerwähnt in dieser wohl eher provozierend gemeinten Stellungnahme, selbst die offensichtlichen, allenthalben bekannten Auslöser für Abänderungen der Verbalisierung im Original: grammatikalische, logische, faktologische Mängel, aber auch solche im Tonfall, im Ausdruck von Höflichkeit usw.

Interessant ist das Verhältnis des korrektiven Dolmetschens zur "optimalen Dolmetschqualität" von Barbara Moser-Mercer, die den Übergang vom Anfänger- zum Experten-Dolmetschen anhand konkreter Untersuchungen beschreibt [1997, 256–259]. Denn als "optimal" kann die Dolmetschqualität in Abhängigkeit von den realen Arbeitsbedingungen des Dolmetschfalls angesehen werden: inwieweit eine angemessene Vorbereitung auf den Einsatz möglich war und die Arbeitsbedingungen den aiic-Normen entsprachen. Diese Frage ist zweifelsohne gewichtig, muss doch mitunter die Unvermeidlichkeit gewisser Abstriche an der erwarteten Qualität auf ihre Rechtfertigung hin objektiv nachgeprüft werden. Zugleich

besteht gleichwohl auch die Erscheinung, die gewissermaßen in die entgegengesetzte Richtung zeigt. Mehr noch, Erfahrungen deuten darauf hin, dass im Dolmetschprozess oft sowohl Abstriche defizitärer Art als auch verbessernde, korrigierende Eingriffe zur gleichen Zeit stattfinden.

Wie können wichtige Eigenschaften des Attributs "korrektiv" näher bestimmt werden? Diese Erscheinung gegenüber demjenigen abzugrenzen, was dem Dolmetschen generell eigen ist, erscheint nicht einfach: Wir ändern das einmalig in kommunikative Ereignisse eingewobene flüchtig "Geäußerte" immer: bestimmte Elemente werden ausgelassen, ergänzt, moduliert, denn dies bedingt unsere geistige Verarbeitungskapazität, da zwischen Sprachstrukturen, Kulturen und Situationspragmatiken nun einmal Unterschiede bestehen. Wenn die im Deutschen völlig normale Äußerung

(i) "Am Anfang will ich eine Frage stellen."

im Englischen als

(ii) "Well, so just let me put a question to begin with."

und nicht etwa mithilfe der eigentlich ebenfalls akzeptablen Entsprechung

(iii) "At the beginning I would like to put a question"

wiedergegeben wird, so ist die Frage berechtigt, ob in (ii) eine bloße Anpassung an die dialogale Redetextsorte INTERVIEW, an den galtungsschen "saxonischen Redestil" stattfindet, oder aber bereits hier auch korrektive Elemente enthalten sind. Diese Überlegungen führen zu weiteren Fragen. Unter anderem zu der, inwieweit das Original – der Diskurs – dolmetschspezifisch aufgefasst wird, nämlich als funktionale Einheit des explizit Sprachlichen, implizit Sprachlichen, Prosodischen (stimmlichen) und Körpersprachlichen: des Verbalen, Paraverbalen und Nonverbalen. Denn unsere Stimme, ihre kontaktive Eigenschaft, Melodik, unser Blickverhalten zum Beispiel können vieles nicht nur "abfedern", sondern auch die Semantik einer Äußerung bestimmen.

Als **korrektives Dolmetschen** kann dasjenige bezeichnet werden, bei dem **bewusste Abweichungen** in der Verbalisierung des Originals meist zum Zwecke seiner Verbesserung vorgenommen werden. Insofern ist "korrektiv" nicht ausschließlich als "besser", "schöner" zu verstehen. Manch "schönes", "blumiges" Original muss kulturbedingt

rationalisiert werden, will man den angestrebten Effekt erzielen. Kopczynskis "strafende Dolmetschweise" gehört insofern nicht dazu, wird jedoch aufgrund ihrer Nähe zum eigentlichen korrektiven Dolmetschen gewissermaßen als Kontrastmittel mitbehandelt.

Das bewusst am expliziten Inhalt manipulierende Dolmetschen ist offensichtlich ein weites Feld mit fließenden Übergängen zur nicht-korrektiven Verarbeitung. Denn bereits die kulturgeprägten Redestile legen uns Variierungen nahe, die Dolmetschstrategien leben von Variationen. Es kommt maßgeblich auf den Charakter der Korrektur an. Das Betätigungsfeld ist nicht nur weit, es ist auch von Minen übersät. Auslassungen beim Dolmetschen werden bekanntlich eher in Kauf genommen als Veränderungen und Ergänzungen – speziell wenn diese auch noch berichtigen sollen. "Berichtigung" ist ohnehin ein nicht gerade populärer Begriff, weckt er doch das Gefühl von Fremdbestimmung, Einmischung, ja Eindringen. Überaus sensibel macht jegliche bewusste Korrektur ihr notorisch pragmatischer Charakter. Vielleicht stellt sie das **empfindlichste Thema** der ganzen Dolmetschwissenschaft dar. Selbst wenn nur eine komplexe syntaktische Struktur entkernt wird, können verschiedene Meinungen dazu laut, so etwa: "Wer ist man schon, um sich Derartiges zuzutrauen?" Wie dem auch sei, wir haben es soeben erfahren, die meisten Redner wünschen sich wohl solcherlei Eugenik – selbstredend, professionell und zugleich gesichtsschonend, für Außenstehende unauffällig ausgeführt. Insofern lohnt es, sich mit dem korrektiven Aspekt des Dolmetschens näher zu befassen.

2. Motivationen und Funktionen

Was bewegt den Dolmetscher dazu, korrektiv einzugreifen? Das Stichwort "Korrektur" ruft umgehend die **Legitimitätsfrage** auf den Plan. Diese Frage kann meiner Meinung nach nur entsprechend einer noch zu postulierenden, unter bestimmten Umständen zulässigen optimierende, **eugenischen Funktion** des Dolmetschens beantwortet werden. Denn in der zweisprachig vermittelten Kommunikation wird zugelassen, ja mitunter danach geradezu verlangt, dass das Original, der Dolmetschdiskurs bezüglich bestimmter Aspekte durch den Dolmetscher optimiert wird. Die o. a. Literatur bestätigt dies. Auch in den Medien wird übrigens durchgehend eugenisch wiedergegeben:

Spontane Äußerungen in Interviews, die man aufgrund eigener fremdsprachlicher Kenntnisse verfolgen kann, enthalten meist grammatikalische, lexikalische, stimmliche (Qualität der Stimme, Melodik, Rhythmik) Veränderungen. Bezüglich solcher Qualitätssteigerung im Dolmetschprozess scheint der Teufel darin zu stecken, dass die kommunikativen, psychologischen und redetextsemantischen Bedingungen sowie die Ausführungsformen erst bestimmt werden müssten. Für die Praxis und ganz speziell für die Konferenzdolmetscherausbildung stellt dies ein lohnendes Thema dar. Was motiviert uns also zu verbesserndem Dolmetschen? Quellen für die nachfolgenden Überlegungen sind Selbstbeobachtungen und Befragungen unter zehn Dolmetschkollegen, deren Praxisalter zwischen drei und 40 Jahren, im Durchschnitt jedoch bei 10 bis 20 Jahren liegt. Diese Kollegen arbeiten mit insgesamt vier Weltsprachen bei internationalen kommunikativen Ereignissen (diplomatischen und kommerziellen Verhandlungen, Fachkonferenzen, bei Gesprächen mit Künstlern) in Deutschland, Spanien, Russland und USA. Die meisten Befragten sind ausgebildete Konferenzdolmetscher und besitzen dolmetschwissenschaftliche Kenntnisse. Meine Fragen bezogen sich darauf, ob man überhaupt gelegentlich korrektiv dolmetsche, wenn ja, dann unter welchen kommunikativen, textuellen und präsentationsbedingten Umständen, welche Formen dieses Dolmetschen habe? Auffallend war, dass sich die meisten Befragten recht ungern auf das Thema einließen, das Wort "korrektiv" ließ manchen fragend aufblicken, erst allmählich erinnerte man sich, beim Dolmetschen Eigennamen und Zahlen berichtigt zu haben, danach kam man ins Gespräch, wobei einige selbstbewusste Kollegen von einschlägigen Erfahrungen überaus gern und farbenfroh berichteten.

Nach einigen Zweifeln und Überlegungen wurden durch die Befragten fast einhellig zwei subjektive Beweggründe, also Motivationen genannt: (1) **Vermeidung eines Schadens**, der dem Sprecher und der Kommunikation unweigerlich erwüchse, falls die Änderungen ausblieben. Denn bekanntlich wird Kauderwelsch im öffentlichen Diskurs nicht geduldet. (2) **Ausschöpfung des kommunikativen Potentials**, das in Thema und Vortragsweise des Originals eigentlich verborgen ist, jedoch durch den Redner nicht optimal zur Geltung gebracht wurde. Diese zwei Motivationen markieren offen-

sichtlich die Hauptrichtungen der Korrekturen, beide eingangs angeführten Beispiele belegen eben diese Motivationen. Betrachten wir diese Fälle näher.

Vermeidung eines bei einer getreuen Wiedergabe wahrscheinlichen Schadens für den Redner

Man muss zugeben, dass der Dolmetscher dem Redner schaden kann, wenn er ihn wort- und lautgetreu wiedergibt. Seine Paraphrasen, seine Wortfolge, Lexik mit unvermeidlicher Wortsuche, gelegentlich mangelhafte Grammatik, seine Stil-Unsicherheiten, die Einleitung und die Beendigung der Äußerung ließen ihn in einem ungünstigen Licht stehen, ebenso seine offensichtlichen Versprecher: "die Islamisten wollen einen Gottesdienst einrichten" (gemeint war: Gottesstaat), "die Stimmung, die sich auf den Straßen *abspielt*, ist riesig" (gemeint war: *herrschte*), "die meisten meiner Gesprächspartner haben sich wie *Primeln* verhalten und wollten davon nichts hören" (gemeint war: *Mimosen*). Man könnte dies unter Ausnutzung völlig legaler, "äquivalenter" Ausdrucksmittel tun und dem Redner schaden – oder aber sich selbst, denn Mängel der Verdolmetschung werden meist zuerst dem Dolmetscher selbst zur Last gelegt. Wie dem auch sei, es gehört wohl zur beruflichen Ethik des Dolmetschers, derlei Korrekturen vorzunehmen oder einem möglichen Problem elegant aus dem Wege zu gehen. Ganz davon zu schweigen, dass anderenfalls für ungewöhnliche oder gar falsche Ausdrucksweisen Entsprechungen nachgebildet werden müssten: Wie z. B. gebe ich eine spontane sächsische Äußerungsweise auf Spanisch wieder? – Etwa über eigene Nachschöpfungen à la andalusisch? Derlei Kreativität kann kaum empfohlen werden. In diese Kategorie fallen auch die Richtigstellungen untergeordneter faktologischer Ungenauigkeiten, die über die gewählte Dolmetschstrategie hinaus vorgenommen werden oder bei hoher Transparenz abstrakter wiedergegeben werden: "hier in Madrid" (der Redner ist in Berlin), "IWF" – anstelle von "Weltbank", offensichtliche Zahlendreher u. ä.

In diesem Zusammenhang ist die Publikation eines Englisch-Dolmetschers interessant, der seine Erfahrungen in einer Ende 2004 ausgestrahlten ARD-Sendung "Sabine Christiansen" mit dem ehemaligen US-Präsidenten Bill Clinton schildert. Vieles habe man "entschärfen" müssen. Die Moderatorin sei zu unhöflich gewesen

(sie wollte über die bekannten skandalösen Frauen-Geschichten recht unverhüllt sprechen), redete überhaupt zu viel, verworren und schnell! Die Dolmetscher hätten einen offenen **Konflikt** in der Talkshow und damit auch eine Rufschädigung für die beiden Hauptbeteiligten **verhindert** (der Gast wäre nahe daran gewesen, "aus der Haut zu fahren"). Der Verfasser bleibt zwar im Artikel meist recht vage – sowohl in Bezug auf die unopportunen Inhalte, als auch hinsichtlich dessen, was die Dolmetscher als "Linderung" vorgenommen hatten, einige meinen jedoch, der Verfasser des Artikels habe unserem Berufsstand geschadet, indem er sich öffentlich derart offen und "emotional" (sprich: kritisch) gegenüber den Akteuren äußerte. Diese Auffassung muss man nicht teilen, bestätigt der Artikel doch Folgendes: Das korrektive Dolmetschen gibt es wirklich, seine Legitimität wird offenbar nicht grundsätzlich abgesprochen, es ist jedoch äußerst brisant, man redet darüber nicht gern. Außerdem rückt man offenbar nicht allzu gern mit einschlägigen Techniken und Umständen heraus. Obwohl man zu spüren glaubt, dass derlei Eingriffe erfolgen sollten frei nach der Devise: "Die riskanten Gedanken vorsichtshalber nach dem Erwartungshorizont des Zuhörers ausrichten".

Ausschöpfung des kommunikativen Potentials des Originals

Dieses zweite durch Umfragen ermittelte Ziel ist durch das ethische Gebot nicht eindeutig abgedeckt und beschwört das Legitimationsproblem in stärkerem Maße.

Das trivialste Beispiel dafür ist der Hang zur Explizitation, der nicht nur beim Dolmetschen, sondern beim Übersetzen registriert wird [Kusztor 2000, 30]: Man bringt öfter volle Bezeichnungsförmungen als im Original enthalten, also weniger PRO-Förmungen (er, hier, damals), weniger Synonyme. Offenbar steckt in dieser wohl nicht immer bewussten Ersetzung der Wunsch, klarer, besser verstanden zu werden, das Potential auszuschöpfen. Viele reale Äußerungen könnten zudem faktologisch, logisch, sprachlich und rhetorisch verbessert werden. Besonders trifft dies auf Reden in einer Fremdsprache zu, auf spontane, unter Zeitdruck und beträchtlicher Einwirkung von Geföhlen erfolgende Äußerungen. Verbessern kann man die Gedankenführung, ihre Logik und Überzeugungskraft: Dieser Effekt stellt sich ein, bereits wenn der Dolmetscher an der richtigen Redestelle visuellen Kontakt hält, die Schilderung sprachlich

und körpersprachlich so gestaltet, dass sie beim Hörer ankommt. Dabei geht es nur um das Ausschöpfen des Wirkungspotentials, welches der Sprecher selbst nicht ausgenutzt hat. Diese zweite Funktion muss, so sollte man meinen, dem **Dolmetschauftrag** vollauf untergeordnet werden und ist nur unter ausdrücklicher Genehmigung des Sprechers vorzunehmen. Manchmal verlässt sich der Bedolmetschte in der ihm fremden Umgebung auf den Dolmetscher und bittet ihn, "nur das Wichtigste" wiederzugeben oder aber ihm weitgehend freie Hand gibt: "Geben Sie meine Worte so wieder, wie es am besten passt" [vgl. Tschushakin/Palastschenko 1999, 60]. Ein markantes Beispiel dafür: In den 70er Jahren traten zwei spanische Handelsleute in eine für sie etwas unheimliche Welt ein: Die großen uniformierten Kerle mit strengem Blick an der Grenze, die undurchdringlichen Gesichter in den Diensträumen (als Kontrast zu den überaus freundlichen Bürgern draußen), die dreischichtige Verkaufsstruktur Betrieb – Außenhandelsbetrieb – Ministerium, die undurchsichtige Zuteilung von Export-Kontingenten an verschiedene Märkte (die Vertreter durften eine jährlich neu festgelegte Menge an Porzellanerzeugnissen verkaufen), und der Sprachgebrauch: Verbarg sich hinter einer abweisenden Antwort doch noch eine Chance, vielleicht sogar eine Aufforderung, etwas zu tun – und wenn ja, dann was? All dies flößte ihnen Unsicherheit ein. Was soll man sagen und wie, um Handelsvertreter zu werden? Die Verunsicherten waren auf die Empathie des Dolmetschers angewiesen und waren weise genug, ihm maximalen Spielraum zu geben. Dieser Dolmetschauftrag wurde so zum Ausdruck gebracht: "Ich sage, was ich beabsichtige und Sie dolmetschen es bitte so, wie Sie es für richtig halten" (...y Usted hágalo a su aire).

Weitere Motivationen

Außer diesen beiden Gründen erkennt man weitere, die man wohl ungern zu Protokoll gibt.

Der einfachste ist der Falle des korrektiven Dolmetschens, bei dem der Dolmetscher keinen Dolmetschauftrag bekommt – aus Zeitgründen oder aufgrund dessen, dass der Auftraggeber ihm vertraut und einen gesonderten Dolmetschauftrag für nicht erforderlich hält. Da der Dolmetscher für die Dolmetschstrategie einer derartigen Leitgröße bedarf, leitet er sich den kommunikativen Auftrag nach Stereotypie ab und nimmt Berichtigungen vor. Außerdem erwähnt

Kopczynski persönliche Sympathie als Beweggrund für korrektive Wiedergabe, wobei der Dolmetscher offenbar keine tiefgehenden Analysen der Dolmetschsituation und seiner eigenen Verantwortlichkeit vornimmt. Ein erfahrener Kollege hielt sich zu Gute, einen großartigen, aber "unpolitischen" Dokumentarfilm über den Fall Saigons 1975 der Auswahlkommission in Leipzig so gedolmetscht zu haben, dass der es in das Festivalprogramm schaffte. Auch hier war eine offene Sympathie unbekanntem Personen gegenüber, Parteinahme entscheidend. Eine andere Kollegin meinte, korrektiv – also verbessernd – dolmetsche sie, falls der Sprecher sie durch seine Haltung als Beteiligte akzeptiere und sie das Gefühl habe, "das würde er verstehen und sogar unterstützen". Hier handelt es sich um einen selbst abgeleiteten oder nur "eingebildeten" Auftrag zu tun. Die als "arrogant", "undurchdringlich dreinschauend" beschriebenen – die "anderen" Redner müssen dann halt zusehen, wie sie mit ihrer Rhetorik selbst zu Rande kommen. Zudem stellt man immer wieder ein kurioses psychologisches Phänomen als subtile Motivation fest: Der dolmetschende Vermittler empfindet eine tiefe Verbundenheit, sogar Identifikation mit dem eigenen Dolmetschergebnis. Man fühlt sich vor dem Publikum wohler, wenn die Verdolmetschung Bedeutsames, Aufregendes ausdrückt und auch noch sprachlich effektiv verpackt ist. Besonders angehende Kollegen vergrößern gern die Wirkung und sagen "*ausgesprochen* schön" anstelle von nur "schön", erhöhen die Emotionalität der Rede über das interkulturell bedingte Maß hinaus (mancher Dolmetscher fühlt sich beinahe gekränkt, wenn in der Verhandlung der Inhalt "seiner Verdolmetschung" kritisiert wird). Derartige Korrekturen widersprechen dem ethischen Prinzip der Gleichbehandlung – das allerdings in den ethischen Normen der Berufsverbände nicht expliziert ist.

Mehr noch, es kommt vor, dass der Dolmetscher, der sich im Dienst einer höheren Wahrheit glaubt, dem Sprecher die Worte im Munde verdreht und selbst als eine Art Zensor auftritt – nennen wir das parteiliches oder **politisch korrektes Dolmetschen**. Bei den Olympischen Spielen 1980 in Moskau wurden von offiziellen Dolmetschern aus allen Reden sämtliche Gedanken zum Thema "Afghanistan-Krieg" bewusst ausgelassen und die Redezeit mit anderen Inhalten ausgefüllt. In einer Fernseh-Reportage aus Nordkorea kon-

nte man außerdem sehen, wie ein Bauer von Ausländern nach seiner Meinung zu einem Thema angesprochen wurde – wie sich danach herausstellte, gestaltete der koreanische Dolmetscher die Antwort nach dem Geschmack des Regimes, ideologisch korrekt. Dieses Auftragsdolmetschen darf nicht als eine primitive Angelegenheit abgetan werden, es erfordert gewisse schauspielerische und geistige Fähigkeiten. Der so mogelnde Dolmetscher muss Vertrauen erwecken und geschickt auftreten, um Widersprüche im weiteren Verlauf der Kommunikation auszuschließen, er muss zudem suggestiv, manchmal auch aggressiv handeln können. Intellektuellen Charme verströmt es gleichwohl nicht und ist mit der Betrufsethik des Konferenzdolmetschen nicht in Einklang zu bringen – auch wenn Mancher glauben könnte, es käme eher auf die Qualität des Zieles derartiger Eingriffe an. In der DDR wurde die "Parteilichkeit des Sprachmittlers" übrigens eine Zeit lang diskutiert. Erfreulicherweise kamen dabei keine verpflichtenden Beschlüsse zustande, auch wenn es unvermeidliche Übereifrige mit vorauseilendem Gehorsam gab. Bei dieser Sonderform oder Abart des korrektiven Dolmetschens fungiert als Auftraggeber die herrschende Ideologie, ein autoritäres Regime. Da dieses Phänomen ist jedoch nicht zeitgebunden ist, kann diese Rolle auch ein beliebiges ökonomisch-politisches Machtzentrum wahrnehmen, etwa ein international agierender Konzern. Noch zu erforschen wäre, inwieweit außerdem die politische Korrektheit, das Auftragsdolmetschen beim organisierten *community interpreting* eine Rolle spielt, wo das Ziel vorgegeben wird, *einer* Seite zu helfen.

Zusammenfassend können aus dieser "vordolmetschwissenschaftlichen" Sicht folgende Beweggründe für korrektives Dolmetschen festgestellt werden: (1) Das den Geboten der Ethik folgende Dolmetschen, bei dem meist minimale sprachlich-stilistische Ausbesserungen vorgenommen werden. (2) Das einem expliziten Dolmetschauftrag folgende, bei dem sich das Legitimationsproblem nicht stellt. Dicht daneben liegt der Fall, (3) bei dem Dolmetscher den Dolmetschauftrag selbständig, jedoch professionell ableitet. Ferner gibt es (4) entfaltende Verdolmetschungen aus dem subjektivem Engagement des Dolmetschers heraus (statistisch vielleicht die häufigste Form). Das Legitimationsproblem stellt sich hier, falls diese Verdolmetschung im Endeffekt den Kontrahenten zum Schaden gereicht.

Will man der Wahrheit ins Auge sehen, muss auch (5) die eigentlich nicht legitimierte beeinträchtigende, "bestrafende" Verdolmetschung erwähnt werden, bei der keinerlei helfende oder durch Sprache, Kultur und Situation gerechtfertigte Anpassungen an die Zielsprache erfolgen: Man "bestraft" den Sprecher, indem er formal "richtig gedolmetscht" und in Widerspruch mit den Umgangsformen der zielsprachlichen Gemeinschaft gebracht wird: Der Sprecher wirkt dann geschwätzig, unhöflich, direkt, unehrlich oder aber kopflastig, überstrukturiert, humorlos. Es handelt sich um eine Art "Unterlassene Hilfeleistung". Vermutlich findet eine solche Dolmetschweise vor allem in bestimmten Verhandlungssituationen statt und sind wohl weniger brisant, als die Fälle, bei denen die jeweiligen Kontrahenten durch den Dolmetscher regelrecht belauscht oder ausspioniert werden sollen [Kutz 2005]. Sie sind jedoch überaus pragmatisch heikel. Den Abschluss bildet das (6) "politisch korrekte Dolmetschen".

Werfen wir abschließend einen Blick darauf, wie sich diese Typologie in den o. g. Befragungen widerspiegelte. Beide ersten Motivationen wurden recht einhellig bestätigt: Von 10 Befragten haben die meisten (9 Personen) nur die Motivationen (1) und (2) mit unterschiedlicher Gewichtung erwähnt. Dabei wird die Motivation (1) als selbstverständlich bzw. durch gesellschaftliche Konventionen legitimiert bezeichnet. Nach den weiteren Motivationen musste gezielt nachgefragt, mitunter mithilfe konkreter Beispiele fast "gebohrt" werden. Sie schneiden schlechter ab: 3 Personen haben sich – allerdings fast privat - auch zu (3) bekannt. Die Dunkelziffer dürfte hier höher liegen. Zu (4) – "strafendem" Dolmetschen – wollte sich expressis verbis nur eine Person bekennen, die keine Angaben zur Häufigkeit machen mochte. Zu (5) erfolgten durch diese überwiegend als Konferenzdolmetscher tätigen Personen keine Angaben. Das politisch korrekte Dolmetschen (6) blieb unerwähnt. Eine Person machte zum Thema generell keine konkreten Angaben.

Theoretisch anspruchsvoller können die korrektiven Eingriffe indes durch den objektiveren Faktor **Funktion** beschrieben werden, die bekanntlich eine konsequente Zusammenfassung zielrelevanter Faktoren darstellt. Will man eine grundlegende Funktion des korrektiven Dolmetschens bestimmen, so stößt man unweigerlich auf den Begriff KOHÄRENZ. Obwohl in den Umfragen oft erwähnt wurde,

man wolle durch korrektive Eingriffe "die Dolmetschqualität" oder "den Effekt" verbessern, liegt die Vermutung nahe, dass die Dolmetscher, neben dem Ausbügeln offensichtlicher Fehlgriffe des Sprechers, vor allem die Stimmigkeit der Verdolmetschung verbessern wollten. Gerade der logische Zusammenhalt der Verdolmetschung (Kohäsion) und ihre Sinnhaftigkeit, Stimmigkeit (Kohärenz) werden nicht nur unter den Kollegen, sondern auch durch Umfragen unter Konferenzveranstaltern und –teilnehmern als das wichtigste Qualitätskriterium des Dolmetschens bezeichnet [s. Kurz 2000, 94].

Korrekturen sind ohnehin ein kognitionspsychologisches und vor allem eminent kommunikatives Phänomen, welches durch den Begriff "Stimmigkeit" bzw. "Kohärenz" auf eine überschaubare textwissenschaftliche Schiene gehoben werden kann. Angereichert mit dolmetschspezifischen Kategorien wie Prosodie und Körpersprache soll uns dieser Begriff eine Differenzierung, also eine abgestufte Menge von Funktionen ermöglichen. Von einer Beschreibung der Funktionen aus wollen wir dann die für korrektives Dolmetschen erforderlichen Operationen und Dolmetschtechniken ableiten.

Als die grundlegende Funktion des korrektiven Dolmetschens wird die Herstellung eines angemessenen **Kohärenzgrades** angenommen. Schauen wir uns diese ursprünglich textwissenschaftliche Kategorie etwas genauer an. Kohärenz wird bekanntlich als der inhaltliche, sprich konzeptuelle Zusammenhang eines Redetextes verstanden. In der *Textlinguistik* wird die Kohärenz an der Isotopie, Pro-Ausdrücken, Ketten von Zeitangaben, Identifizierungen gleicher und differierender Fakten sowie an der Thema-Rhema-Gliederung sichtbar [Conrad 1988, 118]. In der *Pragmatikforschung* manifestiert sich die Kohärenz im sprachlichen Bezug auf dieselben Handlungen, Erfahrungen und Situationen zwischen dem Sprecher und Hörer [Conrad, ebenda]. In der *Psycholinguistik* zeige sich [Engelkamp 1981, 158] die Kohärenz an der Rekurrenz von Konzepten – ein Ansatz, der bei der Beleuchtung der Rezeptionsprozesse beim Dolmetschen zur Geltung kommt. Pöchhacker [1994, 142] meint aus *dolmetschwissenschaftlicher* Sicht heraus, die Textkohärenz, die *intratextuelle Stimmigkeit*, bezöge sich auf die inhaltliche Stimmigkeit der Schilderung und könne dabei sachverhaltsbezogen, textstrukturbezogen und rezipientenbezogen sein: die erstere enthält keine Widersprüchlichkeit in

der Faktenbeschreibung, die zweite – keine unzutreffenden "Strukturierungssignale" und die dritte – keine mangelhafte Interpretierbarkeit des Inhalts für den Zuhörer in seiner Situation. Zur Rezipientenbezogenheit kann Folgendes gesagt werden: In der experimentellen psychologischen Forschung [Rickheit, Schnotz, Strohnher 1985] sowie in der *Skopos-Theorie* wird die Textkohärenz aus der Sicht von Verstehbarkeit betrachtet, als die mit Inferenzen verknüpfte Interpretierbarkeit eines Textes für eine Person in einer bestimmten Lage. Man unterscheidet auch zwischen der Stimmigkeit des Redeproduktes als solchem (der intratextuellen) und der sich über die ganze Vermittlungskette vom Redner über den Dolmetscher bis zum Empfänger erstreckenden (intertextuellen) Treue der Inhaltsinterpretation [Reiß, Vermeer 1984, 114]. *Kohäsion* wird demgegenüber als kohärenzförderndes sprachliches Phänomen angesehen: Rekurrenz, logisch-semantische Beziehungen, Thema-Rhema-Gliederung [s. Kusztor 2000, 22] und wird insofern hier als Mittel zur Kohärenzsicherung verstanden.

Im Zusammenhang mit dem korrektiven Dolmetschen ergibt sich daraus zweierlei: Zum einen muss der inhaltliche Zusammenhalt, die Stimmigkeit aus der Sicht des quellensprachlichen Diskurses gesehen werden, andererseits sollte diese Kohärenz zugleich als eine Eigenschaft der Verdolmetschung, als ihre Interpretierbarkeit für den zielsprachlichen Empfänger mit seinen momentanen Verstehensvoraussetzungen betrachtet werden. Die Äußerung

"...Alle menschliche Geschichte ist Wandel, Veränderung und damit der wichtigste Beleg menschlicher Freiheit, den wir haben" [Weizsäcker 1990, 48] wurde durch die meisten Dolmetscherstudenten mit deutscher Muttersprache inhaltlich richtig wiedergegeben, 9 von 10 Studenten anderer Muttersprachen erkannten darin keine Kohärenz. Ebenso verhielt es sich mit der Äußerung über einen politischen Vorgang in der CSU im April 2005, geradezu überdeutlich über Bilder vermittelt wurde (6 Figuren):

"Die Chefin (1) nimmt den Hut (2), im Rampenlicht (3) werden nunmehr Krokodilstränen fließen (4), hinter verschlossenen Türen (5) jedoch (6) die Sektkorken knallen."

Im Dolmetschprozess kann es sich fast ausschließlich um die Erstellung der nach Skopos-Terminologie intertextuell interpretierbarer Ver-

dolmetschung handeln – also um angemessene **Verständlichkeit** für den **zielsprachlichen Zuhörer** mit seinen momentanen **Verstehensvoraussetzungen**. Und dieser hat nun einmal anderen sprachstrukturellen, kulturellen (u. a. Redestil betreffenden) und situativ-pragmatischen Hintergrund. Will man ihm angemessene Interpretierbarkeit gewährleisten, so sind mitunter entsprechende Transformationen im Dolmetschprozess erforderlich. Und hierzu benötigt man die (1) Kenntnis der Ausgangslage bezüglich der Kohärenz, (2) Wissen über die in Frage kommenden Zielzustände (übliche Kohärenzformen) sowie über (3) das Instrumentarium als translatorisches Verfahren und zudem über (4) die Faktoren für die Auswahl desselben. Für korrektive Vorgehensweisen dürfte diese Sicht eine größere Rolle spielen als für das Dolmetschen ohne korrektive Einmischungen.

Zum anderen lassen die o. g. Kohärenztypen einen bestimmten pragmatischen Kohärenztyp **vermissen**, welcher eben im Hinblick auf die Wirkung, Effektivität der Kommunikation wichtig ist: Denn man hört oft Beiträge, die zwar sprachlich, funktionalstilistisch, rhetorisch der Norm entsprechen, angemessene logische Stimmigkeit aufweisen, und trotzdem nicht den gewünschten Effekt beim Zuhörer erzielen. Grund: Solche Beiträge weisen eine Eigenschaft nicht auf, die **funktionale Kohärenz**, die auch kommunikativ optimale Kohärenz genannt werden kann: Aus Hörsicht hat der Sprecher kulturgeprägte Höflichkeitsnormen der zielsprachlichen Kultur missachtet, keine oder nur eine ungenügende Antwort auf die aufgeworfene Frage gegeben, er wirkte wenig klar, nicht überzeugend genug, sein Blickverhalten war "auffällig", er erzählte viel über Unwesentliches.

Vor dem Hintergrund dieser Feststellungen erscheint es möglich, die grundlegende Funktion **Kohärenzherstellung** differenziert zu beschreiben. Die im Dolmetschprozess relevante Kohärenz besteht als

1. Sprachlich-textuelle Kohärenz
2. Logische Sachverhaltskohärenz
3. Pragmatische Sachverhaltskohärenz
4. Funktionale Kohärenz des gesamten Translats.

Sprachlich-textuelle Kohärenz besteht in Abfolgen grammatisch korrekter, mit einer Mindestzahl erforderlicher Belegungen gesättigter Sätze, die durch Isotopie und Thema-Rhema-Gliederung zusammengehalten werden.

Logische Sachverhaltskohärenz erfordert eine "logisch aufgebaute und abgeschlossene Geschichte", und zwar zunächst einmal als sog. synthetische logische Verknüpfung, die kraft der Begriffsbestimmung von Termini entsteht – und folglich nicht unbedingt der Logik realer Kommunikationssituationen entsprechen muss [Inheteen 2003]. Mit anderen Worten, wäre eine äußerlich durchweg logische Äußerung wie die Äußerung "Ich glaube, dem Bundeskanzler obliegt die Entscheidungsgewalt in der Außenpolitik, immerhin ist er das *Staatsoberhaupt*" sachverhaltslogisch kohärent. Man sollte ob derlei Beispiele nicht sofort die Nase rümpfen, denn geredet und gedolmetscht werden Beiträge, deren Logik im analytischen Sinne nicht immer hinreichend ist. Offene Verstöße gegen das allgemeine Weltwissen werden jedoch auf dieser Kohärenzstufe, wie auf jeder anderen Stufe auch, nicht geduldet: "Als ich 1847 geboren wurde, ...", "Trotzdem hat Kanzler *Helmut Schröder* ..." usw. wäre in diesem Sinne nicht sachverhaltslogisch kohärent. Nicht umsonst werden diese faktologischen Verstöße beim Verdolmetschen meist automatisch berichtigt – mit klar bestimmten Ausnahmen (z. B. Dolmetschen von Zeugen in der Hauptverhandlung). In der *pragmatischen* Kohärenz findet eine Anpassung an die Redetextsorte (z. B. DANKESÄUSSERUNG) und an den kulturgeprägten Redestil der zielsprachlichen Gemeinschaft statt: Ein deutsches Original soll hörergerecht für spanische, englische, russische, chinesische Rezipienten gestaltet werden. Denn bekanntlich sind Gewohnheiten hinsichtlich vieler Sprachhandlungen Wertesystem- und kulturgeprägt: Begrüßungen und Abschiednahmen, Themen-Einstieg und -Entfaltung, Dankbarkeit, Entschuldigung, Hilfesuchen usw. Die *funktionale* Kohärenz stellt schließlich die höchsten Anforderungen und enthält eine wahrlich eugenische Arbeit – kommunikative Optimierung des Inhalts und der Präsentation: Vollkommene Anpassung an den Redestil der Zuhörer und optimierte Inhaltsgestaltung.

Die jeweils komplexere Kohärenz inkludiert die vorhergehenden. Dieser Umstand kann anhand des eingangs beschriebenen Filmfestival-Beispiels demonstriert werden: Soll das zweifelsfrei unvollkommene Original "nur" sprachlich-textuell kohärent gestaltet werden, dann bekämen wir:

(a) "Danke. *Die Lage in unserem Land ist* sehr schwierig. Für uns *ist diese Auszeichnung* sehr wichtig."

Mit kursiver Schrift sind die ergänzten Elemente gekennzeichnet. In diesem Fall werden nur die obligatorischen Argumente und Prädikate der erkannten Wörter aus der Sprachkompetenz und dem Weltwissen expliziert. So z. B. das im Original erwähnte Argument SCHWIERIG wird mit dem prototypischen Argument "Lage" + als Ortsangabe "in unserem Lande" verknüpft, ebenso verhält es sich mit Argument SEHR WICHTIG).

Stellt man die sachverhaltsbezogene Kohärenz her, expliziert man also die Logik dieser Geschichte, die dem abgewandelten Frame DANK FÜR zugrundeliegende Logik, so erhält man folgende Version der Sachverhaltsschilderung:

(b) "Danke. *Wie Ihr wisst*, ist die Lage in unseren Land schwierig. *Deshalb* ist diese Auszeichnung für uns, *junge Filmschaffende*, sehr wichtig."

Die logisch-semantischen Organisatoren *wie Ihr wisst* und *deshalb* erleichtern das Verstehen. Pragmatisch kohärenter wäre diese auf ein kaum bekanntes Land bezogene Äußerung allerdings erst in folgender Gestalt:

(c) "Danke *schön*. *Wir Ihr wisst*, ist die Lage in unserem, *vom Bürgerkrieg zerrissenen* Land sehr schwierig. *Deshalb* ist diese Auszeichnung gerade für uns, *junge Filmschaffende*, sehr wichtig".

Und schließlich funktional kohärent wird diese Äußerung erst in Verbindung mit der dem öffentlichen Auftritt angemessenen Prosodie und Körpersprache und etwa folgender Verbalisierung, deren ergänzenden Elemente dem Diskurstyp DANKESÄUSSERUNG, der kommunikativen Unterfunktion DEKLARIEREN (nach Nord 2003) in der im deutschen Sprachraum üblichen Ausdrucksweise entstammen:

(d) *Liebe Freunde, vielen herzlichen Dank für diese großartige Auszeichnung. Seid versichert*, für uns, *junge Filmschaffende* aus dem vom Bürgerkrieg heimgesuchten Tadschikistan, ist sie *eine große Unterstützung. Deswegen nochmals vielen Dank!*"

Hinzu "korrigiert" wurden folgende Effekt verheißende Elemente: redesorteneigene Anrede, Spezifikation des Dankes, dasselbe hinsichtlich der Auszeichnung, der Appell an das Publikum, eine Explizierung des Hintergrunds – "die Menschen in jenem Land sind

einfach bettelarm!" –, sowie der obligate Schlusssatz. In diesem eigentlich recht schlichten Fall war dies ohne viel Phantasie möglich. In einer Verhandlungssituation könnte aus dem Langzeitspeicher des Dolmetschers wohl kaum ein jederzeit zum Abkopieren geeignetes Halbprodukt abgerufen werden. Die funktional kohärente Äußerung würde von ihm mehr Kreativität und – ein größere Risikobereitschaft abverlangen. Im oben geschilderten albanisch-österreichischen Fall wurde offenbar mindestens die pragmatische, wahrscheinlich jedoch die funktionale Kohärenz erzielt, die wohl über die Grenzen der klassisch aufgefassten Translation hinausreicht.

Diese Beschreibung der möglichen Kohärenzgrade wäre im Falle des Dolmetschens eklatant unvollständig, ließe man das dolmetscherspezifische **Medium** ungenügend beachtet: Die zu dolmetschenden Äußerungen sind meist Teil einer Mitteilung, die mit bestimmter Absicht inmitten einer kommunikativen Situation vorgetragen wird, wobei interkulturelle Besonderheiten beiderseits wirksam werden. Uns kommt es in diesem Zusammenhang vor allem auf Folgendes: Jede Äußerung ist eine situativ und kulturell eingebettete und zugleich einmalige Einheit verbaler, aber auch prosodischer sowie körpersprachlicher Ausdrucksmittel. Dieses Ausdruckspotential ist bekanntlich enorm vielfältig, man denke an Intonation, Tempo, Rhythmik, Pausenverhalten, Gefühlswert der Stimme, Blickverhalten, die, wie man weiß, hochgradig wichtig für das Verstehensresultat sind und den verbalen Inhalt bis in sein Gegenteil verkehren können (im Fall der Ironie). Diese Ausdrucksmittel verteilen sich in allen Funktionen und erreichen ihr Optimum in der pragmatischen und ganz speziell funktionalen Kohärenz. Der Einsatz dieser Mittel kann im komplexen Faktor **Rhetorik** zusammengefasst werden. Er ist bekanntlich kulturabhängig und bedarf eines bewussten Umgangs seitens des Dolmetschers, damit die Verhandlungspartner kein weitgehend von gängigen Stereotypen geprägtes oder schlichtweg schiefes Bild voneinander bekommen: Redselige Personen können dann anders kulturgeprägten Menschen als Chaoten erscheinen, dolmetscht man ihre Äußerungen ohne das "interkulturelle Prisma". Dieser Einsatz birgt in sich jedoch außerdem ein beträchtliches korrektives und in Verbindung damit emotionales Potential, welches häufig übersehen wird. Optimierte Qualität der

Stimme, durch den Dolmetscher verdeutlichte prosodische Gedankengliederung, angemessenes Präsentationstempo, angepasste Emotionalität der Verdolmetschung werden vom Publikum meist ohne Diskussion angenommen. Offenbar müssen also je nach Dolmetschsituation angemessene Grade dieser **rhetorischen Kohärenz** bestehen, denn die Zuhörer erwarten nicht nur Inhalte, sondern auch deren bestimmte Präsentationsform – rhetorische Qualität. Eine Frage, auch wenn sie emphatisch ist, soll als solche im zielsprachlichen Diskurs spürbar sein, dasselbe trifft auf Manifestationen zum Teil gemeinter, jedoch im Original nicht zum Tragen gekommener Freude, Zuversicht, Nachdenklichkeit, Distanz, Ironie usw. soll als solche zumindest wahrnehmbar werden. Diese hier rhetorisch genannte Kohärenz manifestiert sich beim Dolmetschen vorwiegend in der Prosodie, sie drückt jedoch das, was man das **emotionale Kontinuum** während des Originalvortrags nennen kann: Der Sprecher beginnt nachdenklich, ironisiert, ringt sich dann doch zu einer Aussage durch, die anschließend selbstbewusst und freudevoll entfaltet wird. Die jeweils einmalige Sequenz aus Stimmung, Gefühlen und ggf. Affekten muss vom Dolmetscher richtig wahrgenommen und in der Verdolmetschung reflektiert werden. Meinen Erfahrungen zufolge, erhöht sich der Grad der rhetorischen Kohärenz in Abhängigkeit vom textologischen Kohärenzgrad und erreicht seinen Höhepunkt in Verbindung mit der pragmatischen und speziell mit der funktionalen Kohärenz. Rhetorisch anspruchsvolles, emotionales Dolmetschen findet oft beim Filmdolmetschen, bei Schriftstellerlesungen, Kundgebungen und Verhandlungen dankbares, sogar begeistertes Publikum, wird doch das Verstehen dadurch erleichtert. Allerdings können Emotionen nicht nur positive Reaktionen auslösen.

Und schließlich soll ein anderer dolmetschrelevanter Aspekt der Redetext-Stimmigkeit angesprochen werden: Es gibt bekanntlich Unterschiede im Umgang mit dem, was für die einen "Schönheit", "Gefühl", "Würde", für andere, "moderner" denkende Menschen hingegen "Pathos" oder "Kitsch" zu sein scheint. Ich denke etwa an Lateinamerika und Mitteleuropa. Während für die einen der neu bekuppelte Reichstag in Berlin eine gelungene Verbindung mehrerer Baustile ist, halten die anderen von solcherlei "Mischmasch" herzlich wenig, und die Beispiele dieser Art sind zahllos. Will man etwa eine

ästhetisch unterkühlte, aber in "ihrer" Gemeinschaft durchaus ansprechende Äußerung oder sogar eine poetisch angehauchte Ansprache, ja ein Gedicht für die Hörer aus der anderen Kulturgemeinschaft dolmetschen – etwa vom Blatt mit Vorbereitung – und dabei den gleichen Effekt erzielen, wäre dann nicht eine andere – **ästhetische Kohärenz** herzustellen? Reden lateinamerikanischer Politiker zeichnen sich durch Vorliebe zu bildhaftem und gefühlsbetontem Ausdruck aus, vortragen wird ebenfalls mit höherer Emotionalität als in Mitteleuropa üblich. Soll man empathisch, also ästhetisierend oder umgekehrt, nüchterner und rationalisierend dolmetschen? Ebenso müsste man dann auf der Lesung eines mitteleuropäischen Schriftstellers in Buenos Aires poetisierend - rhythmisch, mithilfe bestimmter sprachlicher Mittel, mit markant angehobener Stimme dolmetschen? Wenn gleicher Effekt wie "daheim" erzielt werden soll, dann muss diese Frage bejaht werden. Zweifellos ist diese Dolmetschform nicht jedermanns Sache: Das Gefühl für das rechte Maß von Empathie und Rhetorik in verschiedenen Dolmetschsituationen will trainiert sein.

Ein anderer diesbezüglicher Dolmetschfall: Dolmetscht man etwa eine Führung für spanischsprachige Besucher im Städel-Museum Frankfurt, so wären die der vermeintlichen Modernität geschuldeten und selbst kreierten, sogar für leidgeprüfte deutsche Ohren ungewohnten "Anglizismen" den im Geiste von Schönheit und Würde der eigenen Sprache erzogenen Spaniern wohl kaum zuzumuten. Vorschau heißt dort nämlich *Preview*, zu den *Highlights* zählen *Unfinished Print*, *German Art*, *Art Talk for Families*, während die Eltern im *Book Shop* stöbern, gehen die Kinder in die *LiterARTour for Kids*, es lockt *Art After Work* und *Get Together* bei der *Member Night*; seinen "krönenden Abschluss" findet alles mit dem *Goethe-Jump*" (s. "Sprachhachrichten" 2005:10). Zur interkulturellen Anpassung könnte also auch die Erfordernis gehören, derlei Auswüchse anders, korrektiv wiederzugeben. Alternative dazu wäre eben, "korrekt" (pseudo-englisch) wiederzugeben und damit den imagebedachten Verfasser abzustrafen.

3. Faktor "Original"

An dieser Stelle stellt sich die Frage danach, in welchen Dolmetschsituationen, an welcher Art von mündlichen Reden und inwieweit korrektiv gedolmetscht werden dürfte. Der erste Gedanke lässt

die Verwendung von Korrekturen in Verbindung mit **Typen kommunikativer Ereignisse** bringen, die in der Dolmetschwissenschaft unterschiedlich benannt und gegliedert werden: VERHANDLUNG, SCHULUNG, FACHKONFERENZ u. a. Gleichwohl wird es gleich offensichtlich, dass innerhalb dieser Hypertexttypen erhebliche die Dolmetschstrategie beeinflussende Schwankungen vorhanden sind, das Raster erscheint folglich nicht hinreichend fein. Hilfreicher scheidet der Faktor **Charakter der Redetätigkeit** zu sein.

Die Palette reicht hier von der spontanen Redetätigkeit bis zu schriftlichen, in mühsamer Kleinarbeit vollends ausgearbeiteten Manuskripten und enthält:

- echt spontane
- halbspontane
- scheinbar spontane (im Voraus ausgearbeitete, jedoch wie natürliche mündliche Rede gestaltete)
- schriftlich ausgearbeitete, indes dolmetschgerecht vorgetragenen und schließlich
- schriftlich ausgearbeitete und nicht dolmetschgerecht verlesene Mitteilungen.

Für unsere Zwecke ist diese in der Dolmetschwissenschaft verbreitete Einteilung hinreichend. Während die halbspontanen, also oft im Voraus ausgearbeiteten und angeblich frei vorgetragenen Beiträge aus der Dolmetschersicht meist hervorragende Stilqualität haben und insofern selten Anlässe zu korrektivem Dolmetschen bieten, verhält es sich beim spontanen und dem ausgearbeiteten anders.

Bekanntlich verfügt der spontan Sprechende im Moment des Redebeginns lediglich über seine kommunikative Absicht als vorab bekannte Leitgröße: Man ist z. B. mit dem vorher Geäußerten nicht einverstanden und will dies kundtun, oder man ist bestrebt, einen Zustand abzuändern, weiß aber beim Redeanfang noch nicht genau wie usw. Insofern können Bedingungen entstehen, unter denen der Dolmetscher etwas nachhelfen könnte: Die Phase der Gedankenkonzipierung, dessen Aufbau und Berichtigung werden oft von Pausen, Unsicherheiten in Wortwahl und Gedankenführung begleitet. Emotionen in der Kommunikation, deren auffälligste Form der Streit ist (der Krach – der sich nach Paul Schmidt "am besten dolmetschen lässt"), erfordert mitunter verständliche Korrekturen. Auf Fachkonferenzen sprechen nicht nur sprachgewaltige Tribune, sondern meist

Fachleute, Techniker, deren Rhetorik Reserven hat. Schließlich stellt gerade in der heutigen Globalisierungszeit die Nicht-Muttersprachlichkeit des Referenten nichts Außergewöhnliches dar. Dadurch werden ebenfalls bestimmte rhetorische Griffe von Seiten des Vermittlers angebracht. Tröger verglich an einem Redekorpus Mängel in spontanen, halbspontanen und ausgearbeiteten Redediskursen und stellte in Bezug auf die spontane Rede fest: An erster Stelle (mit 65 %-iger Wahrscheinlichkeit) rangieren die Ungenauigkeiten in Kohäsion, an zweiter die Wahrscheinlichkeit, einem Mangel in der Prosodie zu begegnen (33 %), an dritter mangelhafte Referenzklarheit (25 %), wonach mangelhafte Schematreue der Themen-Entfaltung (17 %), unzureichende Explizität der Aussage (8 %) kamen, wobei der Faktor "übermäßige Verzweigkeit der Schilderungen" keine signifikante Rolle spielte [Tröger 1999, 43].

Das Gegenstück der spontanen Rede, die schriftlich ausgearbeiteten Beiträge, erfordern ebenfalls hin und wieder Korrekturen, auch wenn dieser Gedanke zunächst Verwunderung auslöst: Müssen nicht gerade diese Reden möglichst vollkommen sein! Der Korrektur-Charakter ist in diesem Fall jedoch anders: Konsequenter als schriftliche Mitteilungen geschriebene Reden werden für das akustische Verstehen "aufbereitet". Tröger stellt zu den ausgearbeiteten Redebeiträgen fest: In diesen sind nur drei Faktoren signifikant: Prosodie (54 % der Beiträge wiesen prosodische Mängel auf), Syntax (38 %) und Kohäsion (10 %). Mit anderen Worten, man liest zum großen Teil eintönig überkomplexe syntaktische Struktur vor, in denen oft auf logisch-semantische Organisationshinweise verzichtet wird [Tröger 1999, 45]. Die in langen Stunden ausgedachten Gedankengänge, die in dementsprechend komplexe syntaktische Satzstrukturen gekleideten werden, wären in unveränderter Form dem Hörer schwer zu vermitteln, ganz speziell im Simultanmodus. Hat man selbst einen Gedanken des Originals erst nach dem zweimaligen Durchlesen erfasst, dann ist eine hörergerechte Korrektur durchaus angebracht, so an folgender Textvorlage:

Verehrte Gäste,

wenn sich die heutige Veranstaltung in die Programmreihe "Übersetzer stellen vor" der sächsischen Übersetzervereinigung "Die Fähre" einordnet, so ist damit bereits der besondere Blickwinkel

benannt, unter dem wir unseren Gast dieses Mal präsentieren möchten: Im Mittelpunkt steht der AUTOR Grigori Pas'ko.

Die nur die sprachlich-logische und syntaktische Präsentationsform ändernde, jedoch informationell konstante Verdolmetschung lautete:

Verehrte Gäste,

die sächsische Übersetzervereinigung "Die Fähre" gibt sich die Ehre, in ihrer Reihe "Übersetzer stellen vor " den AUTOR Grigori Pas'ko zu präsentieren!

Zum Charakter der Redetätigkeit und dem Charakter des Originals gehört auch die seit einigen Jahren in der Translationswissenschaft diskutierte **Kulturprägung**. Nicht alle Reden sind kulturgeprägt, wie man weiß, da in Politik, Wirtschaft und Wissenschaft man sich gern einem internationalen Redestil hingibt. Gleichwohl besteht Kulturprägung bei Vernehmungen, in Landesparlamenten, auf Aktionärs-Hauptversammlungen, kulturellen Veranstaltungen, Verhandlungen. Etwa dem englischen Redestil werden Besonderheiten zugeschrieben, die weitgehende Änderungen etwa einer "deutschen" oder "spanischen" Darlegungsweise beim Dolmetschen ins Englische ratsam erscheinen lassen, wenn der Dolmetscher den gleichen Effekt beim englischsprachigen Zuhörer erzielen will.

Die praktische Wechselwirkung dieser für Entscheidungen zugunsten oder gegen eine Korrektur Faktoren "Typ des kommunikativen Ereignisses", "Charakter der Redetätigkeit" sowie "kulturelles Differenzial" müsste noch untersucht werden. Um so wichtiger ist daher die Leitgröße, die kommunikative Verhältnisse reflektiert, dabei zielorientiert ist und die dolmetscherspezifische Sicht des Vorgangs einbezieht – der **kommunikative Dolmetschauftrag**. Über den vom Auftraggeber explizit erteilten oder mindestens über den in eigener Verantwortung professionell abgeleiteten Dolmetschauftrag lässt sich nämlich eine **Dolmetschstrategie** ableiten, die u. a. die Möglichkeit korrekativer Eingriffe in einer konkreten Kohärenzstufe einschließt.

4. Techniken

Entscheidungen korrektiven Charakters beim Dolmetschen sind wahrlich kein bloßer Kodewechsel. Für Dolmetschhandlungen mit korrektivem Charakter sind offenbar mehrstufige Entscheidungen erforderlich, an deren Ende die praktische Umsetzung steht, welche

die Auswahl von Techniken darstellt. Will man diese Techniken beschreiben, dann erscheint ratsam, zunächst den Handlungsrahmen einzubeziehen, in dem korrektive Eingriffe möglich sind. Für lange Analysen und minutiöse Planungen ist in der Dolmetschsituation oft weder Zeit noch geistige Kraft vorhanden. Stattdessen kann eine denkökonomisch recht wirksame übergreifende Orientierung erfolgen – anhand der Evozierung einer redetextuellen Zielgröße. Diese Zielgröße ist Ausnutzung von Analogie – der **Prototyp** der betreffenden Redesorte, wie anhand von DANKESÄUSSERUNG bereits demonstriert wurde. Der bereits während des Vortrags beginnende Abgleich zwischen dem unvollkommenen Original und einer bekannten Rede als Vorbild öffnet den Blick für eventuelle **Defizite**, die auf allen Ebenen liegen können – der sprachtextuellen, sachverhaltensgebundenen sowie pragmatischen Kohärenz. Der Prototyp bietet uns eine Struktur, Wendungen und Floskeln als vorgefertigte Bausteine an, außerdem eine angemessene prosodische und körpersprachliche Ausgestaltung – besonders in dem günstigen Falle, wenn der Prototyp als *zie*lsprachliches Muster abgerufen werden kann. Der Muster-Aktivierung folgt eine gestufte Interaktion zwischen dem im aktuellen Original vorgegebenen Inhalt und dem Prototyp, was zur Symbiose des Prototyps mit dem Inhalt führen kann, wie das Beispiel mit dem tadschikischen Regisseur zeigt. Wie weit darf oder soll man durch die einzelnen Abstufungen gehen? Die Palette möglicher Entscheidungen reicht von der Bildung grammatikalisch korrekter Satzfolgen über die Bildung einer logischen Geschichte, Bildung einer pragmatisch kohärenten, auf die zielkulturgeprägten Empfänger abgestellten Geschichte bis zur Bildung einer funktional optimierten Geschichte. Die somit fällige Auswahl eines der Situation **angemessenen Kohärenzgrades** hängt vom Dolmetschauftrag und folglich von der gewählten Dolmetschstrategie ab. Wurde kein Dolmetschauftrag erteilt, dann sollte weitgehend zurückhaltend, redetextnahe gedolmetscht werden, mit formalen, nur Syntax und Prosodie betreffenden Verbesserungen sowie offensichtliche Fehler und Versprecher bereinigen. Hat man sich den Dolmetschauftrag professionell abgeleitet, dann ist der Spielraum einseitig, also recht unverbindlich, Rückzugsmöglichkeiten sollten immer verfügbar sein. Erhielt man den kommunikativen Dolmetschauftrag, dann handelt

man professionell, sicher und steht ggf. zu seinem Tun. Im Filmfestival-Beispiel wurde mit abgeleitetem Auftrag das Äußerste – die funktionale Kohärenz angestrebt.

Die zweite für das korrektive Dolmetschen grundlegende Entscheidung betrifft die **Umsetzung** und damit die Frage: Wie können diese als defizitär erkannten Stellen korrigiert werden? Je nach der in der Orientierung getroffenen Zielentscheidung kann man sich bestimmter Mittel bedienen.

Bei routinierten Profis vollzieht sich Orientierung und größtenteils wohl auch Umsetzung unbewusst, selbst Problemlösungen als Auswahl der Mittel werden vom Bewusstsein des Dolmetschers nicht vordergründig gesteuert: Wissen und Strategien dafür sind prototypisch verfügbar. Insofern sind Befragungen dieser Personen weniger aufschlussreich, obwohl, gefragt nach Gründen seiner Korrekturen, mancher Routinier ebenfalls auf interessante Prozeduren kommt. Trotzdem sind Beobachtungen an Anfängern besonders informativ. Für die in Ausbildung befindlichen, angehenden Dolmetscher ist eine hypothetische Beschreibung dieser kognitiven Zwischenstufe durchaus von Interesse, erklärt sie doch Hintergründe einer komplexen dolmetschspezifischen Handlung, die außerdem einen ungeklärten Status hat.

Vermutlich agiert unser Bewusstsein in diesem Korrekturfall nach den drei kognitiven Grundoperationen im Tätigkeitsbereich "Reproduktion": Übernahme, Transformation und Neuverknüpfung [Clauß 1986, 318]. Die Übernahme vollzieht sich als Anlehnung an den diskursiven **Prototyp**. Da jeder Dolmetschfall einmalig ist, sind absolute Übernahmen kaum denkbar, ausgenommen punktuelle Kuriosa. Normalerweise erfolgt eine Verschmelzung, eine Symbiose zwischen der neuen textinhaltlichen Vorgabe und dem bekannten diskursiven Prototyp. Rekurrente Gestaltungsformen erhalten neuen Inhalt – in alte Schläuche fließt neuer Wein. Sicherlich wird bereits zu diesem Zeitpunkt das aktuell angebrachte Verhältnis der verbalen (explizit-sprachlichen), prosodischen sowie körpersprachlichen Ausdrucksmittel ausgewählt. In meisten Fällen geht es um Verschiebungen von Stimme zugunsten des Wortes und Unterdrückung der Körpersprache. Damit geht auch die Auswahl der Emotionalität und Expressivität für die Reproduktion einher (meist wird nach unten

nivelliert). Diese Bestimmungen betreffen oft ganze Redeakte, und müssen demzufolge nicht in jedem Korrektionsfall neu getroffen werden: Die Sprecher hat meist über lange Zeit *einen* Redestil. Am stärksten in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken die ermittelten **Defizite**, da sie den Kern des Problemlösungsfalls betreffen. Je nach situativem Bedarf und persönlichem Mut, sprich: je nach der vorher getroffenen Auswahl des wünschenswerten Kohärenztyps, erfolgt die Entscheidung über eine Korrektion dieser Defizite.

Diesen Orientierungsvorgang, so wie er sich in der Praxis vollzieht, braucht man sich nicht als überaus komplex vorzustellen. Wie eigene Erfahrungen zeigen, geht unser Gehirn mit derlei komplexen Aufgaben **ergonomisch** um: Zum einen sind Pendanten zu diesen Operationen in der kommunikativen Kompetenz des Menschen angelegt. Meist unbewusst stellen wir ohne Unterlass in der Alltagskommunikation und im beruflichen Leben unterschiedlich kohärente, paraverbal, nonverbale eingefärbte und begleitete, eine breite Palette der Expressivität ausnutzende Äußerungen auf, die auch meist endkontrolliert werden: Wir berichten uns gegenseitig über Anlässe, die uns ungerührt lassen, zu Ironie anstacheln, freuen, begeistern oder aber traurig stimmen, ärgern, ja in Wut entbrennen lassen, unsere Gedanken und Absichten offen, verdeckt oder indirekt an den Mann bringen usw. – immer das konkrete Ziel und die kommunikativen Bedingungen vor Augen, die unsere Vorgehensweise zum angestrebten Erfolg in der Kommunikation bestimmen. Selbst wenn im Dolmetschprozess sämtliche kommunikativen Bedingungen und somit die geistige Belastung anders sind, ist diese Befähigung zu flexibler Kommunikation Teil der kommunikativen Kompetenz und im Alter von 20 Jahren dürfte sie als hinreichend ausgeprägt angesehen werden. Zudem wirkt sich entkomplizierend der Umstand aus, dass viele konzeptuelle Kategorien andere Kategorien inkludieren und diese damit aus dem Langzeitgedächtnis mitverfügbar machen, ohne dass geistige Aufwendungen im Dolmetschprozess gesondert erforderlich wären – zum Beispiel die Kohärenzgrade, die gewissermaßen ineinander verschachtelt sind. Darüber hinaus fungiert oft *ein* typischer Korrektionsfall als hinreichender Auslöser für breitere Operationen – ein kreisförmig und stotternd entstehender Gedanke, eine Lücke oder ein Logik-Fehler im Original signalisiert den möglichen

Charakter der zu optimierenden Stimmigkeit in der Gesamtäußerung. Schließlich darf die **Aktivierungs-Kraft** des Prototyps als ergonomischer Faktor nicht unterschätzt werden, der uns im Langzeitgedächtnis abgespeicherte Strukturen, Problemlösungen, außerdem prosodische Ablaufschemata usw. für aktuelle Bearbeitung vorgibt. Gepflegter, intelligenter Umgang mit Prototypen ermöglicht uns reproduktionsstrategische Entscheidungen, die den kognitionspsychologischen und kommunikativen Charakter der Informationsverarbeitung adäquat widerspiegeln: Durch sie wird der Redeumbau abgesteckt.

Diese Orientierungsphase scheint entscheidend für die Korrekturentscheidung zu sein. Denn solche Entscheidungen können nicht aus anderen Kompetenzen übernommen werden, kommen doch diese Handlungen in anderen kommunikativen Kompetenzen nicht vor. Außerdem erfolgt die Orientierung unter Bedingungen von Öffentlichkeit, unter Zeitdruck sowie gepaart mit zeitgleicher anderer geistiger Belastung. Insofern sollten diese Orientierungs-Entscheidungen Gegenstand der Ausbildung sein.

Der zweite Schritt, die konkrete **Umsetzung**, erscheint dagegen wohl eher als nachvollziehbar, man berichtigt ja schließlich laufend in der einsprachigen Kommunikation. Allerdings ist die Beherrschung eines angemessenen Instrumentariums sowie seiner Einsatzbedingungen dolmetschspezifisch und erfordert Training. Umgesetzt werden die korrektiven Entscheidungen anhand von **Techniken**, von translatorischen Verfahren, die größtenteils auch als Techniken für Kompressionen und Expansionen verwendet werden. Vermittelt in der Ausbildung und gefestigt in der Praxis, stellen sie ein jederzeit verfügbares und zeitsparendes Instrumentarium dar. Analysen professioneller und studentischer Verdolmetschungen sowie der eigenen Praxis haben eine bestimmte Anzahl von Techniken ergeben. Sie werden nunmehr angeführt – obwohl sich derart miteinander verbundene Operationen nur bedingt linear aufzählen lassen. Die Reihenfolge richtet sich an einigen Faktoren. Zunächst lassen sie sich auf die Phasen "Orientierung" und "Umsetzung" verteilen. Die umsetzungsbezogenen Techniken lassen sich ihrerseits den Phasen des Dolmetschprozesses Rezeption, Transposition und Reproduktion zuordnen. Außerdem werden in jeder Kategorie zuerst die erkennenden (passiven) und danach die aktiven (produzierenden) Techniken angeführt. In einigen Fällen werden alternative Techniken

erwähnt, denn Korrekturen können sowohl Expansionen wie Kompressionen nach sich ziehen.

1. Schnelle und korrekte **Erkennung** von Diskursarten und Handlungstypen anhand einiger weniger Situationsmerkmale sowie Abruf (mentale Aktivierung) der Strukturen dieser Handlungstypen, z. B. ERÖFFNUNGSANSPRACHE mit appellativer Funktion AUFFORDERUNG.

2. Dasselbe als kreativer Vorgang, als **reproduktive Redetätigkeit**: ausgelöst durch ein Stichwort und einige Situationsmerkmale, müssen situationstypische Mitteilungen reproduziert werden können (spontane GRUSSADRESSE mit phatischer Funktion KONTAKTERHALT).

3. Bildung grammatikalisch korrekter und sinnhaltiger **Satzstrukturen**: Produktion situationsangemessener Gedanken nach einem Stichwort und deren Kleidung in syntaktische Strukturen, z. B. "Feinstaub-Höchstwert-Überschreitung".

4. Erkennen von **Sperren** für korrektive Eingriffe.

5. Erkennen und Einordnen der Kohärenz-**Defizite** an fremden Mitteilungen (faktologische, sachverhaltslogische, pragmatische, prosodische).

6. Entscheidungen über die Wahl eines situationsangemessenen **Kohärenzgrades**.

7. Erfassen des **zutreffenden** – vom Sprecher nicht gefundenen – **Begriffs**, z. B. hinter einer längeren Schilderung muss z. B. das Schlüsselkonzept FAHRERFLUCHT und dessen Merkmale in terminologisch korrekter Form erkannt werden.

8. Erkennung und Verarbeitung kulturgeprägter **Unterschiede** im Redestil sowie von Variationen innerhalb von Redetextsorten.

9. Bildung durchweg logisch verknüpfter Äußerungen als Satzfolgen zu einer Geschichte: Bildung einer Sachverhaltsschilderung als synthetisch **logischen Kontinuums**.

10. Einsprachige und zielsprachliche **Optimierung** unzureichend logisch expliziter oder mangelhafter Originale.

11. Dasselbe als Bildung einer **pragmatisch** kohärenten Geschichte als situationsangemessenen logischen Kontinuums (mit Fakt, Ursache, Ziel, Folgen usw.) und nach einem Spezialauftrag (z. B. den Hintersinn versprachlichen).

12. **Begradigung** spontaner Rede, die hierbei von Falschstarts und weiteren redefaufbaubedingten Mängeln befreit wird.

13. **Syntaktische** Isolierung versus Integration eines inhaltlichen Elementes (z. B. Bildung eines Satzes rund um die Zeitangabe eines Ereignisses gegenüber Einflechtung dieser Zeitangabe in bestehende Schilderung), syntaktische Entflechtung komplexer Sätze.

14. Entpronominalisierung: Entfaltung **pronominalisierender** Ausdrucksweisen.

15. Nivellierung expressiver Ausdrucksmittel – Erhöhung der **Expressivität**.

16. Korrektive Ergänzungen aus **Konzeptstrukturen** heraus (Hartz IV, Volmer-Erlass).

17. Korrektive Ergänzungen aus **Diskurssorten**-Mustern heraus (EXPERIMENT-BESCHREIBUNG).

18. **Parapharisierende**, abermalige Wiedergabe einzelner Belegungen (wenn man sich rückversichern will, dass der Inhalt durch den Hörer auch wirklich verarbeitet wird).

19. **Substantivierung** versus Dynamisierung von Items ("Barmherzigkeit" kann als Abfolge konkreter Handlungen geschildert werden).

20. Korrektive **Verbalisierung** prosodischer und körpersprachlicher Figuren.

21. Stimmliche und körpersprachliche Optimierungen der **rhetorischen** Qualität: Erstellung eines prosodischen und emotionalen Kontinuums.

22. **Prosodische Kompensationen** korrekturbedürftiger inhaltlicher Stellen.

23. Verbalisierung von **Ellipsen** gegen Bildung zulässiger Ellipsen.

24. **Entbildlichung** gegen Umwandlung von Geschichten in bildliche, metaphorische Darstellungen.

25. **Implizierung** als korrektives Mittel (bewusste Weglassung einzelner, "störender" Merkmale in einer Geschichte).

26. neutralisierende **Hyperonymisierung** als korrektives Mittel (Verwendung von Oberbegriffen unterschiedlichen Abstraktionsgrades).

27. Geschickte, situationsangemessene Ausführung geringfügiger **faktologischer** Verbesserungen.

28. Ausgestaltung eines Gedankens als **prosodisch kohärente Einheit**.

29. Anpassung der **Höflichkeitsformen** an Kultur und Situation.

30. psychologische und schauspielerische **Kaschierung** vorgenommener Korrekturen.

Bei einer derart komplexen Operation, wie das korrektive Dolmetschen, darf diese Vielfalt der Techniken nicht verwundern. Festgehalten wurden sie für Ausbildungszwecke, geeignet sind sie auch für die Vorbereitung auf einen Dolmetscheinsatz. Einige Techniken können zwar tendenziell bestimmten Funktionen zugeordnet werden, generell gilt jedoch, dass sich mithilfe dieser Techniken unterschiedliche Funktionen erfüllen lassen.

Realisierungen des korrektiven Dolmetschens sind immer **Kombinationen** mehrerer Funktionen und Techniken. Im preisgekrönten Dokumentarfilm "Es lebten einmal ein alter Mann und eine alte Frau" berichtet etwa ein rüstiger 82jähriger Mann aus einem sibirischen Dorf über ein Gefecht im Zweiten Weltkrieg, während dessen er in Kriegsgefangenschaft geriet. Als **Prototyp** stellte sich dem Dolmetscher der im Fernsehen ausgestrahlte Zeitzeugenbericht eines ehemaligen Wehrmachtangehörigen ein, der in ähnlichem Duktus gehalten wurde, jedoch offenbar weniger spontan war. Festgestellte **Defizite** des Originals: sprachlich-textuelle (Ellipsen, PRO-Ausdrücke, Wortsuche und Ungenauigkeit einiger Ausdrücke, einige Bedeutungen wurden über Parasprachliches vermittelt) sowie sachverhaltslogische (ungenügende Nutzung von Konnektoren). Angestrebte **Funktionen**: sprachlich-textuelle und sachverhaltsbezogene Kohärenz. Bei der Wiedergabe ins Deutsche wurden folgende **Techniken** verwendet: Herstellung grammatikalisch korrekter Satzstrukturen, Ersetzung durch treffendere Begriffe, Nivellierung stark expressiver Ausdrücke, Herstellung eines logischen Kontinuums, Herstellung eines prosodischen Kontinuums. Ein Detail: Ungeachtet des durchgehenden korrektiven Charakters wurden einige wenige Merkmale der Umgangssprache belassen oder dem Deutschen nachempfunden ("da war also 'ne Brücke"). Diese "Duftmarken" des Stils sollten den Eindruck von Echtheit der korrektiven Wiedergabe stärken.

Dieses Filmdolmetschen war kein Sonderfall: In den **Medien** wird sprachlich-textuelle, sachverhaltslogische und prosodische Korrektur generell praktiziert. Immerzu hört man aufgrund eigener fremdsprachlicher Kenntnisse begradigte bis zurechtfrisierte Wiedergaben der Äußerungen interviewter Personen. Offensichtlich will man nicht diskriminieren und den Charakter des eigenen Kommunikationsereignisses nicht verfälschen.

5. Ergebnisformen

Korrektive Eingriffe scheinen zwar nicht unser tägliches Brot zu sein, sind jedoch offensichtlich öfter involviert, als vielen bewusst ist. Alle angeführten Dolmetschbeispiele legen nahe, dass sie sich meist auf eine bestimmte Stufe konzentrieren, auf der *ein* Kohärenztyp dominiert. Korrektive Eingriffe, bei denen nur *ein* Kohärenztyp verwendet wird, kommen bei punktuellen, auf eine Angabe, ein Detail gerichteten Operationen vor. Meist sind korrektive Eingriffe eine an sich komplexe Handlung, bei der die hierarchisch unteren Formen kommen jedoch ebenfalls vor. Mit anderen Worten, existieren in der Dolmetschpraxis verschiedene, gewissermaßen ineinander greifende Funktionen erfüllende, gemischte, jedoch relativ konstante Ergebnisformen des korrektiven Dolmetschens. Nach dem Charakter der Eingriffe könnte etwa von folgenden drei Ergebnisformen des korrektiven Dolmetschens gesprochen werden:

1. Ausfüllung

2. Entfaltung

3. Unterdrückung

Gleich an diese Stelle gehört eine Feststellung: Zu jeder dieser Formen des korrektiven Dolmetschens besteht außerdem ein Gegenstück, das sich wie ein Schatten, wie eine Antithese dahinter abzeichnet und überaus zweideutig, ja problematisch ist. Es handelt sich um das **Ausbleiben** korrektiven Dolmetschens selbst dort, wo Ausfüllung oder Entfaltung oder aber Unterdrückung im Sinne einer kulturell ausgleichenden Vermittlung angebracht wäre. Nicht immer ist dies das "strafende Dolmetschen", oft verbirgt sich dahinter Ängstlichkeit des Dolmetschers davor, vom verbalisierten, dem "eigentlichen" Inhalt abzuweichen. Manchmal liegt es an der mit bester Absicht erfolgenden und ungeachtet dessen unangemessenen Auswahl der Dolmetschstrategie – lohnendes Thema für eine spezielle Untersuchung, dem hier nicht nachgegangen werden kann.

Diese drei Formen des praktischen korrektiven Dolmetschens können wie folgt charakterisiert werden.

Ausfüllung ist die Strukturierung eines Satzes oder einer Satzfolge, die grammatikalisch richtig und sinnhaftig sind – in der Herstellung der sprachlich-textuellen Kohärenz. Das ist eine schlichte Ausfüllung, die geringe Risiken in sich birgt, sie wäre im Filmfestival-

Beispiel eigentlich durchaus angebracht. Allerdings zwang der feierliche Rahmen den Dolmetscher dazu, nach höheren Stufen der Kohärenz zu suchen. Ausfüllung findet auch statt, wenn Original-Äußerungen schwer verständlich oder akustisch mangelhaft wahrgenommen werden, wenn der Originalsprecher eines AKTUELLEN FORUMS, emotional aufgewühlt ist und daher sprunghaft redet, nach passenden Ausdrücken sucht, Ellipsen baut, sich auf die Bedeutungsvermittlung durch Stimme und Körpersprache verlässt – was der professionelle Dolmetscher bekanntlich am liebsten verbalisiert. Zum Einsatz gelangen vor allem folgende **Techniken**: Bildung korrekter Satzstrukturen, Bildung situationsangemessener Gedanken, Verbalisierung von Nonverbalem und Ellipsen, Begrädigung spontaner Rede, Erfassen zutreffender Begriffe, syntaktische Isolierung, Entfaltung pronominalisierter Ausdrucksweisen, prosodische und körpersprachliche Steigerung der rhetorischen Qualität.

Entfaltung kommt in der Praxis am häufigsten vor. Sie entspricht den Funktionen 2, 3 und 4 und dient somit der Schaffung logischer und pragmatischer Sachverhaltskohärenz sowie funktionaler Kohärenz. Die so aufgefasste Entfaltung ist handlungsdominant, sie stellt indessen eine Interaktion mehrerer Formen dar: Ausfüllung wird dabei als Mittel zum Zweck genutzt, außerdem werden ebenfalls Auslassung sowie Verringerung von Ausdruckskraft gegenüber dem Original festgestellt (s. Unterdrückung weiter unten). Korrektive Entfaltung ist die Bildung einer in sich relativ abgeschlossenen und **logischen Darstellung bzw. Geschichte**. Der Begriff "Entfaltung" drückt bereits aus, dass es eine aktivere Form der korrektiven Tätigkeit ist. In ihr können drei **Stufen** unterschieden werden:

Die **erste** führt dazu, dass eine in sich, also synthetisch logische Geschichte gebildet wird. Dabei werden zwischen Teilen einer Geschichte bestehende logische Relationen expliziert, PRO-Ausdrücke und missverständliche Formulierungen durch eindeutige Benennungen ersetzt werden, etwa folgende Äußerung *Eben deswegen hat er ihm das schon gesagt* ausgefüllt und semantisch entfaltet wird: *Damit keine Missverständnisse vorkommen, hat Herr Schmidt Herrn Schulze seine Meinung zu dem Projekt bereits geäußert*. Am deutlichsten manifestiert sich der logische Charakter der Darstellung in den logischen Strukturmerkmalen. Denn eine logisch kohärent auf-

gebaute Darstellung weist implizite Hinweise auf Ziele bzw. Endzustände von Handlungen /Vorgängen /Zuständen auf, ihre Ursachen, Motive, Folgen, Orts- und Zeit-Umstände, Instrumente und Verfahrensweisen, auf entgegenwirkende Faktoren (Konzessivität: "trotzdem ..."), auf parallel verlaufende Vorgänge, Ergebnisse usw. *Typische Techniken*: Bildung einer pragmatisch kohärenten Geschichte, syntaktische Isolierung, Entpronominalisierung, Dynamisierung, Expansion aus Konzeptstruktur heraus.

In der **zweiten Stufe** wird die Darlegung, die Argumentation der Erwartung des Zuhörers der **Diskurssorte** sowie **interkulturell** angepasst. Passt man eine Mitteilung an die entsprechende Diskurssorte an, so kann die kognitive Gliederung, Explizität der Aussage, Verzweigkeit der Schilderung, syntaktische Komplexität sowie Prosodie verändert werden, ohne dass hierbei unbedingt interkulturelle Aspekte eine Rolle spielen. Es gibt ja keine chinesische Mauer zwischen einzelnen Redestilen, in Europa wird man meist verstanden, auch wenn keine Redestil-Anpassung vorgenommen wird. Einzelne Redestile werden imitiert und übernommen – so auch der etwas zu sehr streng beurteilte "teutonische" Redestil. Der saxonische Redestil erfreut sich sogar breiter Beliebtheit. Allerdings werden immer wieder Verstehensdefizite und sogar Missverständnisse als "Eindruck" vom Redner verzeichnet. Dies kann in dem Maße dramatisch werden, in dem Spannungen unter den Partnern auftauchen oder das kultur-geprägte Gefälle größer wird.

In der Praxis kann eine Diskurssorte als Muster sowohl in ihrer quellensprachlichen als auch in ihrer zielsprachlichen Variante verwendet werden. Denn bekanntlich richten wir uns mal mehr nach der einen, mal der anderen Redekultur. Will der Dolmetscher am Redestil der zielsprachlichen Gemeinschaft orientieren, erfolgt die interkulturelle Anpassung, die Redeaufbau, Syntax, Umgang mit Realien betrifft. In dieser Stufe soll damit eine gut interpretierbare Verdolmetschung für die Empfänger in ihrer Situation geschaffen werden. Dies bedeutet nicht, dass eine "echt spanische" Mitteilung anstelle einer im sog. deutschen Redestil gehaltene produziert werden soll (diese seltene Metamorphose wird der nächsten Stufe vorbehalten). Der Dolmetscher registriert, welche Inhaltsteile in der betreffenden Kommunikationssituation geäußert werden und schaltet zeitgleich

das "interkulturelle Prisma" vor. In der Anfangsphase spontaner längerer Mitteilungen beobachtet man häufig eine spezifische Ausdrucksweise, hier die eines spanischen Menschenrechtsaktivisten auf einer Pressekonferenz:

Bueno, eh, lo que ... queríamos hacer, o sea, lo que nos propusimos, era algo simple, pues una cosa verdaderamente simple – es que queríamos divulgar los derechos humanos entre los jóvenes en Colombia. ...

Begleitet war diese spontane Äußerung, die mit ungleichem Rhythmus, unterhöhter und eintöniger Intonation ausgesprochen wurde – quasi zeitgleich mit der Gedankenkonzeption – von unverwechselbar spanischer Mimik (Augenbrauen gehen nach oben, der Kopf seitlich geneigt und geschüttelt, der Blick nach unten vor sich hin gerichtet) und Gestik (Achselzucken), die auszudrücken schienen: "ist doch nichts Besonderes", "was soll man denn dazu sagen?", was meinen Erfahrungen nach eher die innerlich empfundene Bedeutsamkeit des Inhalts widerspiegelt. Es handelte sich wohl um eine harmlose, konventionelle Täuschung. Hier bot sich dem Dolmetscher sowohl verbaler (Begrädigung, Bildung korrekter Satzstrukturen) als auch prosodischer Spielraum, ohne dass eine "teutonische" Satzfolge entstünde:

Nun ja, wir haben uns etwas durchaus Einfaches vorgenommen: Wir wollten die Idee der Menschenrechte unter den Jugendlichen Kolumbiens verbreiten.

Beim Verhandlungsdolmetschen deutsch-spanisch werden wohlstrukturierte und gemächlich vorgetragene Darlegungen dem entsprechenden Verhandlungsfall sowie den "spanischen" kommunikativen Gewohnheiten angepasst – in verbaler, prosodischer und körpersprachlicher Hinsicht. Dieser Gedanke gilt auch in umgekehrter Dolmetschrichtung: Die aus "deutscher Sicht" weniger konsequent gegliederte und dank aktiverer Prosodie, Körpersprache sowie Ellipsen spontan und emotional wirkende Mitteilungsweise wird oft diesbezüglich umgestaltet. Dann kann zum Beispiel etwas, was im Original nur beiläufig erwähnt oder sogar "impliziert" war, breiter und ausdrucksstarker expliziert werden: die Begrüßung, eine Entschuldigung, auch bezüglich der Umgebung darf auch entsprechend der Erwartung der "anderen" Seite etwas hinzukommen (zum Beispiel "in diesem *wirklich ausgesprochen schönen* Raum" anstelle von "in dieser

Räumlichkeit"). *Typische Techniken*: Expansion aus der Diskursorte, Anpassung des Redestils, Variabilität der Expressivität, Anpassung der Höflichkeitsform.

Korrigierende Entfaltungen werden auch als funktionale, **optimierende** Verdolmetschungen durchgeführt. Diese **dritte Stufe** ist eine Weiterführung der interkulturell bedingten Korrektur und zielt auf eine kommunikativ optimierte Geschichte ab. Damit kommt man den Wünschen, ja Sonderwünschen des zielsprachlichen Hörers entgegen. In diesem Effizienz und Eleganz verpflichteten, jedoch hochriskanten Dolmetschfall kann aus einer wenig durchkonzipierten Äußerung eine Geschichte gestaltet werden, die Einleitung, Themeninitiierung, dessen Entwicklung und Abschluss aufweist, des Sprechers Anliegen wird darin dem Anlass angemessen versprachlicht, zutreffende Argumente und Illustrationen des Geschilderten effektversprechend gestaltet oder sogar eingefügt sowie u. U. eine Art Zusammenfassung formuliert. Ich kann mich daran erinnern, dass sich die Auftraggeber einer Verhandlungsrunde sogar eine Deutung des durch die andere Seite Gesagten wünschten, ja eine Empfehlung dafür, wie sie selbst am günstigsten darauf reagieren sollten. Sie wollten den Hintersinn erfahren: War also mit dem Geäußerten eigentlich eine Absage bezüglich der eigenen Anfrage auch wirklich gemeint oder blieb die Tür einen Spalt offen? Wäre eine lobende Stellungnahme oder eine optimistische Vorwegnahme möglicher Entwicklungen richtig am Platze? Diese Deutungen und Empfehlungen wurden dann nach dem Ende der Verdolmetschung in gleichbleibendem Tonfall ausgesprochen, als gehörten sie zum gedolmetschten Inhalt. Das klingt zwar nach großangelegten Transformationen, muss jedoch weder allzu viel Zeit in Anspruch nehmen, noch nach hochkomplexen geistigen Operationen verlangen: Das meiste lernt man als Expansionen in der Dolmetscherausbildung – Wie man etwa aus einer Äußerung wie "Wir hätten gern bei Ihnen einen Termin morgen oder übermorgen bekommen" oder dem Konzept KAPITALISMUS-KRITIK eine Mini-Geschichte gestaltet. Das Übrige tut die angemessene Verstehenstiefe und die Beherrschung der Dolmetschtechniken. *Typische Techniken*: Optimierung nach Diskursorte, Optimierung nach Dolmetschauftrag, Prosodische Vervollkommnung.

Unterdrückung ist die auf Beseitigung störender Elemente des Originals gerichtete Korrektur. Dabei werden bestimmte Diskurselemente in ihrer Wirkung verringert oder sogar ausgelassen. Unterdrückung ist vor allem deswegen wichtig, da dank ihr durch interkulturelle Unterschiede objektiv entstehende Elemente geschwächt oder neutralisiert werden können, die ungewollte Missverständnisse verursachen [Kutz 2002, 140–144]. Sie kommt vor als begleitendes Element oder aber – was hier gemeint ist – als dominierendes Merkmal bei stark emotionalen Äußerungen, bei beträchtlichen Divergenzen im Redestil. Zur Unterdrückung zählt zuallererst die **Begradigung** spontaner Rede, bei der die Mühen der Konzipierung, Entwicklung, Versprachlichung und Überprüfung von Gedanken, was oft mit Pausen, Parasitenlauten, störender Wortsuche, Abbrüchen und Neustarts einhergeht, durch deren Unterdrückung unsichtbar gemacht werden. Diese per definitionem korrektive Art von Verbesserung kann mit der Berufsethik erklärt und legitimiert werden. Das brisantere Ziel unterdrückender Korrekturen ist es aber, ungewollte **Konflikte** zu vermeiden, indem mindestens **pragmatisch angemessene** Satzfolgen gebildet werden. Äußerungen, die zum Beispiel bei Schwierigkeiten im Verhandlungsverlauf "herausrutschen" und als Beleidigungen angekommen wären, werden meist "neutralisiert" oder werden vom Dolmetscher "nicht gehört". Unterdrückung wird umgesetzt als ersatzlose **Auslassung** (etwa generell die Ausdrücke, die als Kränkung, Gesichtsverletzung empfunden werden könnten) und als punktuelle **Verringerung** von **Expressivität** ("ich werde mich doch nimmer mit diesem Schwachsinn abgeben" → "ich werde diese Anfrage *nicht* beantworten"). Auslassung und Reduktion der Expressivität gehen oftmals Hand in Hand, häufig in ganzen Passagen durchgehend, wenn es sich um spontane und emotionale Rede handelt sowie bei beträchtlichen Unterschieden im Redestil. Dann findet eine **pragmatisch sensible Umformulierung** statt – eine feinfühligere Umformulierung des ganzen Segments. Scheinbare Emotionslosigkeit oder übermäßige Gefühlfülle, unangenehm direkt oder unverbindlich wirkende Fragen, aus der Sicht der zielsprachlichen Redekultur ungeschickte Argumentationsweise werden dann relativiert, der durch "Unterdrückung" leicht rationalisierte konzeptuelle Inhalt muss indessen in seiner Ganzheit vermittelt werden.

Unterdrückung kann durch **kompensatorische** Maßnahmen begleitet werden. Als provozierend Empfundenes kann durch freundlichere, üblichere Wendungen ersetzt werden. Dabei kommt es durchaus zum Einschub warnender oder humorvoller Wendungen, die ein für den Verlauf der Kommunikation förderliches Klima schaffen können. Anstelle des schroff hingeworfenen "Wie sind denn nun Ihre Preise?" könnte dann der Dolmetscher lächelnd sagen: "Entschuldigen Sie unsere spontane Neugier, wir wollten Sie keineswegs überrumpeln. Könnten Sie uns aber bitte kurz Ihre Preise mitteilen." Oder daraus würde nur: "Ach ja, Sie könnten doch uns sicherlich die Preise dieser Modelle nennen, nicht wahr?"

Eine Anmerkung drängt sich an dieser Stelle angesichts des sich immer mehr öffnenden Europas auf: Bekanntlich trifft man des Öfteren auf einen Redestil und Umgangston, der, falls im Dolmetschprozess keine Unterdrückung stattfindet, den Mitteleuropäern als emotional übersteigert erscheint. Ihm begegnet man im privaten Umgang, vor allem aber in Konfliktsituationen, überall dort, wo Interessen involviert sind. Die Palette der Eindrücke davon reichen von "charmant", "ausnehmend freundlich" bis hin zu "unbeherrscht", "arrogant", "unerträglich aggressiv": Man scheut nicht unangenehme Anspielungen, Vorwürfe, Anschuldigungen, Erpressungsversuche und andere ansonsten in expliziter Form nicht gerade beliebten Kommunikationsmuster [vgl. Rathmayr 1996]. Grundsätzlich muss der in derlei Geschehnisse verwickelte Dolmetscher entscheiden, inwieweit eine mehr oder minder übliche und deswegen gewissermaßen verständliche Kommunikationsgewohnheit vorliegt und wo dagegen eine handfeste Übertretung gewisser Normen beginnt. Im ersten Fall kann mithilfe von Unterdrückung maßvoll nachgeholfen werden, im zweiten Fall hingegen wäre dies wohl kaum gerechtfertigt, denn anderenfalls entstünde eine Verfälschung der Kommunikationssituation.

Bei allen Formen des Dolmetschens können sowohl **sprachliche**, als auch **prosodische** und **körpersprachliche** Ausdrucksmittel zum Einsatz gelangen. Bei der Unterdrückung ist die körpersprachliche (non-verbale) Komponente ganz speziell wichtig: Wie kann man die unmittelbar wahrnehmbaren Körperhaltungen, Blicke, Gesichtsausdrücke – Mimiken, Gestiken, ja Berührungen "unterdrücken"? Zweifelsfrei

kann man nicht alle stimmlichen und körpersprachlichen Signale in ihrer Wirkung abändern. Allerdings gibt es einen Umstand, den wir uns zu Nutzen machen sollten: Die meisten Menschen wissen um das Bestehen der kulturellen Unterschiede; dort, wo Konferenzdolmetscher eingesetzt werden, sind das oft wohlorientierte Personen. Dieses Wissen ist jedoch, angesichts der beträchtlichen kulturellen Vielfalt unserer Welt, recht vage und wird offenbar selektiv benutzt. Dies erfolgt nach vorgefertigter Meinung (der "stolze" und "temperamentvolle" Spanier muss oft als Leitbild für sämtliche Verarbeitungen "auffälliger" Verhaltensphänomene der einzelnen, sehr verschiedenen Bürger des Pyrenäenstaates erhalten) oder aufgrund des ersten Eindrucks: Einigen Unterschieden begegnet man mit Verständnis, andere werden gar nicht richtig eingeordnet, weitere jedoch können Unmut, Ärger oder aber Heiterkeit, sogar Begeisterung auslösen. Da die Vagheit unserer Vorstellungen darüber, welche Gedanken genau Kulturfremde stimmlich und körpersprachlich ausdrücken, den meisten Menschen bekannt ist, verlassen sich viele Kommunikationspartner auf die **deutende Vermittlung** durch den Dolmetscher. Die Vagheit, Ambiguität der Parasprache im interkulturellen Vergleich [Krejdlin 2003, 202–208] drückt sich darin aus, dass es ineinander übergehende emotionale Zustände gibt: Eine solche Reihe wäre etwa von der parasprachlichen Figur "aktiv optimistisches Auftreten" über "sicheres" und dann "dominantes", ja "arrogantes" bis hin zu "aggressivem Auftreten". Bei jeder Deutung von Parasprache zugunsten *einer* dieser Kategorien ist kommunikative Vagheit vorhanden – und die jeweils aktuelle Bedeutungszuweisung hängt von verschiedenen Faktoren ab: Offizialität, Atmosphäre, Verwurzelung der Person in einer Kultur, einem Sozium, ihr momentaner psychischer Zustand.

Diese natürliche Vagheit, die selbst in der "normalen Kommunikation" zu verschiedenen Wertungen von Handlungen und Zuständen *einer* Person führt, kann beim Korrekturen Dolmetschen dazu genutzt werden, eine Verschiebung in Richtung der jeweils positiveren Deutung zu bewirken. Diese für die Zuhörer erklärliche und von daher für sie **akzeptable Interpretation** kann dem "anderen" Kommunikationspartner zum einen (a) verbal vermittelt, **expliziert** werden, indem die jeweilige Figur einfach als Attribut oder als Parenthese "eingeflochten wird": Etwa als der sich im Recht glaubende

iberische Verhandlungspartner fast aggressiv wurde, lautete die Verdolmetschung in der dritten Person: "Und dass, *meint Herr Bravo mit der ihm eigenen Sicherheit*, ruft Fragen hervor...". Zum anderen (b) kann diese ausgleichende Interpretation auffälliger körpersprachlicher Haltungen **implizit**, durch die emotionale **Grundeinstellung** des Dolmetschers vermittelt werden. Sie ist meist durch positives Denken und positive Emotionen bestimmt, was sich im Stimmklang, Tonfall, Blickverhalten niederschlägt und somit die Deutung durch die Hörer beeinflussen muss. Vergessen wir nicht, welche große Ausdruckspotential die menschliche Stimme hat, was besonders in Verbindung mit den sprachlichen Mitteln zur Geltung kommt. Mimiken und ganz speziell Gestikulationen, ebenso wie zusammenfassende Ergänzungen, werden jedoch als korrektive Mittel vom Publikum [vgl. Kocpczynski 1998, 76] weitaus weniger angenommen.

Gleichwohl ist der **Spielraum** parasprachlicher Korrekturen beschränkt. Wenn etwa die Sitzhaltung eines Gesprächspartners aussagt, dass er pikiert ist: die Beine sind übereinander geschlagen, die Arme verschränkt, Gesichtsausdruck undurchdringlich – dreifach signalisierte Verschlossenheit. Bereits die Sitzhaltung kann Arroganz und mangelndes Interesse verraten, es sei denn, sie ist nur Pose, Taktik. Auch bei Mimiken ist dies der Fall. Man kann etwa die krass wirkende spanische Mimik des Nasenrümpfens, welche Missfallen ausdrückt, nicht wegdolmetschen. Ungeachtet dieses Umstandes kann der Dolmetscher mit seiner Stimme, Intonation und Gestik dafür sorgen, dass der versprachlichte Inhalt eine für die Kommunikation günstigere Deutung bekommt. Vorausgesetzt, dergleichen Operationen sind legitimiert, "abgedeckt" als Maßnahmen zur Verhinderung unbeabsichtigter kommunikativer Konflikte. Man darf indessen niemals glauben, man dürfe, auch mit einem entsprechenden Dolmetschauftrag ausgestattet, **Verfälschungen** der Gemütslage im Kreise der Kommunikanten herbeidolmetschen. Wenn sich hinter derartigen Auffälligkeiten wahre **Konflikte** verbergen sollte man sich nur darauf beschränken, den tatsächlichen kulturgeprägten **Grad** der Erregung für die "andere" Seite transparent zu machen. Saftiges Aufbrausen, Aufspringen vom Verhandlungstisch und Sofort-Abreisen-Wollen scheint z. B. in der Türkei keine besonders seltene Verhandlungstaktik zu sein. Die Wertigkeit dieses

Druckmittels mussten die EU-Kommissare erst 2004 offenbar nach dem Abschluss der Beitrittsverhandlungen mit dem Regierungschef dieses Landes erfahren. Wären sie über die Modalitäten des **orientalischen** Verhandlungsstils eher informiert worden, so könnte das Fazit dieser Runde vermutlich anders lauten. Auch in Osteuropa wird gern einmal "hart" verhandelt: die Nutzung persönlicher Gefühle der Partner, das "Einnebeln" und Zornesausbrüche sowie eine gewisse Bewegungsdynamik gehören dazu. Glaubt der Dolmetscher, ein Wissensmanko bei "seiner" Verhandlungsseite festzustellen, dann sollte er in einer unauffälligen Form einen kurzen **Kommentar** abgeben, ohne sich aufzudrängen.

Kommt man selbst aus der Praxis, dann wird offensichtlich, dass nach diesen drei Formen eine weitere Umsetzungsform fehlt. Oft werden geringfügige Verbesserungen im Wortlaut vorgenommen, die fast unbemerkt stattfinden. Dies geschieht speziell bei nicht rhetorisch vorgebildeten Kommunikanten, die keine "Sprach- und Sprech-Menschen" sind, da ihr Beruf nun einmal nichts mit der öffentlichen Sprachverwendung zu tun hat. Der Dolmetscher weicht dann "lediglich" die spürbaren Härten des Redestils auf (schafft syntaktische Klarheit und funktionalstilistische oder u. U. gar grammatikalische Korrektheit), erhöht die Verständlichkeit des Beitrags durch prosodische Gedankengliederung, markiert die wichtigen Stellen mit dem Blick und flicht einige der besseren Verstehbarkeit dienende Kohärenzstifter ein (*und dabei ..., obwohl, dennoch, geradezu, ja*). Nuancierungen dieser Art fallen kaum auf, hier wird sofort die Nähe zur Umsetzung nach den freieren Dolmetschstrategien deutlich. Für didaktische Zwecke ist diese Erscheinung es dennoch wert, unterschieden zu werden – etwa als verbessernde **Nuancierung**. Sie weist zwar Entsprechungen in der kommunikativen Kompetenz auf, verdient es dennoch, geübt zu werden, zunächst in schriftlicher Form, dann gezielt mündlich und später in Verbindung mit anderen Operationen.

Alle drei Grundoperationen können mit verschiedenen **Wirkungsbereichen** verwendet werden. Zum einen erfolgt dies lokal: an einzelnen grammatikalischen und stilistischen Formen, an Ausdrücken, Termini, Realien. Sie können aber auch im Rahmen eines

Gedankens, eines Sprechaktes (wie gibt man am besten die Bitte um einen Rabatt im Verlauf einer längeren Verkaufsverhandlung?) oder aber durchgehend erfolgen (bei Sprechern mit limitierter Redekompetenz).

6. Grenzen

Es ist offensichtlich, dass die korrektive Tätigkeit des Dolmetschers ein heißes Eisen darstellt. Deswegen erscheint es ratsam, ihre Spielräume abzustecken. Beim Gerichtsdolmetschen, das zwar nicht zum Konferenzdolmetschen gezählt wird, in dem sich jedoch auch Konferenzdolmetscher betätigen, werden grundsätzlich keinerlei Expansionen und Kompressionen der Aussagen geduldet, von korrektiven Eingriffen ganz zu schweigen [s. Dueñas González, Rosemann et. al. 1991, 281–292]. Sagt ein Angeklagter, er sei 1884 geboren, muss dies ebenso reproduziert werden. "Reproduzieren" ist überhaupt *das* Stichwort in diesem Dolmetschfall. Selbst das englische *I'm* dürfe nicht wie *I am* reproduziert werden, verriete doch die eine oder die andere Wortform wertvolle soziologische Hintergrundinformation über die betreffende Person [González ebenda, 285]. Natürlich gilt dies für die konsekutiv gedolmetschten Aussagen der Zeugen und Angeklagten, natürlich ist das generell proklamierte "Wort-für-Wort-Übersetzen" im Gerichtssaal nur eingeschränkt möglich. Man hat den Eindruck, viele vom Gerichtsdolmetschen lebende Freischaffende trauen sich jedoch diesem gedankenlos herumkolportierten Slogan nicht offen zu widersprechen, ebenso wie dagegen, dass man ihnen vor der Hauptverhandlung die für die Situierung äußerst wichtige Einsicht in die Akten nicht gewährt. Im sog. *Community Interpreting*, das im Deutschen als "kommunales Dolmetschen" [Pöchhacker 2000, 37], aber auch als "Behördendolmetschen", "soziales Dolmetschen" usw. wiedergegeben wird, ist die Lage anders: Hier pendelt man zwischen Unverbindlichkeit, Maßgaben wie beim Polizei- und Gerichtsdolmetschen sowie weltanschaulich diktierten Verhaltensregeln.

Im Konferenzdolmetschen sind die korrektiven Tätigkeiten in einigen wenigen Fällen durchaus legitimiert. Das trifft auf diejenigen zu, die eine nicht beabsichtigte Rufschädigung für den Redner verhindern. Wenn man also die im Englischen spürbaren Imperfektionen und Versprecher eines indischen Sprechers dolmetscherisch wegbügelt, so ist dies sehr wohl im Sinne der Berufsethik des Dol-

metschers. Ebenso wenn halbspontan über die Wahrung der Menschenrechte in Kolumbien berichtet wird, dann fallen für die korrigierende Reproduktion die meisten zeitgewinnenden entsemantisierten "Stelzen" weg, wie *bueno, es que eso, eh?, qué sé yo, pues eso está clarísimo*; genauso wie die Falschstarts von Gedanken. Dasselbe trifft wohl auf die im ausdrücklichen Dolmetschauftrag erfolgenden Berichtigungen zu. Bei Nuancierungen dürfte dies ebenso der Fall sein. Etwas besser möchte die Verdolmetschung sein – logisch gegliederter, mit Auftakt und Abschluss, gewissermaßen redigiert und von Versprechern und kleineren faktologischen Ungenauigkeiten befreit. Alle weiteren Fälle müssen unbedingt mit mehreren Faktoren verbunden werden, die im Folgenden als Fragen formuliert und beantwortet werden.

1. Hat der Dolmetscher einen Auftrag zu korrekativer Tätigkeit?

Der Dolmetschauftrag wird bekanntlich selten explizit formuliert – meist vor wichtigen ergebnisoffenen Verhandlungen. Selbst ein einschlägiger Dolmetschauftrag, meist von Personen erteilt, die vom Geflecht semantisch-kommunikativer Vorgänge nur vage Vorstellungen besitzen, ist kein Freibrief für eigene Schaffenskünste des Dolmetschers als Dienstleister. Nur so viel Eugenik ist vertretbar, wie für die Sicherung einer angemessenen Interpretierbarkeit des Originals durch die Empfänger in ihrer kulturellen und kommunikativen Situation nötig ist. Nur so viel, wie man selbst verantworten kann. Hat man den Auftrag nicht bekommen, meint aber, korrektive Elemente seien für die Verständigung wünschenswert, die über das ethisch ohne weiteres Vertretbare hinausgehen, so ist es ratsam, sich rückzuversichern. Man berichtete darüber, dass ein Dolmetscher im diplomatischen Dienst Schwierigkeiten bekam, nachdem er auf der Pressekonferenz zu einer heiklen internationalen Frage einzig und allein eine kausale Verknüpfung *denn* zwischen zwei Äußerungen ergänzte, anstelle durchgehend semantisch zu dolmetschen. Hat zumindest ratsam, die Reaktionsweise der Empfänger anfangs mit metakommunikativen Einschüben zu testen, die nach einer textnahen Reproduktion der sensiblen Stelle folgen, wie etwa "was offensichtlich soviel heißt, wie ...". Erst danach folgt die korrektiv reproduzierte kritische Textstelle. Erfolgt etwa über das Blickverhalten

eine positive Reaktion auf diese Interpretation oder erzeugt sie kein Echo (vielleicht will der Zuhörer seine eigene Interpretations-Hoheit), so weiß der Dolmetscher, wie er sich weiter zu verhalten hat.

Man sollte sich sehr davor hüten, schnell zum Mittel der korrekativen Tätigkeit aus eigenem Antrieb heraus zu greifen. Wir haben bereits das kuriose Bestreben erwähnt, die Verdolmetschung bedeutender, schöner als das Original zu gestalten. Verständlich ist dies allemal, werden die Studenten doch darauf hingewiesen, ihr eigenes Miterleben der Kommunikation, die affektive Wertigkeit des Dolmetschproduktes soll erhöht werden, denn somit steigert sich die Motivation und die Leistungsfähigkeit des Dolmetschers. Er kann sich dadurch die als "mit der eigenen Person eng verbundenen" Ziele, Argumentationen und Motive des Beitragenden leichter erschließen und verarbeiten, er kann sich Inhalte besser merken, seine Reproduktion in der Zielsprache wird prosodisch wirkungsvoller. Allerdings sind die erwähnten Beschönigungen und dergleichen durch die Berufsethik wie Normen der kommunikativen Äquivalenz nicht legitimiert. Zugleich stellt sich eine weitere Frage: Ob es vertretbar ist, nur für die "eigene" Seite, für den eigenen Auftraggeber korrigierend zu dolmetschen, oder aber es eher angeraten wäre, sich vom Grundsatz der Gleichbehandlung leiten zu lassen. Diese Frage ist aus pragmatischer Sicht sehr wichtig. Vertrauen benötigt der Dolmetscher in den meisten Dolmetschsituationen von allen Teilnehmern des Kommunikationsaktes. Gewinnen kann er dieses Vertrauen lediglich dann, wenn seinerseits keinerlei Diskriminierungen der Kommunikationsteilnehmer im Verhalten und hinsichtlich der Dolmetschqualität sichtbar werden. Der mir bekannte Vorfall, bei dem der Leiter einer Fachkonferenz durch einen übrigens erfahrenen und kenntnisreichen Konsekutivdolmetscher ohne Auftrag dazu und für alle offensichtlich berichtet wurde und denselbigen daraufhin in der Mittagspause ersetzen ließ, bedarf keines Kommentars.

Falls zwischen dem Bedolmetschten und dem Dolmetscher ein "besonderes Verhältnis" entsteht, dann kann man taktvoll mal eine Empfehlung geben. Eigene Rede und die Verdolmetschung müssen klar zu unterscheiden sein. Für diesen Empfehlungen nicht bestehen, ggf. gleich vergessen. Ansonsten gilt der Grundsatz der Zurückhaltung.

2. Ist der Dolmetscher ausreichend kompetent und erfahren, um derartige Korrekturen sicher und in angemessener Form auszuführen?

Die Beantwortung dieser Frage ist dem Verantwortungsgefühl und der selbstempfundenen Kompetenz des Dolmetschers überlassen. Er muss selbst wissen, inwieweit er derartige Korrekturen überhaupt professionell vorzunehmen imstande ist, inwieweit sein Wissen, seine Erfahrungen, seine Persönlichkeit dafür wirklich geeignet sind. Man kann z. B. durchweg altruistisch, wohlwollend aus Konzeptstrukturen heraus expandieren, um ein tiefes Verstehen kulturspezifischer Erscheinungen zu ermöglichen (Mitte-Links, Mitte-Rechts, soziale Sicherungsnetze, wertkonservativ) und dabei doch von eigenen, subjektiv beeinflussten Konzeptstrukturen ausgehen und Effekte erzielen, die nicht unbedingt im Sinne des Sprechers liegen. Nicht jede unklare Stelle im Original soll eindeutig wiedergegeben werden. Dies gilt nicht nur für das Dolmetschen auf diplomatischem Parkett. Äußerste Vorsicht ist in folgendem Falle geboten. Redet ein anerkannter Aktivist, Forscher oder Star, sollten die expliziten Verbesserungsgelüste im Schach gehalten werden. **Gesichtswahrung** der Kommunikanten muss als oberstes Prinzip gelten, Gesichtswahrung geht vor Korrigieren. Bezeichnend für einen derart umsichtigen Umgang mit eigenen korrektiven Eingriffen ist die Äußerung einer befragten Kollegin: Die Korrektur als solche würde sie stets **leugnen**, notfalls als ganz und gar geringfügig und in keinsten Weise als durch den **Sprecher** bedingt bezeichnen. Als Verursacher müssen die Umstände, oder gar die eigene Vergesslichkeit herhalten. Stottert, murmelt der Verhandlungspartner wirklich oder will er damit etwas ausdrücken, was in den Lehrgängen für Schreiber spontaner Rede in Filmen gelehrt wird? Bevor man seine Beiträge "begradigt", könnte man einen Blick hinter die Kulissen werfen.

Expansionsfreudigkeit lässt manchmal den trivialen Faktor "Zeit" vergessen. Angesichts der Ungeduld des Publikums erscheint es ratsam, daran zu erinnern, dass der zeitliche und längebedingte Rahmen auch beim korrektiven Dolmetschen einzuhalten ist – die zielsprachliche Wiedergabe darf nicht auffällig lang und affektiert, durch den Dolmetscher verfremdet erscheinen.

3. Besteht im Einsatzraum Transparenz, so dass andere Personen die Korrekturen des Dolmetschers wahrnehmen könnten?

Vor einigen Jahren dolmetschte ich für einen überaus aktiven Geschäftsmann aus Leipzig, der fest daran glaubte, dass in Moskau niemand Deutsch verstünde. Da wir miteinander auf freundschaftlichem Fuße standen, wusste er, alles werde angemessen rübergebracht, und nahm kein Blatt vor den Mund. Bei einer Verhandlung sagte er zu mir gewandt, sichtlich aufgeregt: "Nun habe ich dieses ganze Geschwafel aber wirklich satt. Sag diesen Bekloppten, dass wir ihren Vorschlag nicht akzeptieren." Gemäß dem Dolmetschauftrag und der funktionale Kohärenz im Blick wurde diese Stelle von mir korrigierend gedolmetscht: "Meine Damen und Herren, es tut mir leid, Ihren Auftrag können wir zunächst nicht annehmen." Als bald hörte man einen Aufschrei der Empörung. Unter den Fachleuten der anderen Seite befand sich nämlich die etwas frustrierte Dolmetscherin, die ohne Beschäftigung geblieben war. In der entstandenen Pause teilte sie ihren Auftraggebern mit, der deutsche Geschäftspartner würde seine russischen Geschäftspartner aufs größte beleidigen, der Dolmetscher dies aber decken, er würde also nicht richtig dolmetschen. Der mit allen Wassern gewaschene Routinier zog sich mühelos aus der Affäre: Er fragte, wer denn eine derartige Behauptung aufstelle und erklärte daraufhin "Diese Person verlässt den Raum, ansonsten reisen wir binnen Minuten ab." Dem wurde anstandslos stattgegeben: Es wurde über eine große Investition aus Mitteleuropa verhandelt. Der Vorfall hätte aber auch einen anderen Ausgang finden können. Der Faktor *Transparenz* ist bei Korrekturen von großer Wichtigkeit. Man sollte sich vor auffälligen Korrekturen hüten, falls Menschen im Raum sein könnten, die dieses Tun gegen den Dolmetscher verwenden, und gegebenenfalls den Sprecher über diesen Umstand unterrichten.

4. Ist die Situation – etwa auf einer Vertragsverhandlung – wirklich derart zugespitzt, dass die Lage durch den Dolmetscher gerettet werden sollte?

Mit etwas Abstand zum kommunikativen Ereignis und Gelassenheit kommt der Dolmetscher in der Regel zu der Schlussfolgerung, dass die Gesprächspartner auch *selbst* zu einer Lösung oder Ver-

ständigkeit kommen könnten, ohne dass der Dolmetscher sich zu weit aus dem Fenster lehnen müsste. Dies spricht auch dafür, dass man zwar das berufsethisch Vertretbare ohne Zögern korrigieren muss, sich aber bei den übrigen, zunächst scheinbar erforderlichen Korrekturfällen nicht allzu schnell zugunsten dieser Transformation entscheiden sollte. Selbst wenn zu dolmetschende Fragen nicht ausgesprochen sinnvoll ausfallen und die Antwort darauf misslingt, sollte man unverdrossen dolmetschen. Natürlich, wenn Grobheiten herausrutschen, werden sie entschärft. Die andere Seite soll indessen durchaus mitbekommen, dass ihr etwas Grobes geäußert wurde. So sind die Spielregeln: Korrekatives Dolmetschen gehört zur Hohen Schule, diesbezügliche Missgriffe führen zu schmerzlichen Erfahrungen für den Dolmetscher, der immerhin nur Vermittler ist.

LITERATUR

1. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002.

2. Чужакин А. Мир перевода или вечный поиск взаимопонимания / А. Чужакин, П. Палаченко. – М. : Валент, 1999. – 192 с.

3. Anderson R. B. Interpretation Roles and Interpretation Situations: Cross-Cutting Typologies In: Gerver, David&Sinaiko, H. Wallace (eds.) / R. B. Anderson // Language Interpretation and Communication. – N. Y.: Plenum Press, 1978. – P. 217–230.

4. Engelkamp J. Sprachpsychologie. Handbuch und Lexikon der Psycholinguistik / J. Engelkamp, H. Grimm. – Berlin: Erich-Schmidt-Verlag, 1981.

5. Inhetveen R. Logik. Eine dialog-orientierte Einführung / R. Inhetveen. – Leipzig: Edition am Gutenbergplatz, 2003.

6. Gerzymisch-Arbogast H. Kohärenz und Übersetzung: Wissenssysteme, ihre Repräsentationen und Konkretisierung in Original und Übersetzung. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun&Gile, Daniel&House, Juliane&Rothkegel, Anneli (Hrsg.): Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung / H. Gerzymisch-Arbogast. – Tübingen: Narr, 1999. – P. 43–54.

7. Gile D. Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training. John Benjamins / D. Gile. – Amsterdam – Philadelphia, 1995.

8. Fundamentals of Court Interpretation / R. D. González et al. – Kent: Carolina Academic Press, 1991.

9. Kalina S. Strategische Prozesse beim Dolmetschen / S. Kalina. – Tübingen: Gunter Narr, 1998.

10. Moser-Mercer B. The expert-novice paradigm in interpreting research / B. Moser-Mercer // In: Fleischmann, Eberhard& Kutz, Wladimir& Schmitt, Peter A. (Hrsg.): Translationsdidaktik. – Tübingen: Gunter Narr, 1997. – P. 243–254.

11. Pöchhacker F. Dolmetschen / F. Pöchhacker. – Tübingen: Brigitte Narr, 2004.

12. *Kopczynski*. Ghost or Intruder / *Kopczynski* // Konferenzband "Evaluating an Interpreter's Performance". – Lodz, 1998. – P. 71–78.
13. *Kusztor M.* Kohärenz in Original und Verdolmetschung / *M. Kusztor* // In: Kalina, Sylvia/Buhl, Silke/Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hrg.) Dolmetschen. Theorie. Praxis. Didaktik. – Sankt Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002. – P. 19–44.
14. *Kurz I.* Mediendolmetschen und Videokonferenzen / *I. Kurz* // In: Kalina, Sylvia/Buhl, Silke/Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hrg.) Dolmetschen. Theorie. Praxis. Didaktik. – Sankt Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002. – P. 89–106.
15. *Kutz W.* Interkulturelle Aspekte des Dolmetschens / *W. Kutz* // In: Gisela Thome, Claudia Biehl, Heidrun Gerzymisch-Arbogast (Hrg.) Kultur und Übersetzung. – Tübingen: Gunter Narr, 2002. – P. 131–168.
16. *Kutz W.* Zur Bewertung der Dolmetschqualität in der universitären Konferenzdolmetscherausbildung / *W. Kutz* // In: Lebende Sprachen. – 2005. – H. 1. – P. 12–34.
17. *Nord C.* Kommunikativ handeln auf Spanisch und Deutsch. Ein übersetzungsorientierter funktionaler Sprach- und Stil-Vergleich / *C. Nord*. – Wilhelmsfeld: Egert-Verlag, 2003.
18. *Pöchhacher F.* Simultandolmetschen als komplexes Handeln / *F. Pöchhacher*. – Tübingen: Gunter Narr, 1994.
19. *Rathmayr R.* Pragmatik der Entschuldigungen / *R. Rathmayr*. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau-Verlag, 1996.
20. *Reiß K.* Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie / *K. Reiß, H. J. Vermeer*. – Tübingen: Max Niemeyer, 1984.
21. *Rickheit G.* The concept of inference in discourse comprehension / *G. Rickheit, W. Schnotz, H. Strohner* // In: *G. Rickheit & H. Strohner* (eds.) Inferences in text processing. – Amsterdam; N. Y.; Oxford: North-Holland, 1985.
22. *Snelling D.* A Typology of Interpretation for Teaching Purposes / *D. Snelling* // in: *Laura Gran & John Dodds* (eds): "The Theoretical and Practical Aspects of Teaching Conference Interpretation." – Udine: Campanotto Editore, 1989. – P. 141–142.
23. *Sprachnachrichten* (Organ des Vereins Deutsche Sprache) Nr. 26 / April 2005.
24. *Tröger B.* Einfluss von Mängeln im Originaldiskurs auf die Dolmetschleistung / *B. Tröger* // Diplomarbeit am IALT der Universität Leipzig, 1999.
25. *Weizsäcker R. von.* Brücken zur Verständigung / *R. von Weizsäcker*. – Berlin: Verlag der Nation, 1990.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

Wladimir Kutz, prof.
Leipzig University (Germany)

Corrective Interpreting: Functions, Techniques, Results and Bounds

The article focuses on corrective functions of interpreter as his/her particular activity, as well as on definition of this phenomenon, its reasons, and specially its validity. Several techniques of corrective procedures along with their bounds are analysed with a special attention to the factor of the original.

Key words: *corrective interpreting, motivation, validity, original, cohesion, coherence.*

В. Куц, проф.
Лейпцигский университет (Германия)

Корректирующий устный перевод: функции, техники, результаты и границы

Данная научная публикация посвящена проблеме корректирующего устного перевода как особенного вида деятельности переводчика, его определению, мотивации и функциям, прежде всего вопросу легитимности. Кроме того, анализируются методы, которые в нем используются, его результаты и пределы. Особенное внимание уделяется фактору "оригинала".

Ключевые слова: корректирующий устный перевод, мотивация, легитимность, оригинал, когезия, когерентность.

Кутц Володимир, проф.
Лейпцигський університет (Німеччина)
Переклад виконали **О. Гичка** і **М. Пукас**, студ.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

КОРЕКТИВНИЙ УСНИЙ ПЕРЕКЛАД: ФУНКЦІЇ, ТЕХНІКИ, РЕЗУЛЬТАТИ ТА МЕЖІ

Дана розвідка присвячена проблемі корективного усного перекладу як особливого виду діяльності перекладача, його визначенню, мотивації та функціям, перш за все питанню легітимності. Крім того, аналізуються методи, що застосовуються при ньому, його результати та межі. Особлива увага приділяється фактору "оригіналу".

Ключові слова: корективний усний переклад, мотивація, легітимність, оригінал, когезія, когерентність.

1. Що таке "корективний усний переклад"?
2. Мотивації та функції.
3. Фактор "оригіналу".
4. Методи.
5. Результати.
6. Межі.

1. Що таке "корективний усний переклад"?

Почнемо з прикладу. Одного разу, синхронний перекладач сидів в першому ряду залу міжнародного кінофестивалю і хотів побачити церемонію вручення нагород, оскільки того вечора не

показували фільмів "Його" робочою мовою. Одну з нагород вручили молодому автору фільмів з Таджикистану, він вийшов до мікрофону і не було ясно, якою мовою він виголошуватиме свою традиційну коротку промову – німецькою, англійською, російською чи своєю національною мовою? Він почав промову, можна було почути нерозбірливі слова, серед яких було декілька російських виразів: *благодарю, очень трудно, очень важно*. Оскільки ніхто нічого не зрозумів і не поворухнувся, серед тиші в залі на трибуну стримко піднявся наш перекладач. Побачив перед собою близько двох тисяч глядачів та камери і, рятуючи ситуацію, голосно заявив: *"Любі друзі, щиро дякую за цю високу винагороду. Будьте впевнені, для нас, молодих авторів фільмів з Таджикистану, це чудова підтримка. Тому що ситуація в нашій країні надзвичайно складна. Отже, ще раз дуже дякую"*. Навряд чи хтось із присутніх встиг зрозуміти, що тоді сталося, а ситуацію було врятовано.

Другий епізод з корективного перекладу стався на торгових переговорах між власниками фабрики з виготовлення фарфорових виробів з Тюрингії та іспанськими покупцями. Оскільки з покупцями перекладач був знайомий давно, вони зустрілись перед переговорами за кавою, де іспанці окреслили економічну ситуацію в Іспанії: ринок практично мертвий, інфляція висока, іспанські клієнти схиляються скоріш до дрібних покупок, ніж до купівлі предметів розкоші. Пізніше під час переговорів перекладач додав, "вплив" ці аргументи в їхні висловлювання, щоб конкретизувати аргументацію покупців, зробити її переконливішою. Крім того, елементи оригіналу, притаманні розмовному стилю, які могли б заважати розумінню, були послаблені у виразності, узгоджені з очікуваннями іншої сторони або взагалі випущені. На противагу цьому те, що було необхідним для належного розуміння, було підсилено, хоча б за допомогою інтонації, погляду або пояснюючих доповнень. Перемовини пройшли успішно. ...Один з німецьких торговців, який володів іспанською, зацікавився і захотів одного разу бути присутнім на переговорах з таким посередництвом. Після цього він критично прокоментував такий переклад: *"Чи можна взагалі таке робити? Багато речей було висловлено по-іншому"*. Справді, хоча переговори закінчились двосто-

роннім задоволенням, все-таки виникає принципове питання: чи може перекладач, як той, хто надає послугу, вдаватись до таких трансформацій і вносити корективи до оригіналу.

Ця проблема не є новою. Про один, здавалося б, екзотичний випадок у 1976 році розповів у своїй книзі "*How real is real?*" американський психоаналітик австрійського походження Пауль Вацлавік². Під час першої світової війни один підрозділ австрійської армії вступив в албанське село. Офіцер виставив селу ряд вимог і пригрозив жителям каральними заходами, якщо вони їх не виконають. Правда, австрійці дуже скоро помітили, що ніхто в селі не розуміє німецьку, а жоден з них не розмовляв албанською мовою. Врешті-решт все-таки знайшли перекладача. Це був типовий хитрий та реалістичний знавець людської психіки, яких у тогочасній Австрії на південь від Відня було багато. Під час довготривалих переговорів він не переклав жодного речення "правильно", точно. Навпаки, кожній стороні переговорів він говорив те, що вона хотіла почути або була готовою прийняти, і додавав деталі реальної ситуації. Завдяки такій комунікації і австрійський офіцер і албанський староста стали такими розумними і взаємно приємними, що австрійський офіцер не хотів більше наполягати на своїх вимогах, а жителі села не хотіли його відпускати, поки він не погодиться, що продовольство, яке отримують його солдати, буде не просто добровольчим збором, зовсім ні, а являтиме прощальні подарунки.

У цих випадках ми маємо справу з діяльністю, яку ми тут будемо називати **корективним усним перекладом**. Саме по собі це явище давно відоме, вже Цицерон його згадував. У перекладознавстві згадки про нього зустрічаються у таких науковців як Р. Андерсон [1978, 217–230], а також Снелінг [1989, 141–142] та Копчинській [1998, 71–78], Куцтор [2000, 43] та у інших. Копчинській займається цим питанням з особливою відкритістю та інтересом. Посилаючись на власний досвід, він показує, що переклад може допомогти мовцю оригіналу, таким чином "щаслив-

²Цитується за Мір'яною Полік Бобік: Check against delivery. Доповідь на конференції університетів SCIC Європейського Союзу в Брюсселі в березні 2006 року.

чика-мовця" краще зрозуміють і в комунікації краще досягнуть його цілі. Копчинській говорить про "роль духа" (*ghost role*) – вочевидь він має на увазі "допомагаючий дух", в іншому місці він синонімічно говорить про "рятівну" (*redeeming*) роль перекладача, який сприяє успіху мовця, якого перекладають. Якщо ж перекладач бере на себе роль "шкідника" (*damning role*), перекладає дослівно і тому мовця розуміють гірше, тобто його мотиви здаються неясними або непрозорими, а манера виражатись дивною – його успіхи менші (Копчинській каже "*I punish him*", "Я караю його"). Автор вважає, що саме тут відчувається межа між "правильним" та "помилковим" перекладом. Він вводить в гру такі прийоми, як "додавання" та "опущення", щоб провести відповідні зміни, крім того, він виділяє фактори, які визначають подібні рішення перекладача: *field of discourse* (тип комунікативної перекладацької ситуації), тема, ступінь офіційності, індивідуальні смаки учасників [75]. Цікавими є результати його опитувань ораторів та слухачів на тему: "*Чи може перекладач додавати, скорочувати, узагальнювати, змінювати темп, жестикулювати, змінювати тембр голосу?*". Характерно, що багато запитань суперечать одні одним, також і всередині обох груп (хоча, в принципі, ніхто не хоче, щоб перекладач щось змінював, але пояснюючі доповнення є бажаними, багато ораторів хочуть, щоб перекладач вносив правки, однак слухачі в більшості випадків відхиляють це; всі проти узагальнень змісту з боку перекладача [76f.]. Автор зупиняється на думці, що перекладач має робити те, за що йому платять – перекладати саме те, що справді хоче виразити оратор [77]. Таким чином ми знову знаходимось у глухому куті, однак є бажання досягти більшого. У цій, мабуть, скоріш провокуючій точці зору багато чого залишається не згаданим, хоча б явні, всім відомі фактори змін вербалізації в оригіналі: граматичні, логічні, фактологічні недоліки, але також і відмінності в інтонації, в проявах чемності та інше.

Цікавим є відношення корективного усного перекладу до теми "оптимальної якості усного перекладу", запропонованої Барбарой Мозер-Мерсер, яка на прикладі конкретних досліджень описує перехід від перекладу початківців до перекладу професіоналів [1997, 256–259]. Оскільки якість перекладу можна роз-

глядати як "оптимальну" в залежності від реальних умов праці у конкретному перекладацькому випадку, наскільки можливою буде підготовка до виконання замовлення і наскільки умови праці відповідають нормам АПС. Без сумніву, це питання складне, але іноді потрібно об'єктивно зважати на неминучість зменшення очікуваної якості перекладу як виправдання. Однак одночасно виникає явище, яке певною мірою стосується протилежного напрямку. Більше того, досвід свідчить про те, що в процесі перекладу досить часто одночасно відбуваються як скорочення, які призводять до нестачі інформації, так і спроби покращити та виправити вихідний текст.

Як можна, наприклад, в процесі "коректування" точніше передати важливі властивості прикметника? Здається, не просто вирізнити це явище на противагу тому, що загалом характерне для перекладу: ми завжди змінюємо мимохідь сказане, що було одноразово вплетене в комунікативні події: деякі елементи випускаємо, додаємо, модулюємо, тому що це зумовлює нашу духовну продуктивність переробки, оскільки інколи між мовними структурами, культурами та прагматикою ситуацій виникають відмінності. Якщо в українській мові нормальним є вираз

(i) *"Спочатку я хочу поставити питання",*

то англійською найліпше можна передати як

(ii) *"Well, so just let me ask you something to begin with",*

а не за допомогою, до речі, також прийнятної відповідника як

(iii) *"At the beginning I would like to put a question".*

Справедливим буде питання, чи у варіанті (ii) відбувається проста адаптація до діалогічного виду тексту ІНТЕРВ'Ю, до "саксонського розмовного стилю", чи саме тут присутні коректувальні елементи. Ці роздуми ведуть до подальших питань. Поміж інших до питання, наскільки оригінал – дискурс сприймається тут нами окремо з перекладацької точки зору, а саме як функціональна єдність експліцитного мовного, імпліцитного мовного, просодичного (голосового) за участю мови тіла, тобто вербального, паравербального та невербального. Тому що наш голос, його контактуючі властивості, мелодика, погляд, наприклад, можуть не лише "компенсувати" значення мовних одиниць, але й визначити семантику й прагматику цілого висловлювання.

Корективним, або коректуючим, **усним перекладом** можна назвати той переклад, при якому виконуються **свідомі відхилення** у вербалізації оригіналу частіше за все з метою його покращення. Але не потрібно розуміти "корективний" виключно як "кращий", "гарніший". Деякий занадто "гарний", "вишуканий" оригінал потрібно раціоналізувати, позбавляючи його частини "краси", щоб досягти бажаного ефекту перекладу в іншій культурі. Хоча "караючий переклад" Копчинського не належить до корективного перекладу, все таки на основі своєї близькості до корективного перекладу він вважається певною мірою як контрастний засіб.

Вочевидь усний переклад, який вже з суто об'єктивних причин мусить варіювати експліцитний зміст, є широким полем корективної і некорективної обробки. Тому що самі культурно забарвлені стилі мовлення спонукають нас до певних варіювань. Але це поле діяльності не лише широке, воно всіяне підводними каменями. Як відомо, з опущеннями при перекладі змиряються скоріше, ніж зі змінами та додаваннями – особливо коли вони мають виправити висловлювання. "Виправлення" це і без цього вже не зовсім популярне поняття, воно викликає відчуття чужого уточнення, втручання, навіть вторгнення. Кожне свідоме виправлення робить вашу явно прагматичну натуру надзвичайно чутливою. Мабуть це **найбільш чутлива тема** всього перекладознавства. Навіть якщо прибрати лише одну комплексну синтаксичну структуру, можна буде почути різні думки з цього приводу, як, наприклад: "Хто він такий, щоб дозволяти собі таке?" Ми з вами тільки що дізнались, що більшість ораторів хочуть, мабуть, такої собі євгеніки – щоб висловлювання говорило саме за себе, було професійним і водночас не псувало репутацію, не кидалось в очі стороннім. Таким чином, варто займатись корективним аспектом усного перекладу докладніше.

2. Мотивації та функції

Що спонукає перекладача вдаватись до корективів? Це ключове слово негайно активізує **питання легітимності**. Як на мене, на це питання можна відповісти лише відповідно до постулюючої, за певних обставин допустимої, оптимізуючої **євгеніч-**

ної функції перекладача. Тому що в комунікації, яка відбувається двома мовами, допускається, та навіть пізніше вимагається, щоб перекладач оптимізував оригінал, перекладацький дискурс стосовно деяких аспектів. Вище наведена література підтверджує це. До речі, в засобах масової інформації також повідомлення постійно передаються евгенічно: спонтанні висловлювання в інтерв'ю, які можна зрозуміти завдяки власним знанням іноземної мови, часто містять граматичні, лексичні, голосові (якість голосу, мелодика, ритм) зміни. Стосовно такого підвищення якості у перекладацькому процесі, здається, пастка полягає в тому, що спочатку потрібно було б визначити комунікативні, психологічні та мовно-семантичні умови, а також форми висловлювання. Ця тема варта уваги для практики і особливо для підготовки перекладачів конференцій. То що ж мотивує нас покращувати висловлювання у процесі перекладу? Джерелами наступних розмірковувань є власні спостереження та опитування десяти колег-перекладачів, стаж роботи яких коливається від 3 до 40 років, але в середньому складає 10–20 років. Ці колеги працюють загалом із чотирма мовами світу на різних міжнародних заходах (дипломатичні та торгові перемовини, фахові конференції, зустрічі митців) в Німеччині, Іспанії, Росії та США. Більшість опитуваних мають освіту перекладачів конференцій та наукові знання у сфері усного перекладу. Мої питання стосувались того, чи взагалі, якщо потрібно, вони вдаються до корективів під час перекладу, якщо так, то за яких комунікативних, текстуальних та зумовлених виступом умов, і які форми має цей переклад? Мені впало в очі те, що більшість опитуваних не хотіли торкатися цієї теми, деякі питально піднімали очі при слові "корективний", лише поступово вони починали пригадувати, як виправляли під час перекладу власні назви та числа, потім зав'язувалася розмова, під час якої деякі впевнені в собі колеги розповідали абсолютно охоче та яскраво про свій досвід.

Після деякого сумніву та роздумів опитувані майже одно-стайно назвали дві суб'єктивні причини, отже, мотивації: (1) **уникнення шкоди**, якої неминуче зазнав би мовець та комунікація, якби не були б проведені зміни; тому що, як відомо, погану мову в публічному дискурсі не терплять; (2) **повне викорис-**

тання комунікативного потенціалу, який, по суті, захований в темі та манері подачі оригіналу, але не висвітлений оптимально оратором. Вочевидь ці дві мотивації позначають основні напрямки коректур, обидва на початку наведені приклади доводять ці мотивації. Розглянемо ці випадки.

Уникнення вірогідної шкоди для оратора, яка б виникла при точній передачі змісту оригіналу.

Потрібно погодитись, що перекладач може зашкодити оратору, перекладаючи його слова точно, дослівно. Слова-паразити оратора, його порядок слів у реченні, лексика з неминучим пошуком слів, іноді недостатня граматики, невпевненість у виборі стилю, вступ та закінчення висловлювання показали б його в невігідному світлі, а також виявили б його явно помітні обмовки, наприклад "Ісламісти хочуть створити божу службу" (малося на увазі божу *державу*), "Настрої, які *розігруються* на вулицях, дуже потужні" (малося на увазі *панують*), "Більшість моїх співрозмовників були неприступними, як *первоцвіти*, і нічого не хотіли про це чути" (малося на увазі *мімози*). Можна було б вжити повністю законні, "еквівалентні" засоби вираження і зашкодити мовцю – або ж собі самому, тому що в недоліках перекладу частіше за все в першу чергу звинувачують перекладача. У будь-якому випадку, напевно, до професійної етики перекладача належить вдаватись до подібних виправлень або елегантно уникати можливих проблем. Вже не кажучи про те, що в іншому випадку для незвичних або зовсім хибних виразів потрібно було б знайти відповідники: Як, наприклад, передати спонтанний саксонський вислів іспанською? Може, за допомогою створення власного вислову *à la* андалузький діалект іспанської? Не раджу вдаватись до подібної креативності. В цю категорію потрапляють також виправлення другорядних фактологічних неточностей, до яких вдаються поряд з обраною перекладацькою стратегією або такі, що при високій прозорості передаються абстрактніше: "*тут у Мадриді*" (мовець знаходиться в Берліні), "*МВФ*" замість "Світовий банк", очевидні переплутування цифр і т.і.

У зв'язку з цим цікава публікація перекладача, робочою мовою якого є англійська, де він змальовує свій досвід спілкування з колишнім президентом США Біллом Клінтоном в передачі

німецького телебачення "Sabine Christiansen", яку показували на каналі ARD наприкінці 2004 року. На думку автора, багато чого потрібно було "пом'якшити". Модератор була занадто неввічливою (вона хотіла повністю відкрито говорити про його відомі вельми скандальні історії), і взагалі говорила занадто багато, непослідовно та швидко! Перекладачі **запобігли** відкритому **конфлікту** у ток-шоу і цим самим пошкодженню репутації обох учасників (він пише, що гість був на межі того, щоб "вийти з себе"). Хоча в статті автор часто залишається досить невизначеним – як по відношенню до недоречного змісту, так і стосовно того, що зробили перекладачі для "пом'якшення". Однак деякі колеги вважають, що автор статті зашкодив нашій професії, коли він на публіці так відкрито та "емоційно" висловлювався про учасників. Не обов'язково поділяти цю точку зору, і все-таки стаття підтверджує, що корективний усний переклад існує, що його законність принципово не заперечується, більше того, він надзвичайно актуальний і що про нього говорять не дуже охоче. Крім того, неохоче пропонуються відповідні техніки та окреслюються конкретні обставини, за яких такі корективи чиняться. Відчувається загально прийнятна думка, що подібні втручання слід вживати за гаслом: "Заради обережності варто скерувувати ризиковані думки в бік горизонту очікувань слухача".

Повніше використання комунікативного потенціалу оригіналу.

Друга отримана під час опитувань відповідь не відкрита через етичний принцип і більшою мірою викликає проблему легітимності.

Найбільш тривіальним прикладом цього є опущення до експліцитації, що зустрічається не лише в усному, а й у письмовому перекладі [Kusztor 2000, 30]. В перекладі частіше, ніж в оригіналі, залишають повні форми найменувань, тобто використовують менше "*PRO-форм*" – прономінальних, займенникових форм (*він, тут, тоді*), менше синонімів. Вочевидь в цьому, мабуть, не завжди свідомому заміщенні ховається бажання бути яснішим, зрозумілішим, повністю використати потенціал. До того ж, багато реальних висловлювань можна було б покращити з фактологічної, логічної, мовної та риторичної точок зору. Особливо

це стосується мовлення іноземною мовою, спонтанних висловлювань, які відбуваються під тиском часу та під значним впливом емоцій. Можна покращити хід думок, їхню логіку та переконливість, цей ефект вже настає, коли перекладач у правильних місцях промови підтримує візуальний контакт, оформлює опис такими засобами мови та мови тіла, що слухач його приймає. При цьому мова йде лише про використання потенціалу впливу, який не був використаний самим мовцем. Ця друга функція повинна, здавалося б, повністю підпорядковуватись перекладацькому завданню і здійснюватись лише зі спеціального дозволу мовця. Іноді мовець у невідомому для нього середовищі покладається на перекладача і просить його відтворити "лише найважливіше" або дає йому широку свободу дій: "Передавайте мої слова так, як буде найкраще звучати" [порів.: Tschushakin / Palashtschenko 1999, 60]. Яскравий приклад: в 70-і роки два іспанські купці вийшли в для них трохи непевний світ: на кордоні кремезні парубки в уніформах з суворим поглядом, в службових приміщеннях непроничні обличчя (на відміну від надзвичайно дружніх громадян на вулиці), трискладова структура продажу "підприємство – зовнішньоторгове підприємство – міністерство", непрозорий розподіл експортних асигнувань по різних ринкам (представники могли продавати щороку заново встановлювану кількість фарфорових виробів), і слововживання: Чи ховався за відмовою все-таки ще один шанс, можливо, навіть вимога щось зробити – і якщо так, тоді що? Все це збільшувало б їхню невпевненість. Що потрібно говорити і як, щоб стати торговим представником? Невпевнені в собі, вони були змушені скористатись послугами перекладача і досить мудро надали йому максимальну свободу дій. Це перекладацьке замовлення звучало так: *"Я говоритиму, що я задумав, а Ви перекладайте це, будь ласка, так, як вважаєте правильним"* (...у *Usted hágalo a su aire*).

Інші мотивації

Крім цих двох причин визначають також і інші, про які не люблять говорити офіційно.

Найпростішим випадком корективного усного перекладу є такий, при якому перекладач не отримує перекладацького завдання – через нестачу часу або через те, що замовник йому

довіряє і вважає непотрібним ставити окреме завдання. Оскільки перекладачу для перекладацької стратегії потрібне певне мірило, він виводить комунікативне завдання за стереотипом самостійно і вдається до виправлень вихідної інформації. Крім того, Копчинській наводить фактор особистої симпатії як мотив для корективного відтворення, при чому очевидно, що перекладач не проводить глибоких аналізів перекладацької ситуації та своєї власної відповідальності. Одному досвідченому колезі вдалося так перекласти комісії з відбору лейпцігського кінофестивалю чудовий, але "аполітичний" документальний фільм про падіння міста Сайгон у 1975 році, що він все ж таки потрапив до програми фестивалю. Тут також вирішальною була відкрита симпатія по відношенню до незнайомих людей, солідарність. Інша колега вважає, що коректуючи – тобто покращуючи – вона перекладає тоді, коли мовець своєю поведінкою показує, що вона співучасник, коли в неї є відчуття, що "він би це зрозумів і навіть підтримав". Тут мова йде про самостійно виведене перекладацьке завдання. "Інші" мовці, яких перекладачі описують як "зарозумілі", "з непроникним поглядом", нехай тоді самостійно, без допомоги доведуть до кінця свою риторіку. До того ж, все частіше як мотивацію помічають дивний психологічний феномен: перекладач-посередник відчуває глибоку прив'язаність, навіть ідентифікацію з результатом свого перекладу. На публіці почувавшись впевненіше, якщо переклад виражає щось важливе, захоплююче і до того ж ефектно оформлений у мовному сенсі. Тому особливо починаючи перекладачі люблять збільшувати те, про що йдеться в оригіналі, і говорять "неймовірно гарний" замість "гарний", підвищують емоційність промови більше, ніж це зумовлено міжкультурно, деякі перекладачі почувуються ледь не ображеними, коли на перемовинах критикують зміст висловлювань, тому що це є "їхній переклад". Проте подібні коректури суперечать етичному принципу дотримання рівного ставлення, який, щоправда, ще не пояснюється в етичних нормах професійних спілок.

Більше того, трапляється, що перекладач переконаний, що він служить вищій меті, перекручує слова мовця і сам виступає свого роду цензором – ми називаємо це **партійним** або **політично коректним перекладом**. На Олімпійських іграх 1980 року

у Москві офіційні перекладачі свідомо випускали з усіх промов всі без виключення згадки про "війну в Афганістані" і заповнювали час виступу іншими темами. У телевізійному репортажі з Північної Кореї можна було також побачити, як іноземці говорять з фермером на якусь тему – як пізніше з'ясувалося, корейський перекладач оформив все відповідно до смаків режиму, тобто ідеологічно коректно. Цей переклад на замовлення не можна виконати як щось примітивне, він вимагає певних акторських та духовних вмінь. Перекладач, який так шахраює, повинен викликати довіру та вправно виступати, щоб не допустити суперечностей в подальшому ході комунікації, крім того він має вміти діяти переконливо, іноді навіть агресивно. Однак така поведінка зовсім не узгоджується з професійною етикою перекладачів конференцій, прийнятою в Європі. До речі, в НДР деякий час обговорювали "партійність перекладача". На щастя, не було прийнято ніяких зобов'язуючих рішень, хоча були надмірно ревні особи, які поспішали їх виконувати. В цій особливій формі або цьому різновиді корективного перекладу в ролі замовника виступає пануюча ідеологія, авторитарний режим. Оскільки цей феномен не обумовлюється лише конкретним часом, епохою, режимом, цю роль також може виконувати будь-який економічно-політичний владний центр, можливо концерн, який діє на міжнародному рівні. Крім того, потрібно було б дослідити, яку роль в організованому "громадському перекладі" (*community interpreting*) грає політична коректність, переклад на замовлення, цебто коли заданою метою перекладу є відкрита допомога одній зі сторін, як в випадку так званого "культурного усного перекладу" для біженців із третього світу, з якими ведуться офіційні перемовини про їхню іміграцію в Канаду (*cultural interpreting*).

Підсумовуючи, на основі цього перекладацько-наукового погляду можна виділити наступні мотиви корективного перекладу: (1) переклад, який відповідає вимогам етики і при якому вдаються до мінімальних мовно-стилістичних покращень; (2) переклад, який відповідає явному перекладацькому замовленню, при цьому не піднімається проблема повноважень перекладача; дуже близьким є випадок (3), коли перекладач самостійно, але

професійно формулює перекладацьке завдання; далі існують (4) розгорнуті переклади, які виходять з суб'єктивного обов'язку перекладача (за статистикою, мабуть, найчастіша форма перекладу). Проблема повноважень перекладача виникає тоді, коли такий переклад в кінцевому ефекті приносить шкоду сторонам. Якщо подивитись правді в очі, потрібно також згадати (5) дійсно незаконний "каральний" переклад, який приносить шкоду, при якому не відбувається ніякої допоміжної або обґрунтованої мовою, культурою та ситуацією адаптації до мови перекладу: оратора "карають", хоча формально його "правильно перекладають", тому що оратор суперечить манерам цільової культурної спільноти: мовець здається тоді балакучим, неввічливим, занадто прямим, нечесним або ж непостійним, неструктурованим та без почуття гумору. Мова йде в останньому випадку про свого роду "ненадання допомоги". Вірогідно, такий тип перекладу зустрічається в певних переговорних ситуаціях і є не таким "лоскотливим", як випадки, коли перекладачі мусять підслуховувати та вивідувати щось у іншій стороні переговорів [Kutz 2005]. І врешті-решт (6) "політично коректний переклад".

На завершення поглянемо на те, як ця типологія відобразилася у вище наведених опитуваннях. Дві перші мотивації опитуваних підтвердили одноголосно: з 10 опитаних більшість (9 осіб) згадували лише мотивації (1) і (2), але з різною значущістю. При цьому мотивацію (1) назвали звичною або узаконеною суспільними традиціями. Про інші мотивації потрібно було спеціально запитувати, іноді навіть дошкуляти конкретними прикладами. Ці мотивації потерпають невдачу: 3 особи зізналися – правда майже приватно – також щодо мотивації (3). Прихована цифра за мотивацію (4) – "караючий" переклад – могла б бути вищою, але лише одна особа погодилась признатись у цьому, але не воліла нічого говорити про частотність. Опитувані, які переважно працюють перекладачами на конференціях, не надали жодної інформації щодо мотивації (5). Про політично коректний переклад (6) взагалі не згадували. Одна з осіб не дала взагалі ніяких конкретних відповідей на цю тему.

Між тим теоретично вибагливіше можна описати коректувальні втручання перекладача за допомогою більш об'єктивовано-

го фактору **функція**, яка, як відомо, представляє послідовне резюме важливих для цієї мети факторів. При визначенні основної функції коректувального усного перекладу неминуче наштовхуєшся на поняття КОГЕРЕНТНІСТЬ. Хоча в опитуваннях часто згадувалося, що за допомогою коректувального втручання перекладач хоче покращити "якість перекладу" або "ефект", напрошується припущення, що перекладачі, поряд із загладженням можливих промахів оратора, хочуть передусім покращити узгодженість перекладу. Не лише колеги-перекладачі, а й організатори та учасники конференцій, як показали опитування, вважають саме логічну зв'язність перекладу (когезію) та його смислову логічність, узгодженість (когерентність) найважливішими критеріями якості усного перекладу [див.: Kutz 2000, 94].

Коректури і без того є когнітивно-психологічним і передусім явно комунікативним феноменом, який можна підняти на доступний текстуально науковий рівень за допомогою поняття "узгодженість" або "когерентність". Збагачене такими специфічними перекладацькими категоріями, як просодія та мова тіла, це поняття повинне уможливлувати диференціювання функцій. Давайте тоді спробуємо вивести з опису функцій необхідні для коректувального усного перекладу операції та перекладацькі техніки.

Основною функцією коректувального усного перекладу вважають встановлення відповідного **ступеню когерентності**. Давайте докладніше роздивимося цю за походженням текстову категорію. Як відомо, під когерентністю розуміють смислову, тобто концептуальну зв'язність тексту виступу. В *лінгвістиці тексту* когерентність проявляється в ізотопії, займенникових виразах, ланцюжках дат, ідентифікації однакових та відмінних фактів, а також в розподілі теми-реми [Konrad 1988, 118]. В *прагматичних дослідженнях* когерентність з мовної точки зору стосується однакових дій, досвіду, ситуацій між мовцем та слухачем [Konrad, *ibid*]. В *психолінгвістиці* [Engelkamp 1981, 158] когерентність відображається на рекурентності концептів – підхід, який діє при висвітленні процесів сприйняття під час усного перекладу. Пеххакер [1994, 142] в ракурсі *перекладознавства* вважає, що когерентність тексту, *інтратекстуальна узгодженість*, стосується змістової узгодженості опису і може при цьо-

му бути спрямована на зміст, структуру тексту та реципієнта: перший тип когерентності не містить жодних суперечностей в описі фактів, другий – жодних невідповідних "структурних сигналів" і третій – труднощів тлумачення змісту по відношенню до слухача в його ситуації. Щодо направленості на реципієнта можна сказати наступне: в експериментальних психологічних дослідженнях [Rickheit, Schnotz, Strohner 1985] та в *скопос-теорії* когерентність тексту розглядається з погляду зрозумілості як пов'язана з висновками можливість інтерпретації тексту для особи в певній ситуації. Розрізняють узгодженість продукту мовлення як такого (інтратекстуальну) та точність інтерпретації змісту, яка проходить через весь ланцюжок посередництва від оратора до перекладача і аж до слухача (інтертекстуальну) [Reiß, Vermeer 1984, 114]. На противагу цьому *когезію* вважають мовним феноменом, який сприяє когерентності: тут рекурентність, логічно-семантичні зв'язки, розподіл тема-рема [Kusztor 2000, 22] розглядають як засоби забезпечення когерентності.

У зв'язку з корективним усним перекладом ми отримуємо подвійний висновок: з одного боку, змістову зв'язність, узгодженість слід розглядати з погляду дискурсу мови-джерела, з іншого боку, цю когерентність потрібно водночас сприймати як властивість перекладу, можливість його інтерпретації для одержувача у мові перекладу з його дійсними передумовами для розуміння. Висловлювання

"...Alle menschliche Geschichte ist Wandel, Veränderung und damit der wichtigste Beleg menschlicher Freiheit, den wir haben" [Weizsäcker 1990, 48]

"...Вся людська історія – це перетворення, зміни і таким чином це найважливіше свідчення людської свободи, яке ми маємо" [Вейцзекер 1990, 48]

більшість студентів усного перекладу з рідною німецькою мовою переклали змістовно вірно, 9 з 10 студентів з іншими рідними мовами не зрозуміли когерентності вислову. Те саме відбулося, до речі, з висловлюванням про політичну подію в Християнсько-соціалістичному союзі (ХСС) в квітні 2012 року, де перекладачами із іншими культурними коріннями були відтворені зображення (6 фігур):

"Die Chefin (1) nimmt den Hut (2), im Rampenlicht (3) werden nunmehr Krokodiltränen fließen (4), hinter verschlossenen Türen (5) werden jedoch die Sektorken knallen (6)".

"Начальниця (1) бере капелюха/уходить (2), відтепер на публіці, в світлі прожекторів (3) поллються крокодилячі сльози (4), однак за зачиненими дверима (5) вистрілюють корки шампанського (6)".

У процесі перекладу мова може йти майже виключно про створення перекладу, який за скопос-термінологією можна інтертекстуально інтерпретувати – тобто про належну **зрозумілість** для **слухача мови перекладу** з його дійсними **передумовами** для **розуміння**. А у нього, по-перше, інше мовно-культурне, культурне (що стосується манери висловлювання) та ситуативно-прагматичне підґрунтя. Для того, щоб дати йому належну можливість інтерпретації, необхідно іноді вдаватись до відповідних трансформацій в процесі перекладу. До того ж, необхідні (1) знання про вихідне положення стосовно когерентності, (2) знання про цільові обставини (звичайні форми когерентності), які беруться до уваги, а також про (3) набір інструментів, як перекладацький прийом, і, крім того, про (4) фактори, які визначають їх вибір. Ця точка зору, напевно, відіграє більшу роль для коректувального образу дій, ніж для перекладу без корективного втручання.

По-друге, поряд з вищезгаданими типами когерентності ми забули про один прагматичний тип, який є важливим, зважаючи на вплив та ефективність комунікації: оскільки часто чуєш доповіді, які хоча і відповідають мовно, функціонально-стилістично та риторично нормам, мають належну логічну узгодженість, але, тим не менш, не досягають бажаного ефекту на слухача. Причина: ці доповіді не мають однієї властивості, **функціональної когерентності**, яку також можна назвати комунікативно оптимальною когерентністю: на думку слухача, оратор знехтував культурно забарвленими нормами ввічливості, культури, мови, якою здійснюється переклад, не дав або дав незадовільну відповідь на поставлене питання, він був неясним, недостатньо переконливим у своїх висловлюваннях, він говорив багато і ні про що.

На фоні таких висновків здається можливим диференційовано описати основну функцію **когерентності**, яка визначає характер корективних втручань перекладача. Ця когерентність виникає як:

1. мовно-текстуальна когерентність,
2. логіко-сміслова когерентність,
3. прагматико-сміслова когерентність,
4. функціональна когерентність всього тексту перекладу.

Мовно-текстуальна когерентність полягає у використанні граматично правильних речень, насичених мінімумом необхідних навантажень, які об'єднані ізотопією та розподілом теми-реми.

Логіко-сміслова когерентність вимагає "логічно побудованої та завершеної історії", і передусім так званого синтетичного логічного зв'язку, який виникає на основі дефініції термінів, – а, отже, не обов'язково має відповідати логіці реальних комунікативних ситуацій [Inheteven 2003]. Іншими словами, зовнішньо повністю логічне висловлювання, як, наприклад, "*Я вважаю, що до обов'язків федерального канцлера належить прийняття рішень у сфері зовнішньої політики, зрештою він є головою держави*", можна вважати когерентним з погляду смислової логічності. Не потрібно зразу ж відвертатися від таких прикладів, тому що часто виголошують та перекладають такі доповіді, які в аналітичному сенсі не завжди достатньо логічні. Відкриті помилки в загально відомих фактах не допустимі на цьому рівні когерентності, як і на будь-якому іншому рівні: "Коли в 1847 році я народився, ...", "Однак канцлер Гельмут Шредер ..." і т. і. – подібні речення були б некогерентними в плані смислової логічності. Не дарма такі фактологічні помилки під час перекладу частіше за все автоматично виправляють, з деякими чітко встановленими виключеннями (напр. переклад мови свідків в судовому розгляді).

В *прагматичній когерентності* відбувається адаптація до типу тексту промови (напр. ВИСЛОВЛЕННЯ ВДЯЧНОСТІ) та до культурно забарвленого стилю мовлення спільноти, мовою якої виконується переклад: німецький оригінал повинен бути правильно сформульованим для іспанських, англійських, російських, китайських реципієнтів. Тому що, як відомо, звички стосовно багатьох мовленнєвих актів відрізняються в залежно-

сті від системи цінностей та культури: привітання та прощання, початок та розгортання теми, подяка, вибачення, прохання про допомогу тощо.

Нарешті, *функціональна когерентність* висуває найбільші вимоги та вміщує справді євгенічне завдання – комунікативна оптимізація змісту та презентації: повна адаптація до стилю мовлення слухача та оптимізоване оформлення змісту.

Кожного разу більш комплексна когерентність включає в себе попередні. Цю обставину можна продемонструвати за допомогою описаного на початку прикладу про кінофестиваль. Якщо, без сумніву, недосконалий оригінал передати "лише" з використанням мовно-текстуальної когерентності, ми б отримали:

(а) "Дякую. *Ситуація в нашій країні* дуже складна. Ця *винагорода* для нас є дуже важливою".

Курсивом позначені додані елементи. В цьому випадку пояснюються лише обов'язкові аргументи та присудки розпізнаних слів, дякуючи мовним навичкам та знанням про світ. Так, наприклад, наведений в оригіналі аргумент "СКЛАДНИЙ" пов'язується з прототипічним аргументом "ситуація" + як зазначення місця "в нашій країні"; те саме відбувається і з аргументом "ДУЖЕ ВАЖЛИВИЙ".

Якщо ж відтворити смислову когерентність, тобто пояснити логіку цієї історії, логіку, яка лежить в основі зміненого фрейму "ПОДЯКА ЗА", ми отримаємо наступну версію опису змісту:

(б) "Дякую. *Як Ви знаєте*, ситуація в нашій країні складна. *Тому* саме для нас, *молодих авторів фільмів*, ця винагорода дуже важлива".

Логіко-семантичні елементи *як Ви знаєте* та *тому* полегшують розуміння. З точки зору прагматичної когерентності це повідомлення, що стосується ледь відомої країни, звичайно, мало б такий вигляд:

(с) "Дуже дякую. Як Ви знаєте, ситуація в нашій, *розділеній громадянською війною*, країні дуже складна. *Тому* саме для нас, *молодих авторів фільмів*, ця винагорода дуже важлива."

І зрештою, функціонально когерентним це висловлювання буде лише в поєднанні з відповідною для публічних виступів просодією та мовою тіла і відповідною вербалізацією, додаткові

елементи якої відповідають дискурсу ВИСЛОВЛЕННЯ ВДЯЧНОСТІ та комунікативній підфункції ПРОГОЛОШУВАТИ (Nord 2003), у звичній для німецького мовного простору манері висловлювання:

(d) *"Любі друзі, щиро дякую за цю прекрасну винагороду. Будьте впевнені, для нас, молодих авторів фільмів захопленого громадянською війною Таджикистану, це велика підтримка. Тому ще раз дуже дякую!"*

Крім цього, під час перекладу були виправлені наступні утворюючі ефект елементи: характерне для даного типу тексту звертання, опис вдячності, винагороди, апелювання до публіки, пояснення ситуації – *"люди в цій країні просто надзвичайно бідні!"* – , а також обов'язкове заключне речення. У цьому, насправді, досить простому випадку це можна було зробити і без багатой фантазії. На переговорах, натомість, навряд чи можна так просто дітати з довгострокової пам'яті перекладача напівпродукт, готовий до копіювання в будь-який час. Функціонально когерентне висловлювання вимагатиме від перекладача більшої креативності – більшої готовності ризикувати. У вище змальованому албансько-австрійському прикладі вдалося, напевно, досягти хоча б прагматичної, хоча, можливо, і функціональної когерентності, яка точно виходить за межі класичного перекладу.

Такий опис можливого ступеню когерентності був би явно неповний у випадку з усним перекладом, якщо залишати поза увагою характерний для усного перекладу медіум. Висловлювання, які необхідно перекласти, зазвичай є частиною повідомлення, яке доноситься в комунікативній ситуації з певним наміром, причому з обох сторін дієвими стають міжкультурні особливості. У зв'язку з цим можна сказати наступне: кожне висловлювання – це ситуативно та культурно забарвлена, і, водночас, одноразова єдність вербальних, але і просодичних засобів вираження, а також елементів мови тіла. Як відомо, цей потенціал вираження надзвичайно різноманітний, ми думаємо про інтонацію, темп, ритміку, паузи, емоційне забарвлення голосу, погляд, які, як ми знаємо, дуже важливі для результату розуміння і можуть перевернути вербальний зміст до протилежного (як у випадку з іронією). Ці засоби вираження розподіляються у всіх

функціях і досягають оптимального ефекту в прагматичній та особливо в функціональній когерентності. Використання цих засобів можна звести до комплексного фактору – **риторики**. Як відомо, цей фактор культурно залежний і вимагає свідомого ставлення з боку перекладача, для того, щоб переговорні партнери не отримали відзначеного існуючими стереотипами або просто невірною враження один про одного: говіркі люди можуть здатися особам з іншим типом культури роззявами, якщо перекладати їхні висловлювання без "міжкультурної призми". Однак цей прийом, крім того, приховує в собі значний корективний та в поєднанні з цим емоційний потенціал, який часто не помічають. Частіше за все оптимізуюча якість голосу, роз'яснений перекладачем просодичний розподіл думок, належний темп виступу, підібрана емоційність перекладу сприймаються публікою без дискусії. Мабуть, в залежності від перекладацької ситуації потрібно, щоб були відповідні ступені цієї **риторичної когерентності**, тому що слухачі очікують не лише змісту, але і певної форми його подання – риторичної якості. Одне питання, навіть якщо воно емпатичне, повинно бути відчутним у дискурсі, мовою якого виконується переклад. Це саме стосується демонстрації радості, впевненості, задумливості, дистанції, іронії тощо, які частково малися на увазі в оригіналі, але не увінчалися успіхом – це все має бути щонайменше помітним. Когерентність, яку ми тут називаємо риторичною, проявляється під час усного перекладу переважно у просодії, однак вона виражається в тому, що в процесі представлення оригіналу ми можемо назвати **емоційним континуумом**: мовець починає промову задумливо, потім іронізує, врешті-решт приходиться до твердження, яке потім самовпевнено та радісно розгортає. Перекладач повинен правильно сприйняти одноразову послідовність настрою, почуттів та, за необхідності, емоцій та відобразити це у перекладі. З мого досвіду ступінь риторичної когерентності збільшується в залежності від текстологічного ступеню когерентності і досягає найвищої точки в поєднанні з прагматичною і особливо з функціональною когерентністю. Бездоганний з риторичної точки зору емоційний переклад знаходить вдячну та навіть натхненну публіку при перекладі фільмів, на читаннях текстів авторами,

переговорах, якщо цей переклад полегшує розуміння. Звичайно, емоції можуть викликати не лише позитивну реакцію.

Нарешті, треба поговорити про інший важливий в усному перекладі аспект узгодженості промови. Як відомо, є відмінності в поведженні з тим, що деякі люди пов'язують із поняттями "краса", "почуття", "гідність" те, що для інших "більш сучасно" мислячих людей здається "дешевим пафосом" і "пошлістю". Я думаю, наприклад, про Латинську Америку і Центральну Європу. В той час як для деяких *Рейхстаг* з новим куполом в Берліні є вдалим поєднанням декількох архітектурних стилів, інші ж невисокої думки про таку "мішанину", і є безліч таких прикладів. Якщо Ви хочете перекласти, наприклад, естетично занадто холодне, але в "своєї" спільноті повністю привабливе висловлювання або навіть опоетизоване звертання, чи навіть вірш для слухачів іншої культури – можливо з аркуша, з підготовкою – і при цьому досягти такого самого ефекту, хіба не потрібно Вам створити іншу – **естетичну когерентність**? Промови латиноамериканських політиків відрізняються пристрасністю, схильністю до образного та емоційного вираження, вони виголошуються з більшою емоційністю, ніж та, до якої звикли люди в Центральній та Західній Європі. Тож потрібно перекладати виразно, естетизовано чи все-таки навпаки, більш тверезо та раціонально? Так само на читанні творів письменника з Центральної Європи в Буенос Айресі чи потрібно було б перекладати поетизовано, ритмічно, за допомогою мовних засобів, з помітно підвищеним голосом? Коли потрібно досягти такого самого ефекту, як "вдома", тоді на це питання потрібно відповісти стверджувально. Без сумніву, така форма усного перекладу – під силу не кожному: відчуття правильної міри емпатії та риторики у різних перекладацьких ситуаціях потрібно тренувати.

Інший випадок усного перекладу, який цього стосується: під час перекладу екскурсії для іспаномовних відвідувачів в Штеделівському інституті та Художній галереї у Франкфурті точно не варто вживати удавано нові та самостійно створені, навіть для багатостраждального німецького вуха незвичні "англіцизми" в присутності вихованих в душі краси та достоїнства власної мови іспанців. Попередній огляд там називається саме *Preview*, осно-

вними моментами (*Highlights*) є "незакінчений друк" (*Unfinished Print*), "німецьке мистецтво" (*German Art*), "мистецтво розмови для сімей" (*Art Talk for Families*), в той час як батьки шукають в книжковому магазині (*Book Shop*), діти йдуть в магазин літератури для дітей (*LiterARTour for Kids*), приваблює "мистецтво після роботи" (*Art After Work*) та "зібратися разом" (*Get Together*) на "ніч учасників" (*Member Night*); "закінченням-вінцем" всього є "Гете-стрибок" (*Goethe-Jump*) [див.: "Sprachhrichten" 2005,10]. До міжкультурної адаптації можна було б також віднести потребу по-іншому, коректуючи, передавати подібні зловживання. Альтернативою цьому було б відтворення "коректно" (псевдоанглійською) і таким чином це стало б покаранням автора, який думав лише про свій імідж.

3. Фактор "Оригінал"

Тут ми хочемо підняти питання ролі оригіналу, цебто в яких усних промовах, якої їхньої якості можна вдаватись до коректур. Першим спадає на думку використання виправлень в поєднанні з **типами комунікативних подій**, які полягають в основі оригіналу, і у перекладознавстві називаються по-різному: ПЕРЕГОВОРИ, НАВЧАННЯ, ФАХОВІ КОНФЕРЕНЦІЇ та ін. Однак зразу ж стає очевидним, що в межах цих типів гіпертексту є значні відхилення, які впливають на перекладацьку стратегію, тому це розмежування здається недостатньо точним. Мабуть, кориснішим буде фактор **характеру мовленнєвої діяльності**.

Тут палітра коливається від спонтанної мовленнєвої діяльності до письмових, кропіткою роботою розроблених рукописів і вміщує наступне:

- справді спонтанні,
- напівспонтанні,
- які здаються спонтанними (підготовлені заздалегідь, але сформульовані як природні усні промови),
- розроблені письмово, між тим виголошені правильно з перекладацької точки зору,
- розроблені письмово та не правильно з перекладацького погляду зачитані повідомлення.

Нам для наших цілей буде достатньо цього поширеного в перекладознавстві розподілу. В той час як напівспонтанні, часто заздалегідь підготовлені і нібито вільно проголошені доповіді з погляду перекладача часто мають чудові стильові якості і в цьому відношенні рідко дають привід для корективного перекладу, при спонтанній та розробленій доповіді все по-іншому.

Як відомо, в момент початку мовлення оратор, який виступає спонтанно, має лише свій комунікативний намір, як початково визначену величину. Наприклад, оратор не згоден з тим, що сказали перед ним, і хоче про це повідомити, або він прагне змінити стан речей, але на початку мовлення ще не знає як точно. В цьому відношенні можуть виникнути умови, за яких міг би трохи допомогти перекладач: фаза упорядкування думок, побудова та виправлення яких часто супроводжується паузами, невпевненістю у виборі слів та ході думок. Емоції в комунікації, найпомітнішою формою яких є сварка (скандал, який, на думку Пауля Шмідта, "можна перекласти найкраще"), часом вимагають зрозумілих коректур. На фахових конференціях виступають не лише красномовні доповідачі, а більшість фахівців, інженерів, чия риторика має певні риторичні обмеження. Нарешті, саме в нинішню епоху глобалізації виступ доповідача іноземною мовою не представляє собою чогось незвичайного. Дякуючи цьому посередник зі свого боку також вдається до певних риторичних хитрощів. Трегер порівняв недоліки в спонтанних, напівспонтанних і підготовлених мовленнєвих дискурсах і по відношенню до спонтанної промови встановив: перше місце (з 65-відсотковою вірогідністю) займають неточності в когезії, на другому місці вірогідність зустріти недоліки в просодії (33 %), на третьому – недостатня вихідна ясність (25 %), після чого недостатня точність схеми розгортання теми (17 %), недостатня зрозумілість висловлювання (8 %), при чому фактор "надмірної розгалуженості опису" не грав значної ролі [Tröger 1999, 43].

На протигагу спонтанному мовленню, письмово розроблені доповіді, як це не дивно, постійно вимагають виправлень; хоч не повинні саме ці промови бути найбільш досконалими! Однак характер коректур в цьому випадку інший: як письмові повідомлення, написані промови послідовно "готують" для слухового

розуміння. Стосовно підготовлених доповідей Трегер встановив: в них мають значення лише три фактори: просодія (54 % доповідей мали просодичні недоліки), синтаксис (38 %) та когезія (10 %). Іншими словами, оратори зачитують надскладні синтаксичні структури більшою мірою однотонно, в них часто опускаються посилення на логіко-семантичну організацію [Tröger 1999, 45]. Протягом багатьох годин розроблювані ходи думок, "одягнені" у відповідно складні синтаксичні структури речень, дуже складно відтворити для слухачів, не змінюючи форми, особливо під час синхронного перекладу. Якщо перекладач сам зрозумів думку оригіналу лише після дворазового прочитання, тоді коректури, які сприятимуть розумінню слухачів, будуть безумовно доречними. Подивимося на наступному прикладі оригіналу:

"Шановні гості,

Якщо сьогоднішній захід належить до серії програм "Перекладачі демонструють" саксонського об'єднання перекладачів "Паром", то цим самим вже був зазначений особливий кут зору, під яким ми хочемо цього разу презентувати нашого гостя: у центрі уваги АВТОР Григорій Пасько!"

Змінилася лише мовно-логічна та синтаксична форми промови, однак інформаційно незмінена інтерпретація звучала так:

"Шановні гості,

Саксонське об'єднання перекладачів "Паром" має честь представити у своїй програмі "Перекладачі демонструють" АВТОРА Григорія Пасько!"

До характеру мовленнєвої діяльності та характеру оригіналу належить також **культурне забарвлення**, яке протягом останніх декількох років в перекладознавстві активно обговорюють. Як відомо, не всі промови культурно забарвлені, оскільки в політиці, економіці та науці оратори залюбки використовують міжнародний стиль мовлення. Однак культурне забарвлення з'являється при обговореннях, в парламентах держав, на загальних зборах акціонерів, культурних заходах, переговорах. Наприклад, англійському стилю мовлення приписують деякі особливості, при яких значні зміни під час відтворення "німецької" або "іспанської" манери викладу будуть доцільними, якщо перекладач хоче досягти такого самого ефекту в англомовних слухачів.

Потрібно ще досліджувати практичну взаємодію цих факторів – "тип комунікативної події", "характер мовленнєвої діяльності" та "культурні відмінності" – для прийняття рішення за чи проти коректур. Тим важливішою є орієнтуюча величина, яка відображає комунікативні відношення, при цьому вона орієнтується на мету і включає особливий перекладацький погляд на процес – **комунікативне перекладацьке завдання**. На основі перекладацького завдання, яке чітко поставив замовник або щонайменше професійно вивів сам перекладач під свою відповідальність, розроблюється **перекладацька стратегія**, яка, між іншим, включає можливість корегування на конкретному ступені когерентності.

Переклад Гички Олександри

4. Методи

Рішення про внесення корективів під час усного перекладу є, насправді, не просто зміною коду. Дії перекладача, які містять корективи, очевидно, вимагають багатоступеневих рішень, кінцевим результатом яких є практичне використання, тобто вибір методів перекладу. Якщо виникає бажання описати ці методи, то передусім доцільним буде визначити рамки, в яких можливі корективні втручання. У реальній ситуації з усним перекладом зазвичай бракує і часу, і духовної сили на довгі дослідження і ретельні планування. Однак перекладачу не слід зневірюватися. Може з'явитися надзвичайно дієва допомога, тобто домінуюча орієнтація, яка оптимізує складні процеси мислення. Це є використання аналогії, цебто **прототипу** певного виду мовлення, як це уже було продемонстровано на прикладі із висловленням подяки на кінофестивалі: розпочате уже під час доповіді врівноваження між цим явно недосконалим оригіналом, з одного боку, і уже відомим перекладачу мовленням у ролі зразка, з іншого, дозволяє перекладачу розпізнати **дефіцит** оригіналу, який виникає на всіх рівнях мовно-текстової, фактологічної і прагматичної когерентності. Прототип висловлення подяки на фестивалях (наприклад, з нагоди присудження "Оскарів" в Голівуді) пропонує нам структуру, мовні звороти й кліше у ролі заздалегідь створених елементів, окрім цього також відповідні просодійні та мовотворчі оформлення, особливо у тому випадку, коли прото-

тип не повністю здатний виконувати роль мовно-цільового зразка. За активізацією зразка слідує поетапна взаємодія між змістом, поданим в актуальному оригіналі, і прототипом, що може призвести до симбіозу прототипу зі змістом, як це помітно на прикладі із таджицьким режисером. Діапазон можливих рішень починається із побудови граматично правильного, повного порядку речень, продовжується на побудові логічної історії, а також побудові прагматично когерентної історії, спрямованої на культурну складову адресата, і закінчується на побудові функціонально оптимізованої для слухачив історії. Така повна програма, оптимум. Виникає питання: а як далеко можна заходити перекладачу в конкретних діях? Вибір одного із **доречних для певної ситуації ступенів когерентності** залежить від перекладацького замовлення (Dolmetschauftrag) і, відповідно, від обраної перекладацької стратегії (Dolmetschstrategie). Тут можна виділити три випадки. Перший із них: замовлення на усний переклад замовником не надається, тоді інтерпретація тексту повинна значною мірою бути стриманою, близькою до тексту, із виправленнями лише на формальному, мінімальному рівні, тобто із внесенням синтаксичних та просодійних коректив, а також виправленням очевидних помилок і обмовок. Другий випадок: перекладацьке замовлення не надано, але воно може бути професійно виведено самим перекладачем, тоді дії є обережними, результат корективів дещо нечітким, абстрактним, одночасно перекладач мусить мати можливість власного "відходу". Третій випадок: якщо таке комунікативне перекладацьке замовлення від замовника надходить, то діяти потрібно професійно, впевнено і відповідно до власних можливостей. На прикладі із кінофестивалем за допомогою логічно виведеного перекладачем замовлення (тобто відповідно другому випадку) було досягнуто найбільшого – функціональної когерентності.

Наступне важливе для корективного усного перекладу рішення стосується **реалізації** (Umsetzung): якими методами можна виправити виявлені дефіцити?

У досвідченого професіонала орієнтація і перетворення відбуваються переважно несвідомо, навіть при вирішенні проблеми у виборі засобів перекладач, в основному, не керується своєю

свідомістю: знання та стратегії для цього доступні уже на початковому рівні. У зв'язку з цим, опитування фахівців є менш показовими, хоча на питання про причини внесення ними коректур, деякі досвідчені спеціалісти давали досить цікаві відповіді. Тим не менш, спостереження за початківцями є найбільш інформативними. Для перекладача в процесі навчання опис цих когнітивних проміжних станів є, безсумнівно, цікавим, тому що він пояснює підгрунтя складної, притаманної лише перекладачам дії, статус якої і досі невизначений.

Напевне, наша свідомість діє у цьому випадку корективної діяльності відповідно до трьох основних операцій: перейняття, трансформація і новооб'єднання елементів у сфері такої діяльності як "репродукування" [Reproduktion, Clauß 1986, 318]. Перейняття відбувається на основі дискурсивного **прототипу**. Оскільки кожен усний переклад є унікальним, абсолютне перейняття майже неможливе, за винятком поодиноких випадків. Зазвичай, відбувається злиття, симбіоз нової текстово-змістової форми і вже відомого дискурсивного прототипу. Періодичні шляхи оформлення отримують новий зміст, наче старі бурдюки, які наповнюються новим вином. Звичайно, в даний момент встановлюється доречний зв'язок між словесними (мовно-вираженими), просодійними і жестовими засобами вираження. При цьому йдеться про вибір емоційності й експресивності відтворення, що згодом нівелюється. Ці правила зазвичай стосуються цілих мовленнєвих актів, отже, вони не повинні по-новому використовуватися в кожному окремому випадку корекції: групи мовців мають стабільні стилі мовлення. Найбільшу увагу привертають виявлені дефіцити, оскільки вони знаходяться в центрі вирішення проблеми. Залежно від ситуативних потреб і особистого настрою, залежно від попереднього вибору бажаного типу когерентності, приймається рішення про корекцію цих недоліків.

Цей процес орієнтації і його застосування на практиці не слід розглядати як занадто складне явище. Як показує власний досвід, наш мозок справляється з такими складними завданнями досить **ергономічно**. З одного боку, аналоги цих операцій знаходяться в комунікативній компетенції людини. Зазвичай ми несвідомо та безперервно використовуємо як і в повсякденному

спілкуванні, так і в професійному житті когерентний, паравербальний, невербально забарвлений або супроводжуючий широкий спектр висловлювань. Ми повідомляємо один одному про випадки, які не пробудили у нас жодних емоцій, або які викликали іронію, звеселили нас, надихнули або засмутили, роздратували, викликали гнів, розкрили наші думки і наміри, приховано або безпосередньо показали їх іншій людині – завжди йдеться про конкретну ціль і комунікативні умови, які визначають наш підхід до бажаного успіху в процесі спілкування. Навіть якщо в процесі усного перекладу всі комунікативні умови і розумові навантаження різні, то цю здатність до гнучкої комунікації, частково комунікативної компетенції протягом 20 років слід, швидше за все, розглядати як виражену особливість. Крім того, з'являється ускладнююча обставина, що багато концептуальних категорій включають в себе інші категорії, які, таким чином, зберігаються в довгостроковій пам'яті без докладання окремих інтелектуальних зусиль у процесі усного перекладу – наприклад, ступені когерентності чергуються в якійсь мірі один з одним. Окрім того, типовий випадок корекції часто виступає в ролі збудника для більш складних операцій – заплутані або нечіткі думки, пропуски, логічні помилки в оригіналі сигналізують про потенційне прагнення до оптимізованої узгодженості у загальному вираженні. Нарешті, саму **силу активації** прототипу в якості ергономічного фактору не слід недооцінювати. Вона викликає із довготривалої пам'яті збережені структури, шляхи вирішення, також просодійні блок-схеми для поточної обробки. Зважене та розумне використання прототипів дозволяє нам відтворювати стратегічні рішення, які адекватно відображають пізнавально-психологічний і комунікативний характер обробки інформації: прототипи уможливають перетворення у мові.

Здається, що ця фаза орієнтації має вирішальне значення для корективного рішення. Але, оскільки такі рішення не приймаються завдяки іншим компетенціям, то ці дії також не зустрічаються в інших комунікативних компетенціях. Крім того, орієнтація відбувається в умовах публічності, під тиском часу і одночасним поєднанням із розумовим навантаженням. Тому такі орієнтаційні рішення повинні стати предметом навчання.

Наступний крок, **реалізація**, виникає із попереднього кроку, і зміни постійно вносяться в процесі одномовної комунікації. Проте домінування адекватного інструментарію і умов його застосування є специфічним процесом і потребує відповідної підготовки. Корективні рішення застосовуються на основі **методів**, перекладацьких процесів, які також часто використовуються як методи компресії та експансії. Запропоновані в теорії та втілені на практиці, ці методи пропонують завжди доступний інструментарій. Аналіз фахових та студентських усних перекладів, а також власний досвід виявили певну кількість наявних методів. Їх можна навести як приклад, хоча подібні взаємозалежні процеси перераховуються лише в лінійному порядку. Послідовність залежить від низки факторів. По-перше, їх можна застосувати у фазах "орієнтації" і "реалізації". Відповідно до фаз у процесі усного перекладу, методи, пов'язані із реалізацією, можна поділити на рецепцію, транспозицію і репродукцію. Окрім того, в кожній категорії спочатку виділяють когнітивні (пасивні), а потім активні (продукуючі) методи. В деяких випадках використовуються альтернативні методи, тому що корективи можуть призвести як до експансії, так і до компресії.

1. Швидко і точно **виявлення** типів дискурсу і видів діяльності на основі таких особливостей ситуації як запит (психічна активація) структур цих видів діяльності, наприклад, вступна промова (ERÖFFNUNGSANSPRACHE) із звертальною функцією вимоги (AUFFORDERUNG).

2. Як і креативний процес, як **репродуктивна мовна діяльність**: якщо вони викликаються за допомогою ключового слова або якоїсь ситуативної ознаки, то репродукуються повідомлення, характерні для ситуації (спонтанне привітання (GRUSSADRESSE) із функцією встановлення контакту (KONTAKTERHALT)).

3. Побудова граматично правильних та смислових **структур речення**: відтворення думок, відповідно до ситуації, за допомогою ключового слова і його оформлення в синтактичні структури.

4. Визначення **бар'єрів** для корективних втручань.

5. Визначення та розподіл **дефіциту** когерентності в чужих висловлюваннях (фактологічного, прагматичного та просодійного).

6. Рішення про вибір певного **ступеня когерентності**, відповідно до ситуації.

7. Введення **понять**, які майже незнайомі мовцєві, наприклад, за детальним описом в оригіналі події слід додати відповідне ключове і коротше поняття: *втеча водія з місця аварії* → *Fahrerflucht*.

8. Виявлення та обробка культурних **відмінностей** у стилі мовлення, а також варіацій в межах типів мовленнєвих текстів.

9. Побудова логічно пов'язаних висловлювань у вигляді ряду речень, які належать до однієї історії: зображення стану речень у вигляді **логічних континуумів**.

10. Одномовна і мовно-цільова **оптимізація** неадекватних логічно виявлених або дефектних оригіналів.

11. Таке ж формування **прагматично** когерентної історії і ситуативно-логічного континууму (із фактами, причинами, цілями і наслідками), і за спеціальним замовленням (наприклад, із об'єктивним глибоким змістом).

12. **Вирівнювання** спонтанного мовлення, усунення помилкових стартів і формальних мовленнєвих дефектів.

13. **Синтаксична** ізоляція на протипагу інтеграції змістового елемента (наприклад, побудова речення навколо обставини часу події, на протипагу включенню цієї обставини часу до існуючого опису), синтаксичний поділ складних речень.

14. Проніміналізація: використання **займенникових** способів вираження.

15. Нівелювання засобів експресивного вираження – піднесення та **експресивності**.

16. Корективні поправки, які виникають із **концептуальних структур** (наприклад із новітнього німецького поняття *Hartz IV*).

17. Корективні поправки, які виникають із моделей **видів дискурсу** (наприклад модель EXPERIMENT-BESCHREIBUNG, опис експерименту).

18. **Перефразована** повторна передача окремих завдань (коли виникає бажання переконатися, що зміст справді опрацьовується слухачем).

19. **Номіналізація** на протипагу динаміці елементів ("милосердя" можна зобразити як конкретні дії).

20. Корективна **вербалізація** просодійних та жестових знаків.
21. Голосова та жести́ва оптимізація **риторичної** якості: створення просодійного та емоційного континууму.
22. **Просодійна компенсація** змістових частин, які потребують корекції.
23. Вербалізація **еліпсів** або створення допустимих еліпсів.
24. Деметафорізація і, навпаки, використання **метафоричного** зображення подій та явищ.
25. **Імплікування** як корективний засіб (свідоме усунення окремих "руйнівних" ознак змісту).
26. Нейтралізуюча **гіперонімізація** як корективний засіб (використання загальних понять із різним ступенем абстракції як корекція та як самопоміч перекладача).
27. Вправне внесення незначних **фактологічних** корекцій, які відповідають ситуації.
28. Оформлення цілих думок як **просодійно-когерентних одиниць**.
29. Застосування **форм ввічливості** відповідно до певних культурних норм.
30. Психологічне та артистичне **маскування** внесених корективів.

У такій складній ситуації як корективний усний переклад, таке розмаїття методів не дивує. Розроблені для навчальних цілей, вони підходять і для підготовки до перекладацької діяльності. Хоча деякі техніки можуть мати конкретні функції, загалом вважається, що можна використовувати ці методи для виконання різних функцій.

Реалізація колективного усного перекладу завжди пов'язана з **комбінаціями** декількох функцій і методів. У документальному фільмі "Якось жив старий зі старою", який був номінований на отримання премії фестивалю, кремезний 82-річний із сибірського села розповідає про бій під час Другої світової війни, де він потрапив у полон. **Прототипом** для перекладача слугував телевізійний опис бойових подій колишніми солдатами Вермахту, який відтворювався у схожому стилі. Виявлені **дефіцити** оригіналу: мовно-текстуальні (еліпси, позитивні вирази, пошук потрібних слів і неточність деяких висловів, передача певних значень безпосередньо через мову) і фактологічні (недостатнє використання сполучників). Бажані **функції**: мовно-текстуальна

та пов'язана з фактами когерентності. При усному перекладі на німецьку мову використовуються наступні **прийоми**: побудова граматично правильних структур речення, використання більш точних понять, створення логічного континууму, створення просодійного континууму. Примітка: не зважаючи на безперервні корективи, деякі особливості розмовної мови залишаються незмінними або уподібнюються німецькій мові ("*da war also so 'ne Brücke*" – "*там був собі такий міст*"). Такі помітні ознаки стилю посилюють враження автентичності корективного відтворення.

Такий корективний переклад елементів фільму не є винятком: у засобах масової інформації, як правило, практикуються мовно-текстуальні, фактологічні та просодійні корективи. Опираючись на власні знання іноземних мов і чуючи оригінал, можна почути по радіо дещо опрацьоване відтворення думок іноземних людей. Очевидно, редакторам не хочеться створювати враження дискримінації людей через "правильну" передачу таких висловлювань.

5. Результати

Здавалося б, корективні втручання не є нашим хлібом насущним, та все ж таки ми частіше їх використовуємо, ніж можна собі уявити. Зазвичай, корективні втручання самі по собі є низкою складних дій, до яких також входять ієрархічно нижчі форми. Іншими словами, в перекладацькій практиці існують різноманітні, певною мірою взаємозалежні функції, відносно сталі форми результатів корективного усного перекладу. Відповідно до типу втручань, можна виділити наступні три види результатів:

1. Наповнення
2. Розвиток
3. Пригнічення

Ці три форми практичного корективного усного перекладу можна охарактеризувати наступним чином.

Наповнення – це є структурування речення або кількох речень, які є граматично і змістовно правильними, для встановлення мовно-текстуальної когерентності. Це просте наповнення, яке включає незначні ризики і було би доречним у прикладі із кінофестивалем. Але формальні обмеження змусили переклада-

ча шукати вищі рівні когерентності. Наповнення використовується також тоді, коли висловлювання в оригіналі важко зрозуміти або виникають акустичні дефекти, якщо мовець публічного висловлювання емоційно збуджений і тому говорить обривисто, шукає потрібні висловлювання, використовує еліпси, покладається на передачу значення через просодію та мову тіла – тобто те, що, як відомо, професійні перекладачі краще вербалізують. При цьому, насамперед, використовуються наступні прийоми: побудова правильних структур речення, відтворення думок відповідно до ситуації, вербалізація невербальних висловлювань та еліпсисів, вирівнювання спонтанного мовлення, використання точних понять, синтаксична ізоляція, використання займенникових способів вираження, просодійне та жестове покращення риторичної якості.

Розвиток зустрічається на практиці найчастіше. Він виконує функції 2, 3, 4, і, таким чином, служить для створення прагматичної, фактологічної та функціональної когерентності. Отже, такий розвиток є домінуючим, тим не менше, він становить взаємодію багатьох форм: наповнення використовується при цьому як засіб для досягнення мети, крім того, відсутність або зниження експресивності протиставляється оригіналу (див. прийом "пригнічення" нижче). Корективний розвиток – це побудова відносно закінченого і **логічного зображення, тобто історії**. Під поняттям "розвиток" уже розуміється те, що це активна форма корективної діяльності. У ній виділяють три **етапи**.

Перший призводить до того, що штучно формується логічна історія. При цьому між частинами історії встановлюються експліцитні логічні зв'язки, позитивні вирази і неоднозначні формулювання замінюються точними назвами, як у наступному висловлюванні: (оригінал) *Eben deswegen hat er ihm das schon gesagt.* – *Саме тому він це йому сказав.* Наповнено і семантично правильно це звучить так: (корективний переклад) *Damit keine Missverständnisse vorkommen, hat Herr Schmidt Herrn Schulze seine Meinung zu dem Projekt bereits geäußert.* – *Щоб уникнути непорозумінь, пан Шмідт відразу висловив пану Шульцу свою думку щодо проекту.* Найчіткіше логічна особливість висловлювання проявляється в логічних структурних ознаках. Для по-

будови логічно-когерентного висловлювання імпліцитні посилення вказують на цілі, тобто кінцевий результат дій/процесів/станів, їх причини, мотиви, наслідки, обставини місця і часу, засоби та методи, фактори протидії (концесивність: "*незважаючи на те, що...*"), паралельні процеси, результати і т.д. Типові прийоми: побудова прагматично когерентної історії, синтаксична ізоляція, прономіналізація, динамічність, розширення концептуальної структури.

На **другому етапі** врегульовується **міжкультурна** презентація, аргументація очікувань слухача певного **типу дискурсу**. Якщо всі повідомлення не суперечать відповідному типу дискурсу, то можна змінити когнітивний поділ, експліцитність висловлювання, розгалуженість зображення, синтаксичну складність і просодію, не зважаючи на міжкультурні аспекти. Між різними видами мовлення не існує Китайської стіни, в Європі зазвичай все добре розуміють, навіть якщо мовець не дотримується певного мовного стилю. Деякі стилі мовлення імітуються і переймаються: наприклад, "тевтонський стиль мовлення" критикують прихильники так званого "англо-саксонського стилю мовлення", який має великий вплив на всі сучасні стилі. Але все ж таки завжди виникає нестача розуміння або навіть непорозуміння, яке спотворює перше враження про мовця і може навіть визвати тривалу напруженість в комунікації та суб'єктивне поглиблення культурних відмінностей.

На практиці різні типи дискурсів використовують у ролі зразка як в мовно-вихідному, так і в мовно-цільовому варіанті. Тому ми керуємося то однією, то іншою культурою мовлення. Якщо, наприклад, перекладач орієнтується на мовно-цільову спільноту, то він чинить культурну адаптацію оригіналу до мовно-цільової культури, а це стосується структури мовлення, синтаксису, використання реалій. Але це не означає, що потрібно перетворити висловлювання в так званому "німецькому стилі" в "справжнє спонтанне іспанське" (така рідкісна метаморфоза відбувається на наступному етапі). Перекладач фіксує, які змістові елементи зустрічаються в даній мовленнєвій ситуації, і відразу вмикає "міжкультурну призму". На початковому етапі спонтанних довгих повідомлень часто спостерігається специфічний

спосіб висловлювання, як наприклад у іспанського правозахисника на прес-конференції:

(Оригінал) Bueno, eh..., lo que ... queríamos hacer, o sea, lo que nos propusimos, era algo simple, pues una cosa verdaderamente simple – es que queríamos divulgar los derechos humanos entre los jóvenes en Colombia. ...

Це спонтанне висловлювання, яке було вимовлене із нерівномірним ритмом, низькою, одноманітною просодією – майже одночасно із концепцією думки – супроводжувалося суто іспанською мімікою (брови підняті догори, голова нахилена вбік і похитується, погляд спрямований вниз перед собою) і жестами (знизування плечима). Все це, здавалось, промовляло: "нічого особливого", "що я вам можу сказати з цього приводу?". З мого досвіду це часто відображає внутрішню важливість сприйнятого змісту. Йдеться про звичайний в комунікації безневинний обман. Перекладачеві пропонуються як словесні (вирівнювання, побудова правильних структур речення), так і просодійні простори дій, без використання "тевтонського" порядку речень:

(Переклад на німецьку) Nun ja, wir haben uns etwas durchaus Einfaches vorgenommen: Wir wollten die Idee der Menschenrechte unter den Jugendlichen Kolumbiens verbreiten.

(Німецький переклад українською) Отже, ми прийшли до простого рішення: ми хочемо поширити ідеї про права людини серед молоді Колумбії.

При усному перекладі німецько-іспанських перемовин добре структуровані і неквапливо наведені висловлювання підлаштовуються до відповідного виду перемовин, а також до "іспанської" комунікативної звички – у вербальному, просодійному і жестовому розумінні. Цю ідею також застосовують у зворотному типі усного перекладу: способи висловлювання, які з "німецької точки зору" сформульовані менш послідовно і які завдяки активній просодії, мові тіла й еліпсисам є спонтанними й емоційними, в цьому відношенні часто трансформуються. Тоді, наприклад, те, що в оригіналі згадувалося поверхнево або взагалі "імпліцитно", набуває чіткого експліцитного значення: привітання, вибачення, також з точки зору оточення можна додати дещо, відповідно до очікувань "іншої" сторони (наприклад, "у цій справді красивій

кімнати" замість "у цьому приміщенні"). Типові прийоми: розширення виду дискурсу, адаптування стилю мовлення, варіативність експресивності, адаптування ввічливої форми.

Корективний розвиток також відбувається як функціональне, **оптимізоване** пояснення. Цей **третій етап** є продовженням міжкультурно-зумовленої корекції і спрямований на комунікативно оптимізовану історію. При цьому бажання, а також особливі бажання мовно-цільового слухача не беруться до уваги. До цього зобов'язують ефективність та елегантність, навіть дуже ризикований випадок усного перекладу може створити історію з не до кінця продуманого висловлювання, вступ, введення теми, її розвиток і закінчення, стан мовця вербалізується відповідно до ситуації, аргументи та ілюстрації описаного ефективно оформлюються або навіть застосовуються, і також за певних обставин формулюється висновок. Я пам'ятаю, як замовники перемовин хотіли отримати пояснення до того, що скаже інша сторона, це була рекомендація про те, як вони самі повинні краще на це реагувати. Вони хотіли дізнатися про прихований зміст: Чи справді була висловлена відмова на їх прохання, чи, можливо, двері ще залишилися прочиненими? Чи це було похвальне висловлення думки, чи оптимістичне очікування можливого розвитку подій? Ці пояснення та рекомендації були сказані перекладачем вкінці перемовин таким тоном, наче вони належали до самого перекладу. І хоча це схоже на масштабні трансформації, воно не повинно займати багато часу чи викликати складні психічні операції. Перекладачі вивчають це як експансії – як із висловлювання "*Ми б з радістю з Вами зустрілись завтра чи післязавтра*" або концепції *KAPITALISMUS-KRITIK* (*критика капіталізму*), створюються міні-історії. Решту роботи виконують відповідне розуміння глибини і опановування перекладацьких прийомів. Типові прийоми: оптимізація за видами дискурсу, оптимізація за перекладацьким замовленням, просодійне вдосконалення.

Пригнічення – це вид корекції, спрямований на усунення надлишкових елементів оригіналу. При цьому зменшується вплив певних елементів дискурсу або вони взагалі випускаються. Пригнічення є особливо важливим, тому що завдяки цьому процесу через міжкультурні відмінності послаблюються або

нейтралізуються об'єктивно зумовлені елементи, які можуть спричинити небажані непорозуміння [Kutz 2002, 140–144]. Пригнічення виконує роль супроводжуючого елемента, але також – тут мається на увазі – роль домінуючої ознаки під час дуже емоційних висловлювань, при значних відмінностях у стилі мовлення. До пригнічення насамперед належить раціональне **вирі-внювання** спонтанного мовлення, при якому робляться спроби проектування, розвитку, вербалізації і перевірки думок, які часто перевантажені паузами, звуками-паразитами, надлишковим пошуком слів, зупинками і рестартами, які завдяки пригніченню стають непомітними для адресатів. За визначенням, цей вид поправок можна пояснити та узаконити через професійну етику. Основною метою пригнічення є усунення небажаних всіма сторонами **конфліктів**, що, якнайменше, передбачає побудову **прагматично правильних** блоків речень. Висловлювання, які, наприклад, виникли при труднощах в процесі перемовин і сприймаються як образа, перекладач, як правило, нейтралізує або взагалі не перекладає. Пригнічення здійснюється як беззмінне **опущення** (загалом, такі вирази, які сприймаються в іншій культурі як образа, порушення "обличчя") і як **зниження** рівня **експресивності** ("*Я ніколи не буду перейматися цією нісенітницею*" → "*Я не відповідатиму на цей запит*"). Опущення та зниження експресивності часто йдуть пліч-о-пліч, безперервно зустрічаються в тексті, коли мовлення є спонтанне та емоційне, а також при значних відмінностях в стилі мовлення. Потім відбувається **прагматично відчутне** переформування – чуттєве переформування всього сегмента. З точки зору цільової культури мовлення очевидна відсутність емоцій або надмірна чуттєвість, безпосередньо неприємне або ні до чого не зобов'язуюче питання можуть призвести до неправильних аргументацій, тому концептуальний зміст легко раціоналізується і передається в повній мірі завдяки "пригніченню".

Пригнічення може супроводжуватися **компенсаційними** заходами. В провокаційному розумінні воно може бути замінено звичайними, дружніми висловлюваннями. При цьому можуть додаватися застережливі чи гумористичні звертання, які створюють сприятливу атмосферу в процесі спілкування. Замість

різкого "І які тепер у Вас ціни?" в оригіналі перекладач, привітаний групу іномовних покупців на ярмарок без попереднього застереження, може з легкою посмішкою перекласти так: *"Вибайте нашу спонтанну цікавість, ми зовсім не хотіли застати Вас зненацька. Чи могли би Ви нам коротко повідомити про Ваші ціни?"* або лише *"Ви могли б нам назвати точні ціни цих моделей, чи не так?"*

В цьому випадку виникає зауваження перед обличчям все більш відкритої Європи: відомо, що те, що зустрічається частіше в стилі мовлення певних східноєвропейців, сприймається жителями Центральної Європи як занадто емоційне – якщо в процесі усного перекладу не було застосовано метод пригнічення. Це зустрічається в приватному спілкуванні, насамперед в конфліктних ситуаціях, скрізь, де задіяні інтереси. Діапазон вражень від такого стилю починається від слів *"чарівний"*, *"дуже люб'язний"* і сягає *"неконтрольований"*, *"зарозумілий"*, *"нестерпно агресивний"*. Є особи, які застосовують неприємні натяки, докори, звинувачення, спроби шантажу та інші не дуже прийнятні в Європі моделі спілкування [vgl. Rathmaug 1996] і асоціюються зі знайомими читачеві поняттями *brutalo*, *machismo*. Загалом, перекладач, який знаходиться в такій ситуації, повинен вирішувати, де закінчуються більш-менш звичні і тому відносно зрозумілі комунікативні звички, а де починається таке жорстке порушення норм. В першому випадку можна використати метод пригнічення, але в другому випадку це навряд чи буде виправданим, оскільки може викликати спотворення реальної комунікативної ситуації.

При всіх видах усного перекладу можуть використовуватися як мовні, так і просодійні, і жестові засоби вираження. Під час пригнічення жестові (невербальні) компоненти особливо важливі: як можна "пригнітити" відразу помітні поставу, погляди, вирази обличчя – міміку, жести, дотики? Безсумнівно, не можна змінити вплив всіх голосових і жестових сигналів. Але є дещо, що є суттєвою перевагою для нас: більшість людей знають про існування культурних відмінностей; там, де застосовується усний переклад засідань, зазвичай є добре підготовлені люди. Проте, ці знання, враховуючи значне культурне різноманіття

нашого світу, використовуються досить смутно і, мабуть, вибірково. Це відбувається завдяки завбачливо підготовленій думці ("Гордий" і "темпераментний" іспанець повинен слугувати відповідною моделлю для "помітних" феноменів поведінки різних громадян Піренейської держави) або на основі першого враження. Деякі відмінності виникають з розумінням, інші – взагалі неправильно інтерпретуються, а ще інші можуть викликати невдоволення, гнів, або навіть радість, захоплення. Оскільки багатьом людям відома непевність наших уявлень про те, які думки хоче висловити іноземець за допомогою просодії або жестів, то більшість комунікативних партнерів покладаються на **зрозуміле посередництво** перекладача. Непевність, неясність парамови в міжкультурному порівнянні [Krejdlin 2003, 202–208] виражається в тому, що існують взаємозалежні емоційні стани, які можуть переходити один в інший: до такого переліку належить парамовна модель "активно-оптимістичний виступ", "впевнений", потім "домінантний", далі "зарозумілий" аж до "агресивного виступу". У будь-якій інтерпретації парамови комунікативна непевність є на користь якоїсь однієї з цих категорій – і найбільш актуальне змістове значення залежить від низки факторів: офіційність, атмосфера, укорінення людини в культурі, соціумі, в даному психічному стані.

Ця природня непевність, яка під час "звичайного спілкування" викликає різноманітні оцінювання дій та станів людини, може використовуватися в колективному усному перекладі для того, щоб викликати зміщення в сторону позитивної інтерпретації. Ця зрозуміла, а, отже, **прийнятна** для слухачів **інтерпретація** може передаватися "іншому" комунікативному партнеру у (а) вербальній формі, стати **експліцитною**, між тим, як будь-яка модель "вставляється" як означення чи парантеза. Наприклад, поведінка правомірного іберійського учасника перемовин може стати агресивною, якщо усний переклад у третій особі буде таким: *"А те, що пан Браво має на увазі із властивою йому впевненістю, проковує питання..."*. В іншому випадку (б) ця врівноважуюча інтерпретація помітних рухів тіла може передаватися **імпліцитно**, через емоційний стан перекладача. Вона зазвичай визначається через позитивне мислення та позитивні емоції, які

відбиваються у тоні, просодії, зоровому контакті у колі учасників розмови. Якщо за такими порушеннями ховається справжній конфлікт, то потрібно обмежитися лише тим, щоб зробити актуальний культурно-визначений **рівень** збудження помітним для "іншої" сторони. Сильне нервування, вискакування з-за столу перемовин і бажання негайно піти геть, наприклад, є не рідкісною тактикою ведення перемовин в Туреччині. Значення цього засобу тиску довелося відчутти членам Європейської комісії в 2004 році, після завершення перемовин із головами урядів про вступ Туреччини до ЄС. Якби вони були більше поінформовані про **східний, орієнтальний** стиль поведінки, то результат цих перемовин, ймовірно, був би іншим. Також у Східній Європі охоче ведуть "жорсткі" перемовини: тут використовуються гра на особистих почуттях партнера, театральні вибухи гніву, відповідна динаміка рухів та інше. Перекладач, виявивши дефіцит відповідних культурних знань у "його" безпорадній стороні перемовин, може в ненав'язливій формі дати короткий коментар.

Якщо спиратися на власну практику, то стає очевидним, що за цими трьома формами зникає ще одна форма реалізації. Часто перекладачем в текст вносяться незначні виправлення, які залишаються майже непоміченими. Це трапляється з риторично налаштованими учасниками, які не відносяться до типу "мовець і мовлення", оскільки їх робота не має нічого спільного з публічним мовленням. Перекладач лише поліпшує стиль (створює синтаксичну ясність, функціонально-стилістичну або граматичну правильність), робить повідомлення більш зрозумілим завдяки просодійному структуруванню думок, відокремлюючи важливі моменти поглядом, використовуючи певні маркери когерентності, які покращують розуміння (*разом з цим..., хоча, тим не менше, все-таки, все ж*). Ці нюанси ледве помітні, в цьому випадку відразу зрозумілою стає близькість до реалізації вільних перекладацьких стратегій. У дидактичних цілях це явище можна охарактеризувати як **нюансування** з ціллю покращення. Воно має відповідники в комунікативній компетенції, але його також слід тренувати. Спочатку варто це зробити в письмовій, потім – в усній формі, а пізніше – у поєднанні з іншими операціями.

Всі три основні операції можна застосовувати в різних **сферах діяльності**. Вони можуть використовуватися локально: в окремих граматичних та стилістичних формах, виразах, термінах, реаліях. Їх також можна застосовувати в ширшому контексті думки, мовного акту (тема: як найкраще оформити прохання про знижку в процесі довгих торгових перемовин) або безперервно в процесі спілкування (для мовців з обмеженою компетенцією публічного мовлення).

6. Межі

Очевидно, що "корективні дії перекладача" є досить делікатною темою. Тому доцільним є визначення сфери їхніх дій. У судовому усному перекладі, який не відноситься до перекладу конференцій, хоча в ньому беруть участь також перекладачі конференцій, як правило, не використовуються експансії або компресії свідчень, не кажучи вже про корективні втручання [s. Dueñas González, Roseannet et al. 1991, 281–292]. Коли підсудний каже, що він народився у 1884 році, то це має бути так і репродуковано. "Репродукування" – насправді ключове слово в цьому випадку усного перекладу. Навіть англійське скорочення *I'm* не можна відтворити як *I am*, оскільки через словесну форму відкривається додаткова соціологічна інформація про дану особу [González, 285]. Звичайно, це відноситься до послідовно перекладених показань свідків і підсудних. Зазвичай, в судовому залі в обмеженій формі можливим є лише сумнозвісний "дослівний переклад". Тим не менш, створюється враження, що багато перекладачів-фрілансерів, які заробляють на життя усними судовими перекладами, не наважуються відкрито суперечити цьому легковажно розповсюдженому гаслу, а також тому, що їм не надається важливий для розуміння справи доступ до документів перед судовим засіданням. У так званому *Community Interpreting*, що на німецькій мові звучить як "kommunales Dolmetschen" ("комунальний усний переклад") [Pöchhacker 2000, 37], "Behördendolmetschen" ("адміністративний усний переклад"), "soziales Dolmetschen" ("соціальний усний переклад") і т. д. ситуація ще проблематичніша.

При професійному перекладі конференцій у деяких випадках корективні дії є цілком легітимними. Наприклад, коли це стосується спроб запобігти ненавмисній втраті репутації мовця. Коли в процесі усного перекладу перекладач виправляє помітні недоліки в англійській мові мовця-індуса, то це з погляду професійної етики перекладача добре. Також, коли спонтанно повідомляється про дотримання прав людини в Колумбії, то для корективного репродукування відмінюються більшість семантичних "ходуль", які допомагають промовцю вигравати час, як наприклад, *bueno, esqueeso, eh?, qué sé yo, pues eso está clarísimo*. Усний переклад може бути дещо кращим, ніж оригінал – логічно структурований, із вступом та закінченням, певною мірою відредагований, вільний від обмовок та фактологічних неточностей. Всі інші випадки повинні бути обов'язково розглянуті в контексті тих факторів, які знаходяться нижче у формі запитань і відповідей.

1. Чи потрібно перекладачеві отримувати замовлення на корективні дії?

Перекладацьке замовлення, як відомо, рідко формулюється експліцитно – зазвичай це робиться перед важливими перемовинами. Навіть при відповідному перекладацькому замовленні, яке зазвичай надається людьми, які мають туманні уявлення про зв'язок семантико-комунікативних процесів, воно не є дозволом на безмежну власну творчість перекладача. Євгеніка є виправданою до тієї міри, до якої є необхідним забезпечення відповідної можливості інтерпретувати оригінал через адресата в культурній та комунікативній ситуації. Якщо ви не отримали перекладацького замовлення, але все ж думаєте, що корективні елементи були би бажаними для розуміння того, що виходить за рамки суто етичного, то доцільно буде перестраховатися. Якось перекладач на дипломатичній службі мав проблеми після того, як він на прес-конференції додав до досить делікатного міжнародного питання причинно-наслідковий сполучник *denn*, (*тому що*) між двома висловлюваннями, замість того, щоб перекласти їх дослівно. Спочатку доцільно перевірити реакцію адресата, з допомогою мета-комунікативної вставки, яка слідує після близького до тексту репродукування чуттєвих моментів, як напри-

клад, *"що, очевидно, означає щось на зразок..."*. І лише після цього корективно репродукується критичний уривок тексту. Якщо через зоровий контакт відбувається позитивна реакція на дану інтерпретацію або вона не викликає повторення у відповідь (можливо, слухач хоче утвердити суверенітет власної інтерпретації), то перекладач знає, як він повинен діяти далі. Але потрібно бути обережним і не вдаватися відразу до корективних засобів з власних мотивів. Ми уже згадували кумедне прагнення зробити переклад важливішим, кращим за сам оригінал. Зрозуміло, що студентам натякнули про те, що, якщо їх комунікативний досвід, емоційна цінність продукту усного перекладу покращиться, то таким чином збільшиться мотивація та продуктивність перекладача. Завдяки цьому перекладач зможе краще сформулювати та опрацювати цілі, тісно пов'язані з його власною особистістю, аргументації та мотиви мовця, він зможе краще запам'ятати зміст, його відтворення в цільовій мові стане просодійно ефективнішим. Проте згадані засоби прикрашання і їм подібні не є легітимними ні з точки зору професійної етики, ні з точки зору норм комунікативної еквівалентності. Відразу виникає наступне питання: чи прийнятні корективні дії лише для "власної" сторони, "власного" замовника, чи можливо доцільніше було би керуватися принципом дотримання рівності для всіх учасників комунікації? Це питання є дуже важливим з прагматичної точки зору. У більшості випадків перекладач потребує довіри від всіх учасників комунікативного акту. Здобути цю довіру він може лише тоді, коли у його поведінці та якості усного перекладу відсутня дискримінація по відношенню до "інших" учасників. Мені відомий один інцидент, коли досвідчений і обізнаний перекладач виправив привселюдно і без повноважень на це голову фахової конференції, через що і був замінений під час обідньої перерви. Цей випадок не потребує коментарів.

Якщо ж між мовцем та перекладачем виникає "особливий зв'язок", то перекладач може тактовно дати "рекомендацію". Власне мовлення та зміст усного перекладу повинні чітко відрізнятися. Завжди слід керуватися принципом стриманості, не забуваючи, що перекладач "лише" робить послугу.

2. Чи вистачить у перекладача компетентності і досвіду, щоб правильно виконувати такі корективи?

Відповідь на це питання залежить від почуття відповідальності перекладача та його здатності до самосприйняття. Він повинен свідомо розуміти, наскільки професійно він може вносити такі корективи, чи справді для цього підходять його знання, досвід, особистість. Можна, наприклад, виходячи з альтруїстської, доброзичливої точки зору, семантично розширяти концептуальні структури оригіналу, експандувати їх на мові перекладу для того, щоб зробити можливим глибше розуміння культурно-специфічних явищ країни оригіналу, і керуватися власною, суб'єктивно зумовленою структурною концепцією і бажанням досягнути результату – що необов'язково мусить належити до мети мовця, на якого ми працюємо. Але не кожний незрозумілий адресатам уривок оригіналу потрібно в культурному сенсі "розжовувати" і перекладати. І це стосується не лише усного перекладу на дипломатичному рівні, що являє собою особливу тему. Деякі мовці навіть не бажають, щоб їхні слова були повністю зрозумілі, тому що для них враження, так звана власна "імпресія" важливіше.

Особливо обережним треба постійно бути в наступних випадках. Коли говорить видатний діяч, науковець або інша відома людина, то експліцитне внесення коректив краще не використовувати. Основним принципом для перекладу є **"збереження обличчя"** мовця, цей принцип є важливішим, ніж корективи. Характерним для такого обачливого внесення коректив є висловлювання однієї опитаної колеги: корекцію як таку вона буде завжди відкидати і насамперед завжди заперечувати самий зв'язок корекції із мовцем. Причинами корекції завжди повинні слугувати обставини або навіть власна забудькуватість, тобто сама перекладачка.

Через захоплення експансією можна забути про такий тривіальний фактор як "час". Враховуючи нетерплячість публіки доцільним було б нагадати, що потрібно дотримуватися чітких часових норм також і під час корективного усного перекладу. Відтворення цільовою мовою не повинно здаватися помітно довгим, афектованим і відчуженим перекладачем.

3. Чи виникає в зоні діяльності достатня транспарантність, щоб інші люди могли сприймати корективи перекладача?

Кілька років тому я перекладав для відомого бізнесмена із Лейпцига, який непохитно вірив у те, що в Москві ніхто не розуміє німецьку мову. Оскільки ми були також друзями, то він знав, що я все правильно зрозумію і перекладу, тому говорив начистоту. Під час одних перемовин він сказав мені схвильовано: *"Все, я втомився від цієї маячні. Скажи цим псіхам, що ми не приймаємо їх пропозицію"*. Відповідно до перекладацького замовлення та функціональної когерентності я відразу виправив цей месидж та переклав дане висловлювання так: *"Шановні пані та панове, ми дуже дякуємо Вам за Вашу пропозицію, але вибачте, ми зараз не можемо її прийняти"*. І раптом залунали роздратовані вигуки. Серед експертів по ту сторону була одна перекладачка, яка через мою присутність залишилася без роботи. Під час оголошеної після цього паузи вона розповіла своїм роботодавцям, у якій грубій формі німецький бізнес-партнер образив російських партнерів, і що перекладач це приховав і переклав неправильно. Бізнесмен, почувши про це, легко викрутився із ситуації: він голосно запитав, хто це стверджує (на ці слова ніхто не відповів), а потім заявив: *"Або ця брехлива особа залишає приміщення, або ми негайно їдемо геть"*. Його вимогу одразу виконали. Завдяки цьому вдалось домовитися про значні інвестиції з Західної Європи. Але цей інцидент міг закінчитись по-іншому. Хоча перекладач у цьому випадку повів себе конче слушно, слід пам'ятати, що фактор транспарантності, прозорості відіграє важливу роль при корекції. Потрібно бути обережним з помітними коректурами, адже в кімнаті можуть бути люди, які використають це не на користь перекладача, і, за можливості, повідомлять мовцю про цю ситуацію.

4. Чи може ситуація – наприклад, під час перемовин про укладання контракту – бути настільки критичною, що її може врятувати лише перекладач?

Отримавши певну часову відстань від комунікативного акту, перекладач зазвичай робить висновок, що співрозмовники могли би і самостійно прийти до вирішення або розуміння проблеми,

без того, щоб перекладач втручався в хід перемовин. Можна сказати, що перекладач без коливань виправляє допустиме за правилами професійної етики, але у надзвичайних випадках корекції він не мусить одразу рішатися на користь трансформації оригіналу. Навіть, якщо питання, які потрібно перекласти, поставлені не дуже вдало, а відповіді на них іноді не мають сенсу, все одно часто потрібно впевнено перекладати. Звичайно, коли виникають якісь стилістичні проблеми, то їх потрібно пом'якшувати, але не завжди. Може, інша сторона зрозуміє, що це було сказано у грубій формі та очікує реакції. Тому правила гри є наступними: корективний усний переклад належить до високого мистецтва, виконання конкретного комунікативного перекладацького завдання є мірилом майстерності перекладача. Його самовіддану допомогу, його успіхи не завжди помічають, але його промахи бувають дуже болючими, тому треба навчитися оцінювати ризик. Перекладач, врешті-решт, є лише мовним та соціокультурним посередником комунікації.

Переклад Пукас Маріанни

UDC 811.112.2'25/42

Taras Kyiak, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

INTERKULTURELLE KOMMUNIKATION, DISKURS UND TRANSLATION

Im Artikel wird die Hypothese über den Faktor des Discourses im Prozess der Translation von den Texten verschiedener Genres erörtert. Die Kategorie des Discourses beeinflusst die Translation viel oder weniger abhängig vom Objekt der Translation im Bereich "Poesie – literarische Prosa – wissenschaftlich-technische Texte mit einem niedrigen Grad der Abstraktheit-mit einem mittleren Grad der Abstraktheit-mit einem hohen Grad der Abstraktheit".

Schlüsselwörter: Discours, Translation, Text, Abstraktheit, Genre, Stufe, Aspekt, interkulturelle Kommunikation.

Ich grüße alle Leser im Namen einer weltbekannten großen Stadt Kajnurgardur. Ich bin dessen sicher, dass jeder von euch wenigstens

einmal in eurem Leben diese Stadt besucht hat. Diesen Namen verliehen über 1500 Jahre die Kelten auf die isländische Art, was bedeutet "die Stadt der Boote". Heute gibt es hier andere Transportmittel, eine andere Kultur. Zu jener Urzeit hatten die Isländer keine andere Möglichkeit, um nach Britannien, nach Skandinavien, in die germanischen, wie auch in die slawischen Regionen zu gelangen. Sie brachten mit sich eine andere, eine neue Kultur, welche die zukünftige Kultur der Kiewer Rus bereicherte. Ja, Kajnurgardur heißt heute Kyiv. Wir sehen zugleich, dass die geographische Lage, die Lebensumstände das kulturelle Gepräge einer Nation beeinflussen. Die Linguisten kennen die klassischen Beispiele über 30 Benennungen vom Eis für Eskimosen, 40 Benennungen der Pferde für die Araber, was durch ihre Lebensumstände bedingt ist. Dank aber der Sprache wird die Information aufbewahrt und der Nachkommenschaft weitergeliefert, nicht aber im Fall der Bibliothek zu Alexandria, als Khalif Omar sagte: "Wenn in diesen Büchern dasselbe geschrieben ist, wie im Koran, dann braucht man sie nicht, wenn darin etwas andere geschrieben ist, dann sind diese Bücher schädlich". Die Bibliothek wurde verbrannt.

Die Kulturen entwickeln sich, bereichern einander, nicht selten aber kämpfen gegen einander. Nicht umsonst heißt das bekannte Buch von S. Huntington "The struggle of cultures". Das Fachwort "Kultur" stammt vom lateinischen "cultio" und bedeutete anfänglich "Ackerbau". Heute wird dieser Begriff definiert als "die Gesamtheit von rationellen Kenntnissen und Vorstellungen über Werte, Normen, Moral, Mentalität eigener Kultur und Kultur anderer Völker" [Гумбольдт 1984, 28]. Daraus ergibt sich der Begriff "der interkulturellen Kompetenz", welcher dem Dialog zwischen verschiedenen Kulturen zwecks des Einverständnisses, der gegenseitigen Bereicherung und Anerkennung zugrundeliegt, was heute als interkulturelle Kommunikation benannt wird. Dieser Terminus wurde 1959 von E. Holl eingeführt, um die Interessen von amerikanischen Politikern und Unternehmern nach dem 2. Weltkrieg zu befriedigen, was zugleich "die Übersetzungsexplosion" erweckte.

Die Globalisierungsprozesse verleihen den Kulturen keine Chancen isoliert und separat zu funktionieren. "Kein Volk hat von sich selbst zur Kultur erhoben", so J. Herder. Andererseits war er

davon überzeugt, dass die Kultur der unveränderliche Wert der Nation, die Krone ihres Daseins ist und "je mehr also, wie alle Literatur, so auch Poesie an Raum und Oberfläche die Wirkung gewann, desto mehr verlor sie an Eindring, Tiefe und Bestimmtheit" [Кияк 1988, 413]. Dabei sollen wir Herdersche Epoche berücksichtigen, wo die Kulturmischung nicht ungefährlich sein konnte. Lutz Götze ist heute der Meinung, dass die Kulturmischung Bereicherung und kein Verfall ist und "der interkulturelle Dialog der schwierige Weg ist, doch er ist ohne sinnvolle Alternative" [Д'яков 2000, 332]. J. W. Goethe schlägt transkulturelles Schlichtungskonzept vor und schreibt in seinen Maximen und Reflexionen über das Verstehen des Anderen: "Toleranz sollte eigentlich nur eine vorübergehende Gesinnung sein; sie muss zur Anerkennung führen. Dulden heißt beleidigen. Die wahre Libertät ist Anerkennung" [Дейк 1989, 614].

In der Linguokulturologie ist das Modell von Varianten der Aneignung einer fremden Kultur von M. Bennet bekannt [siehe näher Садохин 2004, 129–138]. Das Modell sieht eine Integrierung, eine volle Anpassung einer Kultur an die andere voraus. Daraus resultiert sich eine multikulturelle Persönlichkeit. Darauf soll die heutige Ukraine Bezug nehmen, um sich selbst zuerst zu identifizieren und danach einen modernen Diskurs der nationalen Kultur zu formen. Mit anderen Worten: die interkulturelle Kommunikation ist zugleich der Dialog von entsprechenden Diskursen. Der Begriff "Diskurs" wird heute in der Linguistik nicht eindeutig definiert. Merkwürdig ist die etymologische Dynamik dieses Begriffes. In der antiken Zeit bedeutete er "ein reges Gespräch", aber schon im bekannten Werk von G. Galilei "Discorsi" heißt er "Überlegungen". Für die Franzosen bedeutet "discours" Rede, Auftritt, Worte. Heute aber ist der Intensional vom Diskurs viel umfangreicher und kann mit der These von N. D. Arutjunowa definiert werden: "Der Diskurs heißt ein gebundener Text mit samt extralingualen, pragmatischen, soziokulturellen, psycholinguistischen und anderen Faktoren, Text und Kontext. Der Diskurs ist eine ins Leben vertiefte Rede" [Арютюнова 1990, 136–137]. Sie vertritt zugleich die Meinung, der Diskurs sei nur für moderne Texte akzeptabel und für alte Texte nicht anwendbar. Diese These wird von vielen Forschern diskutiert,

weil auch in den zeitlich entlegenen Texten der Diskurs restauriert werden kann. Interessant ist die Aussage von T. A. van Dejk: "Diskurs ist Text plus Situation und Text ist Diskurs minus Situation". Deswegen kann man den Diskurs der Nation, des Kollektivs, der Familie, der Persönlichkeit unterscheiden. Ruth Wodak besteht auf den sozialen Bestandteil des Diskurses, was auch der Genderlinguistik zugrundeliegt [Wodak 1996, 17]. Nicht umsonst spricht man heute über die Biolekte.

Ist die Vermittlung einer Kultur zwischen zwei Kulturen perspektiv? Eine rhetorische Antwort: "Nein". Das nivelliert die prinzipiellen Besonderheiten der Ausgangskultur in der Kultur als Rezipienten. Bitte deutsche Beispiele darüber. In der Sowjetzeit wurde über die russische Fassung "Don Quijote" ins Ukrainische übersetzt. Jetzt folgt eine neue ukrainische Variante. Albern ist das Beispiel aus dem japanischen, wonach wir uns aus dem Lehrbuch "Einleitung zur ukrainischen Sprache" erkundigen (Autor – Kodzuo Nakai). Hier ist ein Dialog zwischen einem ukrainischen Lektor und einem japanischen Studenten angeführt [Кодзую 1991].

Der Ukrainer: "Sie haben in Japan keine Übersetzungen von Schewtschenko?"

Der Japaner: "Doch, aber nicht die Übersetzungen aus dem Ukrainischen, sondern aus dem Russischen".

Der Ukrainer: "Aus dem Russischen? Schewtschenko weint in seinem Grab".

Der Discours bringt mit sich für die Translation spürbare Schwierigkeiten. Diese Tatsache hängt aber von der Art des Textes ab. Der semantische Umfang des Discourses ist in den poetischen Texten wesentlich einbegriffen und hängt oft von Realien der Kultur eines Volkes ab, warum sich J. W. Goethe äußerte: "Wenn Du Dichter willst verstehen, sollst in Dichters Lande gehen". Wie könnte man das ukrainische Symbol des Todes, der Trauer "калина" (deutsch: "Schneeballblume") chinesisch wiedergeben? Ja, durch das Wort "Aprikose", welches dort den gleichen symbolischen Wert innehält. Für die Übersetzung eines fachlichen botanischen Textes wäre so eine Übersetzung leichtsinnig und nicht wissenschaftlich. Deswegen ist der Discours von wissenschaftlich-technischen Texten wesentlich kleiner und nähert sich den Texten mit hohem Grad der

Abstraktheit. Führen wir hier ein Beispiel an: "Der Starter ließ die Druckluft in die Zylinder des Motors einströmen" – "стартер нагнітає стиснуте повітря в циліндри двигуна". Bloß kleine grammatische Unterschiede sind in den Sätzen zu unterstreichen. Man kann sogar behaupten, dass je mehr fachsprachliche Termini ein Text beinhaltet, desto kleiner der Discours ist und der Prozess der Translation eindeutiger ist. Diese Tatsache ermöglicht die maschinelle Übersetzung der Texte mit einem hohen Grad der Abstraktheit.

Eine andere Situation gilt für die literarischen Texte, insbesondere für die Poesie. Beweisen wir das am bekannten Beispiel des Gedichtes von J. W. Goethe "Wanderers Nachtlied":

*"Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch".*

Eine hübsche Übertragung, Wiedergabe, Widerspiegelung, Nachgesang (aber keine Translation, weil die wahre Poesie nicht übersetzt werden kann, wovon ihr Diskurs zeugt) finden wir bei M. Lermontow:

*"Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты."*

Einer der ersten Versuche, das Gedicht ins Ukrainische zu übertragen, gehört M. Staryzkij:

*"Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.
Не курить за ставом,*

*Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!"*

Vom ersten Blick an kann man behaupten, dass diese Version vollkommen an den Text von M. Lermontow angebunden und deswegen nicht ganz gelungen ist. Viel fachlicher sieht die Fassung von M. Bashan aus:

*"На всі вершини
Ліг супокій.
Вітрець не лине
В імлі нічній.
Замок пташиний грай.
Не чути шуму бору.
Ти теж спочинеш скоро –
Лиш зачекай."*

Hier bitte noch eine ukrainische Variante von J. Schkrobynez, regional geprägt:

*"Тиша над верхами
Вже лежить:
Подих між вітками
Чуєш в кожну мить.
Птаство задрімало
В гуці суєти.
Зачекай ще мало,
То заснеш і ти."*

Das Lexem "мало" zeugt hier von dem Einfluss der transkarpatischen Mundart (bedeutet: "ein bisschen"). Solche Erscheinung nenne ich "intrakulturelle Kommunikation".

Eine der besten Wiedergabe des Diskurses im Goethes Gedicht finde ich bei W. Brjussow:

*"На всех вершинах –
Покой.
В листве, в долинах
Ни одной
Не вздрогнет черты...
Птицы дремлют в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснёшь и ты."*

Das erörterte Gedicht wurde in über 130 Sprachen übersetzt. Darunter Ende des XIX. Jhds. ins Japanische. 1903 übertrug ein französischer Literaturforscher diese Version in seine Sprache, ohne den Ausgangstext erkannt zu haben. 1911 fand ein deutscher Forscher der japanischen Literatur diesen Text und übersetzte ihn als ein japanisches Gedicht:

*"Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm
Zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze
Und weine."*

Der Diskurs ist hier nicht mehr zu erkennen, wozu die interkulturelle Kommunikation beigebracht hat.

Der Diskurs eines Menschen hängt auch von seiner Lebenserfahrung, darunter vom Alter, ab. Die erste Variante des "Wanderers Nachtliedes" hat Goethe im Alter von 31 Jahren geschrieben. In seinem hohen Alter überließ er uns noch ein anderes "Wanderers Nachtlied":

*Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,*

Komm, ach komm in meine Brust! [Гришулин 1998, 53]

Trägt heute Goethes Diskurs eine deutsche Konnotation? Eine Antwort auf die Frage gibt uns Walter Koschmal in seiner Monographie "Taras Ševčenko. Die vergessene Dichter-Ikone" [Koschmal 2014, 8]: "Was hat J. W. Goethe mit Gesellschaft und Politik im heutigen Deutschland zu tun? Eher nichts. Was verbindet Taras Ševčenko mit Gesellschaft und Politik in der heutigen Ukraine? Eminent viel! Ševčenko ist eben jene Gestalt, mit der sich die Ukrainer bis heute am ehesten identifizieren können... Er ist der gemeinsame ukrainische Nenner" [Koschmal 2014, 8]. Weiter schreibt der Forscher: "Der Wald der Superlative [über Ševčenko – T. K.] ist ein ukrainischer. An diesen grenzt aber ein kahles Feld. In

diesem nicht ukrainischen Raum scheint es den Dichter überhaupt nicht zu geben" [siehe da, S. 13]. Ja, die Ukraine bleibt für die Außenwelt terra incognita. Außer den historischen, politischen, sozialen Gründen ist hier die eigenartige Mentalität nicht zu vergessen, welche in die tiefe Vergangenheit eingewurzelt ist und bringt mit sich zusätzliche Schwierigkeiten für die interkulturelle Kommunikation. Das versteht auch heute, zum Beispiel Lina Kostenko, in dem sie die Übersetzungen ihrer Gedichte nicht bewilligt. Wie wäre der Diskurs eines Auszuges aus dem Poem "Baturyn" zu wiedergeben:

*"Отак воно і йдеться до руїни.
Отак ми й загрузаємо в убогтво.
Є боротьба за долю України.
Все інше – то велике мискоборство?"*

In diesem Vers sind zwei Discourse vereinbart: der eine implizit mit der Tragödie zu Baturyn 1708 verbunden und der zweite explizit auf die heutige sozial-politische Situation in der Ukraine übertragen. Um diese Discourse wahrzunehmen, soll man sich in der Geschichte in der ukrainischen selbstkritischen Mentalität auskennen und zugleich die lexikalischen Neubildungen der Dichterin akzeptieren.

Ein anderes Beispiel. Oft, um den Discourse den heutigen sozial geprägten Poesie vollständig zu erfassen, soll man auch Zeuge der geschichtlichen Ereignisse sein. Hier bitte das entsprechende Gedicht "Die Berliner Mauer" vom Jahr 1990 des Berliner Dichters Reiner Kunze:

*"als wir sie schleiften,
ahnten wir nicht,
wie hoch sie ist in uns
wir hatten uns gewöhnt
an ihren horizont.
und an die windstille
in ihrem schatten
warfen wir keinen schatten
nun stehen wir entblößt
jeder entschuldigung".*

Jede Zeile ist kompetent zu kommentieren, geschweige von dem Sinn zwischen den Zeilen. Diese Möglichkeit überlasse ich dem ehrwürdigen Leser, welcher zugleich den bitteren Discourse finden und verstehen kann.

Zum Schluss. Man kann die hier erwähnten Begriffe auch auf eine andere Weise definieren. Wichtig ist es aber, dass die Linguisten zu einem gemeinsamen Nenner kommen und eine Konvenz über die Hauptparameter heutiger Fachausdrücke und Konzepte schließen, sonst, wenn es so weiter geht, errichten die Sprachforscher einen neuen Babylonischen Turm, in dem sie ihre gemeinsame Fachsprache verlieren und einander nicht verstehen werden.

LITERATUR

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.
2. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества / В. фон Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984.
3. Гришулин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришулин. – М.: Наследие, 1998. – 413 с.
4. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989.
5. Д'яков А. С. Основи терміновтворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти / А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько. – К.: Вид. дім "Academia", 2000. – 218 с.
6. Кияк Т. Р. Мотивированность лексических единиц (количественные и качественные характеристики) : дисс. ... д-ра филол. наук. – М, 1988 – 442 с.
7. Кияк Т. Р. Перекладознавство (німецько-український напрямок) / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008. – 542 с.
8. Кодзуо Н. Вступ до української мови / Н. Кодзуо. – Токіо, 1991.
9. Научно-техническая терминология. Т. III. М.: Изд-во стандартов, 1969. – 447 с.
10. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация / А. П. Садохин. – М.: Альфа-М, ИНФРА-М, 2004. – 286 с.
11. Goethe J. W. Sämtliche Werke. Band 9, 14 / J. W. Goethe. – Zurich: Artemis, 1977.
12. Götze L. Multikulturalismus, Hyperkulturalität und interkulturelle Kompetenz / L. Götze // Informationen. Deutsch als Fremdsprache, August, 2009, München: IUDICIUM Verlag. – S. 325-333.
13. Herder J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / J. G. Herder. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
14. Koschmal W. Taras Ševčenko. Die vergessene Dichter-Ikone / W. Koschmal. – München; Berlin; Washington: Verlag Otto Sanger, 2014. – 267 s.
15. Wodak R. Discorders of Discourse / R. Wodak. – London: Longman, 1996. – 200 p.
16. Wahrig Deutsches Wörterbuch. ß Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997. – 142 s.

Стаття надійшла до редакції 01.04.15

Taras Kyiak, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

Intercultural Communication, Discourse and Translation

This article deals with the hypothesis about the discourse factor presense in the process of translation of different text genres. The translation depends on the object of translation in the "poetry – narrative literature – scientific and technical texts with the low abstraction level – with the medium abstraction level – with the high abstraction level" aspect.

Key terms: *discourse, translation, text, abstraction, genre, level, aspect, intercultural communication.*

Т. Р. Княк, д-р філол. наук, проф.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Межкультурная коммуникация, дискурс и перевод

В статье рассматривается гипотеза о присутствии фактора дискурса в процессе перевода текстов разных жанров. Категория дискурса влияет на перевод в большей или меньшей степени, в зависимости от объекта перевода в диапазоне "поэзия – художественная проза – научно-технические тексты с низким уровнем абстрактности – средним уровнем абстрактности – высоким уровнем абстрактности".

Ключевые слова: *дискурс, перевод, текст, абстрактность, жанр, степень, аспект, межкультурная коммуникация.*

Т. Р. Княк, д-р філол. наук, проф.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Міжкультурна комунікація, дискурс та переклад

У статті розглядається гіпотеза про присутність фактору дискурсу в процесі перекладу текстів різних жанрів. Категорія дискурсу впливає на переклад більшою чи меншою мірою, залежно від об'єкта перекладу в діапазоні "поетія – художня проза – науково-технічні тексти з низьким рівнем абстрактності – із середнім ступенем абстрактності – з високим рівнем абстрактності".

Ключові слова: *дискурс, переклад, текст, абстрактність, жанр, ступінь, аспект, міжкультурна комунікація.*

Т. Р. Княк, д-р філол. наук, проф.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ, ДИСКУРС ТА ПЕРЕКЛАД

В українському перекладознавстві точиться багаторічна дискусія стосовно категорії дискурсу як чинника трансляції. Нерідко наводяться протилежні думки: від заперечення його присут-

ності до його фетишування. В пропонованій статті буде доводитися різний обсяг дискурсу, залежно від типу тексту. В цьому полягає суть і мета пропонованого дослідження.

Почну з дещо несподіваного пасажу. Вітаю всіх читачів від імені всесвітньовідомого великого міста Кайнургардур. Певен у тому, що майже кожен з вас хоча б один раз у житті відвідував це місто. Цю назву дали понад 1500 років кельти по-ісландськи, що означає "місто човнів". Сьогодні тут інші транспортні засоби, інша культура. На той час ісландці не мали інших можливостей потрапити до Британії, до Скандинавії, в германські а також слов'янські регіони. Вони принесли зі собою іншу, нову культуру, яка збагатила майбутню культуру Київської Русі. Так, Кайнургардур називається сьогодні Київ. Водночас ми бачимо, що географічне розташування, обставини життя впливають на специфіку культури нації. Лінгвісти знають класичні приклади понад 30 назв льоду для ескімосів, близько 40 найменувань коней для арабів, що спричинено умовами їхнього життя. Але завдяки мові інформація зберігається та передається у спадок наступним поколінням, але не як у випадку з бібліотекою в Александрії, коли халіф Омар мовив : "Якщо в цих книгах написано те саме, що і в Корані, то вони непотрібні, якщо ж у них написано щось інше, тоді ці книги шкідливі". Бібліотека була спалена.

Культури розвиваються, збагачують одна одну, нерідко поборюючи одна одну. Ці явища в нинішній лінгвістиці номінуються як адстрат, субстрат, суперстрат. Окремі культури через різні історичні чинники щезають разом із мовами. Нині розрізняють близько 6500 мов, з них носії 100 найбільших мов складають 95% всього населення планети.

Деякі мови репрезентовані лише кількома носіями, отже, вони приречені. Науковці твердять, що кожного місяця вмирають у середньому дві мови. Уніфікуючись, світ збіднюється, оскільки багатство загальнолюдської культури полягає в її різноманітності. Недаремно відома книга С. Гантінгтона називається "The struggle of cultures". Термін "культура" походить від латинського "cultio" та означало спершу "обробіток землі". Сьогодні це поняття дефінується як "сукупність раціональних знань та уявлень про вартості, норми, мораль, ментальність власної культури та культури інших народів" [Гришулин 1998, 28]. Звідси походить поняття

"міжкультурна компетентність", в основі якої функціонує діалог між різними культурами з метою порозуміння, взаємозбагачення та визнання, що сьогодні термінується як "міжкультурна комунікація". Цей термін запропонував у 1959 році Е. Голл, щоб задовільнити інтереси американських політиків та підприємців після другої світової війни, що водночас спричинило "перекладацький вибух".

Та чи завше можна вважати посередництво іншої культури перспективним шляхом? Як свідчить досвід світової культури, категорично ні! Це приводить до нівелювання принципових особливостей культури-продуцента у культурі-реципієнта. Негативним зразком може слугувати переклад "Дон Кіхота" Сервантеса через російськомовний підрядник. Банальність, яку довелося нині в Україні виправляти. В Японії опубліковано "Вступ до української мови" Кодзуо Накаї, де наведено діалог між українським викладачем та японським студентом:

Українець: "Але у вас в Японії немає перекладів Шевченка?"

Японець: "Звичайно є, але переклади не з української, а з російської".

Українець: "З російської? Плаче Шевченко в домовині" [Кодзуо 1991].

Тож і не дивно, що в різних культурах націй так суттєво може відрізнятися терміносистема, яка їх обслуговує, найперше, тлумачення визначальних одиниць. Цікаво, що чим віддаленішою є культура, тим відміннішим є розуміння понять. Так "шумний п'яний бенкет" (нім. Schwelgerei) чукчі передають як "зірвалися з ланцюга". В мові зулу для передачі поняття "комунізм" використовується термін, який означав "вчення тих, хто їдять разом", старий казахський термін "інтернаціоналізм" передавався словом зі значенням "відсутність родинного почуття", для низки народів Кавказу та Середньої Азії поняття "південний напрямок" передається словом "кибла", що означає "напряв в Мекку", але це для багатьох народів неідентично [Кияк 1988].

Всі ці речі не свідчать насамперед про бідність тієї чи іншої мови, а про відмінності в існуванні та світосприйманні конкретного етносу, що зумовлено суб'єктивними умовами, екстрапольованими у сферу культури. Як слушно писав В. Гумбольдт: "Вирішальним у відношенні вартостей і недоліків тієї чи іншої мови є не те, що здатна виразити дана мова, а те, на що ця мова надихає та до чого спонукає завдяки власній внутрішній силі" [Гумбольдт 1984, 229].

Термін "культура" походить від латинського "cultio", що первинно означало "обробіток землі". З тих пір це поняття наповнилося різними конотаціями багатьох суміжних наук, залишаючись одним із фундаментальних і водночас складних феноменів сучасних гуманітарних наук. З одного боку, культура – явище набуте, чому вона має риси суб'єктивності, індивідуальності. Але в такій якості вона не може бути повноцінною, оскільки запорукою її існування виступає певний колектив, який сповідує дану культуру, формує власну культурну картину світу, під якою можна розуміти "сукупність раціональних знань та уявлень про цінності, норми, моральність, менталітет власної культури та культур інших народів" [Садохин 2006, 28]. Саме останній наведений тут чинник про "знання культур інших народів" лежить в основі всіх наукових підходів до поняття культури (це і когнітивна антропологія, і символічний інтеракціонізм, і культурний релятивізм і т.п.), що призвело до формування явища "міжкультурна компетентність", а звідси до усвідомлення потреб і перспектив міжкультурної комунікації як реального чи віртуального діалогу між різними культурами чи їх репрезентантами з метою взаєморозуміння, взаємозбагачення, взаємовизнання.

Міжкультурна комунікація як вимога обставин виникла після II світової війни в США з метою задоволення інтересів американських політиків та бізнесменів. Даний термін увів Едуард Голл у 1959 році. Цей процес швидко поширився за умов ліберальної ринкової економіки в розвинених країнах світу, що водночас зумовило своєрідний "перекладацький вибух". Нації, які відстали або не долучилися до цього процесу, або опинялися на узбіччі, "законсервували" власну культуру, або малопомітно розчинялися в інших культурах, що як вислід, означало шезання етносу з культурної мапи світу. Звідси результується ще одне завдання міжкультурної комунікації як наукової, так і академічної дисципліни: взаємозбереження культурної самобутності всіх націй.

Проте процеси глобалізації не залишають ніяких шансів культурам існувати як окремі ізольовані автаркії. Все більше набирають обертів процеси взаємозіткнень, взаємовпливів, які або залишають шанси для окремих культур домінувати, або засвідчують факти занепаду й шезання інших культур. Зауважу, подібні про-

цеси мали місце і в минулому, хоча, можливо, в менших масштабах і залежно від історичних передумов. Наприклад, ще Й. Гердер за своєї епохи (і, мабуть, слушно, враховуючи фактор формування тогочасних націй), висловив переконання в тому, що культура – це незмінна вартість народу, вершина його існування, вона має слугувати згуртуванням до середини й відмежування назовні. Він писав: "Чим більше вся література, як і поезія, здобувала для діяння простору і поверхні, тим більше втрачала вона в здатності проникнення в глибині та визначеності" [Herder 1989, 413]. Отже, за Гердером – переміщення культур – це занепад. Звісно, така позиція не актуальна. Більше того, деякі сучасні дослідники, не відчувши тогочасності Й. Гердера, вважають зворотній процес збагаченням, а не занепадом [Goetze 2009]. Більше того, Л. Гетце вважає національні культури одним із чинників ненависті до інших, воєн, дискримінації, й тому це поняття для нього виступає навіть як культурно-расистське [Goetze 2009, 327]. Гете закликає до розуміння один одного, до глибшого пізнання інших культур, які треба не лише визнавати, але й вважати рівноцінними. У своїх "Максимах та рефлексіях" великий поет напише: "Толерантність мала би стати лише скороминучим переконанням, вона має привести до визнання. Справжня ліберальність – це визнання" [Goethe 1977]. Так само нинішнє розуміння культури має виходити із основоположного принципу рівноцінності всіх культур. І тут не можна опускатися до одностороннього виділення позаконституційних прав якогось етносу (наприклад, мусульманського). Мусить відбуватися мирний діалог під єдиним дахом, інакше про толерантність не може бути й мови.

В лінгвокультурології відома модель варіантів засвоєння "чужої" культури М. Беннета [див. детальніше Садохин 2006, 129–138]. Автор її ставить на вершину піраміди інтеграцію як повне пристосування до іншої культури, яка стає також "своєю". На рівні конструктивної маргінальності породжується мультикультурна особистість, яка сповідує повну свободу в когнітивній та емоційній сферах поведінки. Це довгий, важкий і нерівний шлях, але його мають пройти всі культури всіх народів.

Отже, не можна говорити про майбутнє культури як гібридизацію, моно-, мульти- чи транскультурність, не кажучи про те,

що останнім часом спостерігаються намагання вертати до витоків своєї культурної специфіки. Метою має стати мирне співіснування та міжкультурний діалог. Хоча це складний шлях, але йому нема альтернативи. Цю позицію має займати майбутня Україна, реалізувавши спершу етап самоіндетифікації, що має сформувати її загальнонаціональний дискурс культури.

Термін "дискурс" став сьогодні небезпечно модним і не завше однак трактованим. Більше того, його семантика еволюціонує вже сотні літ, залежно від уподобань лінгвістів, логіків, філософів. Отже, якщо за античності цей термін означав "жвава бесіда", то знаменита праця Г. Галілея "Discorsi" розуміла його як "розмови, роздуми". Для французів згодом "discours" – це промова, виступ, слова. Нині ж дана категорія увібрала в себе широкий інтенціонал, який консолідовано й досить влучно охарактеризувала Арутюнова Н. Д.: дискурс – це "...зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психолінгвістичними та іншими факторами, текст, взятий у події... Дискурс – це мовлення, "занурене в життя". Тому термін "дискурс", на відміну від терміна "текст", не застосовується до стародавніх та інших текстів, зв'язки яких з живим життям не відбуваються безпосередньо" [Арутюнова 1990, 136–137]. До речі, останнім чинником дискурс відрізняється від міжкультурної комунікації, яка може стосуватися будь-яких національно маркованих текстів. Наприклад, маємо зразки ніби зниклих культур, які зуміли все-таки зберегти свій вогник і за сприятливих умов знову роздмухали свою первинну принаду. Яскравим прикладом тому стала древня єврейська культура, базована на Торі й вимушено призабута за час перебування євреїв у Вавилонському полоні. Занедбаною тоді була й мова; книжник Езра започаткував її відродження. У храмі Тора читалася на підвищенні, читець не відривав очей від тексту; трохи нижче стояв, помивши руки, товмач (метургеман) і менш голосно перекладав арамейською. Так поступово відродилася віра ізраїльтян, їхня культура та мова. Таким чином тут відбулася міжкультурна комунікація, але яка не залишає місця для дискурсу як сучасного явища, не впливаючи на нинішні віросповідання іудеїв. Після століть поневірян статус цього народу заслуговує пошанівку.

Про співвідношення тексту та дискурсу оригінально висловився Т.А. ван Дейк: дискурс – це текст плюс ситуація, а текст – дискурс мінус ситуація [Дейк 1989, 87].

Дискурс розуміємо як сферу функціонування людини, її середовище, зумовлене суспільними нормами, цінностями, традиціями. З таких міркувань до нього слід підходити диференційовано через різномасштабність, різнорівневість таких сфер. Отже, можна говорити про загальнономовний (чи загальнонаціональний) дискурс, дискурс окремого професійного колективу, дискурс сім'ї та, нарешті, дискурс особи (індивідуальний, до певної міри неповторний). Наприклад, "*кориди*" для іспанців символізує мужність, хоробрість, а для британців – жорстокість стосовно живих істот.

Якщо розглядати текст як фактор мови, то дискурс – це текст сприйнятий, зрозумілий, зреалізований у мовленні, у соціальній практиці. Саме на соціальному компоненті дискурсу наполягає дослідниця Рут Водак [Wodak 1996, 17]. На цій основі сучасні мовознавці часто розрізняють теж чоловічий і жіночий дискурс, що лягло в основу гендерної лінгвістики. До того ж слід окремо виділяти, наприклад, жіночий дискурс як загальне явище, з одного боку, та дискурс окремо взятої жінки, з другого. Іншими словами: найдоцільніше виступає тлумачна модель "дискурс = текст + контекст". Останній включає в себе лінгвальні та екстралінгвальні параметри .

Текст незнайомою мовою залишається текстом, але без дискурсу. Навпаки, невербальне мислення (шахи, математика, музика) володіє дискурсом, хоча не може вважатися повноцінним текстом. Тексти з великою долею образності мають ширший дискурс (наприклад, поезія). Тексти вузько технічні мають вузький дискурс, що залежить від їхньої вузькофаховості, структури речень, насиченістю однозначними термінологічними одиницями. Саме присутність об'ємного дискурсу не дає можливості (а, можливо, й ніколи не дасть) застосовувати автоматизований переклад художніх текстів. Якісний переклад останніх залежить від вміння талановитого перекладача сприймати, знаходити і декодувати образну інформацію.

Непросто перекласти, наприклад, уривок із вірша Бориса Олійника:

*"Ти весь у слові, як у сповиткові,
З коліски до калини при горбі;
І вже якщо ти помиливсь у слові,
Вважай, що помилився у собі."*

Уявімо собі ситуацію: такого вірша треба перекласти китайською мовою. Що означатиме для китайця символ "калина"? Запитання риторичне і не допоможе тут окремий коментар до лексичної одиниці. Транслітерація робить текст також незрозумілим. Залишається єдине: даний україномовний дискурс екстраполювати на відповідний китайський, де смуток та смерть символізує абрикос. Аналогічно можна українську лексему *черешня* перекласти японською як *сакура* та навпаки. Але чи матимемо ми право на такі довільності у фахових текстах з ботаніки, які можна віднести до текстів з високим рівнем абстрактності. Тут вимагається одноквівалентна відповідність. Отже, дискурс стає вужчим, переклад буквальнішим, але, зрозуміло, не легшим, бо вимагає додаткових термінографічних зусиль та професійної компетенції.

Ще меншим буде дискурс у фахових текстах з домінуючою наявністю вузькогалузевих термінів. Наведемо приклад фрагменту технічного тексту: *"Der Starter ließ die Druckluft in die Zylinder des Motors einströmen"* – *"Стартер нагнімає стиснуте повітря в циліндри двигуна"*. Тут лише граматична конструкція доповнює текст незначним елементом позатекстового дискурсу.

Інша ситуація стосується літературознавчих текстів, надто поезій. Доведу це на відомому прикладові вірша Й.В. Гете "Нічна пісня мандрівника":

*"Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch".*

Чудове відтворення, переспів, відображення (ледве чи можна говорити про переклад про переклад поезії, про що свідчить дискурс) знаходимо в М. Лермонтова:

*"Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты."*

Одна з перших спроб відтворити вірш українською належить М. Старицькому:

*"Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.
Не курить за ставом,
Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!"*

Переклад відверто невдалий, оскільки він не відтворює дух вірша Й.Гете, а прив'язується до тексту М. Лермонтова.

Проте серед українських перекладів цього вірша можна виділити блискучу версію М. Бажана:

*"На всі вершини
Ліг супокій.
Вітрець не лине
В імлі нічній.
Замовк пташиний грай.
Не чути шуму бору.
Ти теж спочинеш скоро –
Лиш зачекай."*

Відкривається широке поле для аналізу даного перекладу, який добре відтворює структуру, ритм, єднання людини та природи, що й запропонував Й. Гете своїм оригіналом.

Цікавим міг би стати приклад "інтракультурної комунікації" іншого українського перекладу, здійсненого Ю. Шкробинцем:

*"Тиша над верхами
Вже лежить:
Подих між вітками
Чуши в кожну мить.
Птаство задрімало
В гущі суєти.
Зачекай ще мало,
То заснеш і ти."*

Вважаю, в цілому, цей переклад вдалим. Проте для української мовної картини показовим тут стало вживання ледве помітного діалектизму, притаманного для Закарпаття. Маю на увазі лексему "мало", яка в тому ареалі означає "трохи", "трішки". Звісно, пропонування варіанту українського метра перекладу Г.Кочура також було би доречним.

Якщо ж вести мову про відтворення дискурсу вірша "Нічна пісня мандрівника", то серед слов'янських перекладачів особливо виділяється дуже наближений до оригіналу в усіх відношеннях переклад В.Брюсова:

*"На всех вершинах –
Покой.
В листве, в долинах
Ни одной
Не вздрогнет черты...
Птицы дремлют в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснеш и ты."*

Тут можна також навести відомий казус перекладацьких "мандрів" і трансформацій цього геніально скомпресованого твору. Вірш перекладений понад 130 мовами, серед них наприкінці 19 ст. японською мовою. В 1903 р. цю версію відтворив французький літературознавець рідною мовою, не впізнавши текст оригіналу. В 1911 р. німецький дослідник японської літератури виявив цей текст і переклав його як японського вірша. Дозволю собі навести його дослівний переклад українською мовою (зауважу, він написаний у стилі "білого" вірша):

*"Тихо в альтанці з буришину,
Ворони летять нечутно
До засніжених черешень
У місячному сяйві.
Я сиджу
І плачу."*

Ланцюжок міжкультурної комунікації зробив текст оригіналу зовсім невпізнаним, бо японським. Отже, маємо ще один повчальний зразок аналізу.

До речі, що "Нічну пісню мандрівника" Й. Гете написав у віці 31 року. Проте не всі гетезнавці відають, що на схилі віку він написав іншу версію "Нічної пісні мандрівника", де простежується набутий життєвий досвід, присутня глибока мудрість і ... втома, яка прагне спокою після буремного минулого, спокою, який може дарувати лише Той, що на небі.

Тим більше зрозуміло, що автоматичний переклад у царині поезії безсилий та непотрібний. Що вийде у випадку буквально-го перекладу машиною, наприклад, уривку з поеми "Батурин" Ліни Костенко:

*"Отак воно і йдеться до руїни,
Отак ми заповзаємо в убозтво.
Є боротьба за долю України,
Все інше – то велике мискоборство"?*

Без фонових знань ситуації та специфіки національної культури переклад тут буде неповноцінним, чисто комп'ютерним.

В цьому вірші поєднано два дискурси :один, імпліцитно пов'язаний із трагедією в Батурині 1708 року і другий, експліцитно перенесений на сьогодишню соціально-політичну ситуацію в Україні. Щоб сповна сприйняти цей дискурс, треба знатися на історії, на українській самокритичній ментальності та водночас сприймати лексичні новотвори поетеси.

Інший приклад. Часто, щоб повноцінно охопити дискурс сучасної акцентованої поезії, слід бути свідком історичних подій. Ось, будь ласка, відповідний вірш "Берлінська стіна" від 1990 року берлінського поета Райнера Кунце (пропоную дослівний переклад цього "білого" вірша – Т.К.; порівняйте з німецькомовним оригіналом):

*"Κοι μι її зводили
ми не сподівалися
якою високою вона в нас самих
ми звикли до її горизонту
і до завітрянної тиші
у її тіні ми не кидали жодної тіні
а тепер стоїмо ніби оголені
перед прощенням кожного".*

Κοжен рядок слїд компетентно коментувати, не кажучи вже про смисл мїж рядками. Цю можливїсть полишаю шанованому читачевї, який водночас може знайти і зрозумїти жорсткий дискурс.

В усякому разї, висловлюю власне переконання в тому, що дискурс виступає чинником і фїксатором мїжкультурної комунїкації, а, отже, й категорїєю перекладу. Це головний висновок доробку.

Насамкінець. Згаданї вище категорїї можна дефїнувати й їнакше. Але важливо те, щоб лїнгвісти дїйшли спїльного знаменника та уклали певну конвенцію стосовно головних параметрїв сьогоднїшнїх фахових виразїв і концепцій, їнакше, якщо так і далї пїде, мовознавцї спорудять нову Вавїлонську вежу, в якїй вони втратять їхню спїльну професїйну мову та перестануть розумїти один одного.

UDC 81'255.4=161.2=14'06

Ν. Κλιμένκο, Καθηγήτρια, Διδάκτωρ Φιλολογικόν Επιστημών
Εθνικό Πανεπιστήμιο "Ταράς Σεβτσένκο" του Κιέβου (Ουκρανία),
Α. Σαβένκο, Αναπληρωτής Καθηγητής, Διδάκτωρ Φιλολογικόν Επιστημών
Εθνικό Πανεπιστήμιο "Ταράς Σεβτσένκο" του Κιέβου (Ουκρανία)

ΤΑ ΕΝΔΟΓΕΝΗ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΧΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΣΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Στο άρθρο παρουσιάζεται η ανάλυση των μηχανισμών που οδηγούν στην εμφάνιση των παραλλήλων στο ποιητικό κείμενο. Τα παράλληλα αυτά που μπορούν να μη έχουν το διακειμενικό χαρακτήρα και οφείλονται στα κοινά στοιχεία της κοσμοθεωρίας ή ποιητικής μεθόδου προτείνουμε να ονομάζουμε ενδογενή με το παράδειγμα τη σύγκριση της δομής που έχει η νοητική κατασκευή ΜΗΤΕΡΑ στα έργα του Τ. Σεβτσένκου και Α. Κάλβου. Ένα άλλο είδος των

παραλλήλων που εμφανίζονται ως ιδιαίτερη διακειμενική σχέση του πρωτοτύπου και μεταφράσματος (διαδοχικά παράλληλα) εξετάζονται στο παράδειγμα των μεταφράσεων του Τ. Σεβτσένκο από το Γ. Ρίτσο.

***Λέξεις-κλειδιά:** ενδογενές παράλληλο, διαδοχικό παράλληλο, μετάφραση, νοητική κατασκευή, ουκρανική ποίηση, ελληνική ποίηση.*

Η εθνική λογοτεχνία ποτέ δεν εξελίσσεται σε αποκλεισμό, είναι ενσωματωμένη στα κοινωνικά βιώματα, άρα οι συγκαιρίες πολιτικού, πολιτιστικού και οικονομικού χαρακτήρα επιτρέπουν να ανακαλύπτουμε όμοια εικαστικά στοιχεία ή δομές στους συγγραφείς που δεν είχαν άμεση επαφή, άρα αποκλείεται να αποδώσουμε τα παρόμοια στοιχεία στα κείμενα τους σε φαινόμενο διακειμενικότητας. Όμως το έργο τους δημιουργείται πάνω σε παραπλήσιες κοινωνικές συμβάσεις που να επιτρέπει να αναφέρουμε τις παρομοιώτητες στη δράση κάποιων κοινών πολιτιστικών μηχανισμών τους οποίους και θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε. Μια ξεχωριστή περίπτωση που όμως βασίζεται σε ίδιες σύμφωνα με τα παραπάνω αρχές είναι και η περίπτωση της διαπολιτισμικής επικοινωνίας (μετάφρασης) ως πολιτιστικού μηχανισμού όταν ο μεταφράζων ταυτόχρονα έχει κι εμπειρίες αυτοτελούς ποιητικής γραφής και χρησιμοποιεί κατά τη μετάφραση τις μεθόδους που εφαρμόζει και ως ποιητής.

Στην παρούσα μελέτη προτείνουμε τη συγκριτική ανάλυση των ενδογενών και διαδοχικών παράλληλων στά πρωτότυπα κείμενα του ουκρανού εθνικού ποιητή Τ. Σεβτσένκο και ελλήνων ποιητών, κυρίως του Α.Κάλβου (ενδογενή παράλληλα) αλλά και στις μεταφράσεις των ποιημάτων του ουκρανού λογοτέχνη από το Γ. Ρίτσο ως δευτερεύοντα δημιουργήματα (διαδοχικά παράλληλα) που φανερώνουν τις παρομοιώτητες στη μέθοδο μετάφρασης του ποιητικού κειμένου από το ποιητή-μεταφραστή που αντλεί τις μεταφραστικές λύσεις από τη δικιά του καλλιτεχνική αποθήκη.

Πριν προβούμε στη συγκριτική εξέταση των παραπάνω παράλληλων στοιχείων στα κείμενα των υπό εξέταση ποιητών πρέπει σύντομα να αναλογιστούμε τα πεπραγμένα στο χώρο της έρευνας των επιρροών του ελληνικού πολιτιστικού χώρου στον ουκρανό ποιητή προοιονιζόμενοι την κατεύθυνση των μελλοντικών ερευνών στο χώρο των ουκρανο-ελληνικών λογοτεχνικών μελετών. Η σχέση και κάποια εξάρτηση του Σεβτσένκο από την Ελλάδα βρίσκεται στα πλαίσια του ενδιαφέροντος του ποιητή για τα κοινά

στοιχεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού και κυρίως την ανακάλυψη από μέρους του της κλασσικής ελληνο-ρωμαϊκής αρχαιότητας που λόγω της καθολικής αναγνωρισιμότητας τους και οικουμενικού χαρακτήρα και επηρεάζουν τη δομή του κειμένου με την ανάπτυξη πολύπλευρων διακειμενικών σχέσεων [Гальчук, 84–85]. Στη μονογραφία "Ο Σεβτσένκο κι η Αρχαιότητα" της Μ. Μαϊστρένκο εξετάζονται τα αρχαία σύμβολα (κυρίως τα δρόντα της μυθολογίας, όπως ο Προμηθέας ή η Μούσα) και ο μετασχηματισμός τους από τον ποιητή εν μέρει για να τα συγχωνεύσει με τα σύμβολα της λαϊκής ποιητικής παράδοσης και η λειτουργία των παγκόσμιων μυθολογικών μοντέλων όπως το μοντέλο της μεταμόρφωσης ή διαμόρφωσης του μυθολογικού χρόνου στην ποίηση [Маїстренко].

Άλλη κατεύθυνση που όμως αριθμεί λίγα έργα είναι μελέτη της γλωσσοϋφολογικής απόδοσης των έργων ελλήνων (ή σπανίως ουκρανών) λογοτεχνών στα ουκρανικά. Πρόκειται κυρίως για τα προοίμια ή σχόλια στις εκδόσεις των σχετικών ουκρανικών μεταφράσεων αλλά και τις ξεχωριστές μελέτες όπως η έρευνα αφιερωμένη στη μετάφραση των μερικών ποιημάτων του Τ. Σεβτσένκο από το Γ. Ρίτσο [Микитенко, 301–321]. Φαίνεται έγκαιρο να γίνουν συγκριτικές μελέτες των ουκρανών και ελλήνων λογοτεχνών βάσει των παραμέτρων της ποιητικής τους τεχνικής, ιδιόλεκτου, κοσμοθεωρητικών αρχών. Καρποφόρες κατά τη γνώμη μας μπορούν να αποβούν συγκριτικές μελέτες του Σεβτσένκο με τους Δ. Σολωμό και Κ. Καβάφη (μια προσπάθεια – το άρθρο "Ταράς Σεβτσένκο – Διονύσιος Σολωμός: Υμνητές της ελευθερίας" – που έχει μάλλον εκλαϊκευτικό χαρακτήρα έγινε στην πρόσφατη δημοσίευση των ποιημάτων του Σεβτσένκο στα ελληνικά [Σεβτσένκο 2011, 155–202], των τεχνικών της ψυχολογικής γραφής στα έργα του Γ. Βιζυηνού και Μ. Κοτσουμπίνσκυ, των μοντέλων ιστοριογραφικής αφήγησης στα μυθιστορήματα του Ν. Καζαντζάκη και Π. Ζαγρεμπέλνυ, της ευφωνικής οργάνωσης του έμμετρου λόγου και διαμορφώσεις της ρυθμικής παράδοσης στα ποιήματα του Ο. Ελύτη και Π. Τυτσούνα. Οι έρευνές αυτές μπορούν να γίνουν αφορμή για τη μετάφραση των εν λόγω ουκρανών λογοτεχνών στα ελληνικά. Εφόσον μια αρχική συγκριτική μελέτη του έργου του Τ. Σεβτσένκο και Δ. Σολωμού έχει ήδη εκπονηθεί θεωρούμε σκόπιμο να επικεντρώσουμε την προσοχή στη σύγκριση με άλλο

σημαντικό έλληνα εθνικό ποιητή η θέση και η επιρροή του οποίου στην νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση μέχρι τώρα προκαλεί πολλές συζητήσεις (μια συνοπτική παρουσίαση βλ [Καραντζή, 26–46]).

Οι αρχές της νεότερης λογοτεχνικής παράδοσης στην Ελλάδα είναι συνδεδεμένες με τις φυσιογνωμίες μερικών ποιητών μεταξύ των οποίων διακρίνονται έντονα τα πρόσωπα των δύο Επτανησίων τεχνιτών του λόγου: του Δ.Σολωμού και Α.Κάλβου στα έργα των οποίων εκφράστηκε η νέα ποιητική όραση που θεμελίωσε την περαιτέρω πορεία των νεοελληνικών γραμμάτων.

Οι ποιητικές μέθοδοι του Δ. Σολωμού και Α. Κάλβου παρουσιάζουν αρκετές διαφορές και κάποτε αντιθέσεις, όμως η ίδια διαφορετικότητα και αντιθετικότητα τους ορίζει την τάση της αλληλοσυμπλήρωσης των μεθόδων της ποιητικής γραφής που τελικά και έβαλε τα θεμέλια της ελληνικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των ποιημάτων του Δ.Σολωμού, τα περίφημα "κενά" του που έδωσαν στο Γ. Σεφέρη αφορμή να σημειώσει ότι έχουν όχι λιγότερη αλλά συχνά περισσότερη από τα ολοκληρωμένα αποσπάσματα σημασία [Σεφέρης, 197]. Την αποσπασματικότητα του Σολωμού συμπληρώνει ο Α.Κάλβος με το "ερμητικό", αρχιτεκτονικό χαρακτήρα του έργου του, που είναι "η ποίηση της ιδεοκρατούμενης ψυχής που ατάραχα και γαλήνια θεωρεί τον ιδεοκρατούμενο κόσμο" [Κάλβος, 19]. Στο θυελλώδες ποιητικό ύφος και η εκφραστικότητα του Δ. Σολωμού αντιτίθεται και ταυτόχρονα συμπληρώνεται από την ολύμπια αταραξία και καλλιτεχνική εκλογίκευση του Κάλβου. Οι δύο ποιητές πειραματίζονται με την ποιητική γλώσσα, προσπαθούν να ξεπεράσουν τα γλωσσικά στερεότυπα και να δοκιμάσουν τις δυνατότητες της Νέας Ελληνικής. Σε σχέση με το Σεβτσένκο που θεωρείται θεμελιωτής της σύγχρονης κοινής ουκρανικής. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Α. Κάλβου ο οποίος αισθάνθηκε αναγκαίο για τους καλλιτεχνικούς σκοπούς να πλάσει ένα γλωσσικό κράμα από αρχαίο λεξιλόγιο και απαρχαιωμένα μορφολογικά μοντέλα συνδυάζοντας τα με λεξικολογικό και συντακτικό πλούτο της δημοτικής. Ο Σεβτσένκο είναι γνωστός όχι μόνο για την αξιοποίηση της ομιλούμενης ουκρανικής της εποχής του (το γεγονός που τον συγγενεύει με το Δ.Σολωμό και άλλους ευρωπαίους ποιητές, οπαδούς του δημοτικισμού) τη δημιουργία της

γλωσσικής νόρμας βάσει της ιδιοματικής ποικιλίας με την οποία εκφραζόταν ως ομιλητής αλλά και για τις ριζοσπαστικές δοκιμές του εμπλουτισμού του δικού του ύφους με ετερογενή γλωσσικά στοιχεία που πρώτ' απ' όλα αντλούσε από την έντεχνη εκκλησιαστική σλάβικη γλώσσα και σποραδικά από τα ρωσικά.

Η γλώσσα των θρησκευτικών συγγραμμάτων ελκύει το Σεβτσένκο όχι μόνο ως πηγή έμπνευσης και παγκόσμιων πλοκών, εικασμάτων που αντανακλούν μέσω της γλώσσας τις πολιτιστικές νοητικές κατασκευές αλλά και ως συνδεδετικός κρίκος στα κείμενα του ουκρανικού (κοζάκιου) Μπαρόκ με τις αναγεννητικές τάσεις του και ιδιαίτερα ροπές της γλωσσικής εξέλιξης (νεωτερισμοί στη μορφολογία και λεξιλόγιο, καινούρια κειμενικά είδη κτλ) που επέτρεπε τα ουκρανικά να γίνουν γλώσσα-πληρεξούσιος αποδέκτης πνευματικών εμπειριών, κοινών για όλο τον ευρωπαϊκό χώρο και ικανή να τις διαδίδει στην Ανατολική Ορθόδοξη Σλαβία (μέσω αδελφικών σχολειών και ακαδημιών π.χ. Του Κιέβου ή Οστρόγ) για ένα σύντομο χρονικό διάστημα περίπου 100 ετών πριν καταβροχθισθεί ολοκληρωτικά από τη Ρωσσική αυτοκρατορία. Μας φαίνεται ότι η προσφυγή του Σεβτσένκο και Κάλβου στα κείμενα με όμοια λογοτεχνικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά (όσον αφορά τον Κάλβο πρόκειται πρώτ' απ' όλα για τις θρησκευτικές μεταφράσεις του) εκφράζει την αναζήτηση από τους ποιητές των καινούργιων μεθόδων σκαλίσματος του ποιητικού λόγου ως χώρου προσωπικής έκφρασης αλλά και ως ενδεχομένου πεδίου διαμόρφωσης του εθνικού γλωσσικού οργάνου (μιας και γίνεται λόγος για τους εθνικούς ποιητές). Και σ' αυτή την περίπτωση μας φαίνεται πιο σημαντική η τάση των ποιητών σε πειραματισμό που συχνά θεωρούνταν ως αδυναμίες του ύφους, όπως γλωσσική ανεπάρκεια και πολιτικές αντιλήψεις (π.χ. το λεγόμενο διεθνισμό του Σεβτσένκο) από τους μελετητές [Κοντορчук].

Η βιογραφία του Τ. Σεβτσένκο έχει πολλά κοινά με τις περιπέτειες της ζωής του Α. Κάλβου και είναι εκείνες που ιδιαίτερα και αναμφίβολα επηρέασαν το έργο τους εξ ου και το συμπέρασμα ότι τα κοινά κειμενικά στοιχεία εξηγούνται από τον παραλληλισμό των ιδιωτικών εμπειριών των ποιητών αλλά και των συλλογικών βιωμάτων των κοινωνιών τους που αφομοιώνονται μέσω της διάνοιας και από τις επικοινωνικές πρακτικές. Η ζωή αμφοτέρων

των ποιητών πέφτει στην εποχή της εδραίωσης (ή ωρίμανσης) της εθνικής συνείδησης και της ζύμωσης των πράξεων γέννησης και αναγέννησης του εθνικού πολιτισμού, της ανάδυσης των καινούριων κοινωνικών αξιών, της δημιουργίας γενικότερα νέων συνθηκών ζωής. Δεν είναι τυχαίο το συμπέρασμα που κάνει ο διάσημος μελετητής των έργων του Τ. Σεβτσένκο Ιβάν Ντζιούμπα συγκρίνοντας τις μορφές του ουκρανού ποιητή και του ούγγρου Sándor Petőfi και υπογραμμίζει ότι "την περισσότερη συγγένεια τη έχει ο Σεβτσένκο με τους ποιητές εκείνων των υπόδουλων εθνών, η μοίρα των οποίων έμοιαζε στην ουκρανική, με τους ποιητές που γίνονταν πρωτοπόροι της εθνικής αναγέννησης και κοινωνικών αλλαγών" [Дзюба, 12–13]. Κατά τη γνώμη μας, τα κοινά στοιχεία του ελληνικού και ουκρανικού έθνους εκείνης της εποχής ήταν τα εξής: α) έλλειψη των κρατικών θεσμών παρά την "ιστορική μνήμη" που ανέφερε την παράδοση της ανεξάρτητης και αυτοκυβερνούμενης πολιτείας, β) υπάρξη της ώριμης εθνικής συνείδησης που αναζητούσε να βρει μορφές της πολιτικής έκφρασης στα πλαίσια του υφισταμένου πολιτειακού μοντέλου και στηριζόταν στη δομή των γνήσιων και έμπρακτων ηθών και εθίμων, γ) η κρίσιμη κατάσταση της εθνικής γλώσσας που μεν δεν είχε την καθιερωμένη "κοινή" μορφή αλλά διέθετε τις δυνατότητες της πορείας προς την γλωσσική ενοποίηση (π.χ. δημοτική ποιητική παράδοση, μερικές αρχές της παιδείας στην εθνική γλώσσα με αποτέλεσμα εμφάνιση μιας ομάδας εθνοκρόνων πολιτιστικά και φιλελεύθερων πολιτικά λογίων που είχαν και πρόσβαση στα ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά πρότυπα).

Το πρώτο παράλληλο βιοματικό στοιχείο που αναμφίβολα επηρέαζε τη γραφή των δύο ποιητών έχει σχέση με τις εμπειρίες των παιδικών τους χρόνων. Ο Τ. Σεβτσένκο όπως και ο Κάλβος προερχόταν από τη μη πλήρη οικογένεια που λόγω των περιστατικών εξελίχτηκε σε μονογονεϊκή. Σ' αυτό το σημείο ότι οι εμπειρίες της σχετικά μη πλήρους οικογένειας (κοινωνική ανισότητα των γονιών) έχει ζήσει και ο Σολωμός, γόνος του αριστοκράτη και της υπηρέτριας που όμως δε θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη.

Ο Σεβτσένκο νωρίς έχασε τους γονείς, πρώτα τη μητέρα και μετά τον πατέρα (στρέφεται στο γεγονός σε πολλά ποιήματα όπως "Αν αφεντόπουλα το 'χετε μάθει ποτέ" (στο εξής οι μεταφράσεις χωρίς την ένδειξη της έκδοσης είναι δικές μας): *Εκεί τη μάνα μου,*

την καλή/ Που' γε ακόμα χρόνια να ζήσει, στον τάφο/ έκλεισε η ανέχεια και δουλειά σκληρή./ Κει ο πατέρας θρηνώντας τη μοίρα αβάσταχτη κι εμάς,/ (πουλάκια ορφανά κι αφρόντιστα, γυνά)/ δεν άντεξε τα μαύρα τα γραφτά της/ Σε ξένο χωράφι πέθανε. Ο Α. Κάλβος επίσης έχασε τις επαφές με την ελληνίδα μητέρα του και πέρασε τα νιάτα του με τον πατέρα που συχνά έλειπε άρα δεν προσέφερε στα παιδιά του τη γονεϊκή ζηστασιά.

Η ποιητική εικόνα της Μητέρας (και πολιτιστική νοητική κατασκευή ΜΗΤΕΡΑ) κατέχει σημαντική θέση στις καλλιτεχνικές αντιλήψεις των ποιητών λόγω του αρχετυπικού χαρακτήρα της. Η Μητέρα ταυτίζεται πρωτ' απ' όλα με ένα ασφαλές περιβάλλον και προστατευτικό μέσο που προασπίζει τον άνθρωπο. Η συχνότερη καλλιτεχνική χρήση της εικόνας συνδυάζεται με την προσωποποιητική ιδέα της πατρίδας, που ως μητέρα γεννά τον άνθρωπο ως κοινωνικό ον, τον περιποιείται στα πλαίσια του κοινωνικού συνόλου και τον δέχεται σε οποιαδήποτε περίπτωση γι' αυτό συχνά συναντιέται στη λαϊκή ποιητική παράδοση. Η συχνή χρήση του εικάσματος φανερώνει ότι έχει μυητικό χαρακτήρα στην ποίηση και εκφράζει τις υπαρξιακές εμπειρίες και ανησυχίες του ανθρώπου όπως ο φόβος του θανάτου, διάφορα είδη ματαιώσεων.

Στο έργο του Σεβτσένκο το είκασμα της Μητέρας έχει δύο βασικές εκδοχές με το θετικό και αρνητικό εννοιολογικό περιεχόμενο (Μητέρα + και Μητέρα-). Η Μητέρα + προβάλλεται στα πλαίσια αναφοράς του ποιητή στο όραμα του "χρυσού αιώνας" που μπορεί να υλοποιείται στο κείμενο με την τεχνική της ονειροπόλησης (ο ποιητής ονομάζει τρία ποιήματα του "Όνειρο" και χρησιμοποιεί τα μέσα που παρουσιάζουν τους ήρωες του να ενεργούν σαν άτομα που ονειροπολούν). Σ' ένα απ' αυτά ("Τ' όνειρο (Στ' αγγαρεία θέριζε το στάρι") η νεαρή μάνα κατά το θερισμό στο χωράφι του γαιοκτήμονα έχοντας γαλουχήσει το μωρό κοιμάται και βλέπει το μωρό της στο μέλλον ως εύπορο άντρα που έχει την οικογένεια του και είναι ελεύθερος και όχι δουλοπάροικος, όμως το ξύπνημα διαψεύδει το όνειρα της μάνας, αλλά από την άποψη του παιδιού (που πρωταγωνιστεί στο όνειρο) η πραγματικότητα παραμένει αναλλοίωτη εφόσον η μάνα συνεχίζει να το φροντίζει κάνοντας μ' αυτό τον τρόπο το όνειρο πραγματοποιήσιμο. Η πίστη στο πραγματοποιήσιμο των ονείρων εκφράζεται και στα άλλα ποιήματα π.χ. "Και ο Αρχιμήδης, και ο Γαλιλαίος" ο ποιητής είναι

πεπεισμένοι ότι μετά από την πτώση των δεσποτών και "ιερών προδρόμων" που νομιμοποιούν την άνομη κατά βάθος εξουσία τους *"στην ανανεωμένη γη/ δε θα μείνει ο αιώνιος εχθρός, ο αντίπαλος,/ αλλά παραμένει ο Γιός, και παραμένει η Μάνα,/ και παραμένει ο ντουινιάς!"* Το αποκορύφωμα αυτής της εκδοχής συναντάμε στα ποιήματα "Οι Νεόφυτοι" και "Η Μαρία", και τα δύο αφιερωμένα στην ευαγγελική ιστορία (ζωή του Ιησού και οι πρώιμες χριστιανικές κοινότητες κατά τη περίοδο των διωγμών των ρωμαίων αυτοκρατόρων). Οι κεντρικές μορφές των ποιημάτων είναι μητέρες οι γιοί των οποίων γίνονται μάρτυρες προς όφελος της κοινωνίας και το πρώτο μέλημα της μάνας όπως το περιγράφει ο ποιητής είναι να θρέψει άξιο άνθρωπο, αλλά και μετά το θάνατο του η ίδια να μεταδίδει την ουσία του ψυχισμού του, της καινούριας αντίληψης του κόσμου, σε άλλους ανθρώπους.

Υπάρχει όμως στο Σεβτσένκο και η εκδοχή Μητέρα- που υποδηλώνει την "ανεκπλήρωτη" γυναίκα όχι όμως κατ' ανάγκη άγονη ή στείρα για να εξαλείψουμε κάθε μισογυναικείο υπονοούμενο του ουκρανού ποιητή. Είναι γυναικείες μορφές που εκούσια ή ακούσια αρνήθηκαν να συνεχίσουν στον κόσμο τη ζωή (αρχετυπικό επίπεδο), να διαιωίσουν στον κόσμο τις αξίες όπως η αγάπη, η ελεημοσύνη που εύκολα χάνονται στην πορεία του κοινωνικού συνόλου λόγω των διαφορών και των συγκρούσεων. Σ' εκείνες τις μορφές ανήκουν οι μητέρες (ή γυναίκες)-αυτόχειρες με κορυφαία τη φιγούρα της Κατερίνας που την εξαπάτησε ο αξιωματικός του τσαρικού στρατού και την άφησε με το νεογέννητο χωρίς να το αναγνωρίσει. Η Κατερίνα τρελαίνεται και πνίγεται από τον πόνο, μα ο νοθός γιός της γίνεται οδηγός του τυφλού ποιητή-κομπζάρου, συμβολίζοντας έτσι τη συναδέλφωση της παλιάς παράδοσης (λαϊκός τραγουδιστής) και μέλλουσας ζωής (εξώγαμος, (νοθός μεν αλλά ζωντανός δε) συνεχιστής της παράδοσης, ελεύθερος από τους κοινωνικούς περιορισμούς). Σε άλλες ποιητικές μορφές ανήκουν η κτητοροπούλα (ομοτίτλο ποίημα), η οποία σε παρόμοια με την Κατερίνα κατάσταση κατηγορείται για παιδοκτονία που δεν έπραξε (το μωρό σκοτώνεται από το δειλό εραστή της) και εκτελείται και μετά θάβεται μαζί με το δολοφονημένο παιδί της, αλλά και τα φανταστικά γυναικεία όντα όπως οι γοργόνες-ξωτικά (νεράιδες) ο μόνος σκοπός των οποίων είναι να παγιδεύουν τους ανθρώπους.

Εφόσον ο ποιητής συχνά στρέφεται σε τέτοιες εικόνες μπορούμε να τις εξηγήσουμε ως συμβολική αναπαράσταση της πατρίδας του και συγκεκριμένα των δύο πορειών που μπορεί να ακολουθήσει η Ουκρανία: α) το δρόμο της σύγκρουσης όπου το άτομο οδηγείται από τα πάθη και παρορμήσεις με το αποτέλεσμα να εξατομικεύεται και να αποκόπτεται από την κοινωνία (είναι ο δρόμος που συχνά ακολουθούν οι κοζάκοι του Σεβτσένκο το λάθος (ονομάζεται από τον ποιητή *αμαρτία, гріх*) των οποίων συνίσταται στο ότι θέτουν τη *λευτεριά, воля* (κοινωνικές τους επιλογές) υψηλότερα από τη αλήθεια που όμως είναι ύψιστη αξία), β) το δρόμο της συναδέλφωσης όταν το άτομο οδηγείται από τις αξίες και ανάγκες του άλλου που επιτρέπει την πλήρη ένταξη ενός ατόμου στο κοινωνικό σύνολο και την ομαλή του εξέλιξη. Την αποκορύφωση της μορφής "Μητέρα-" συναντάμε σε ένα ποίημα της συλλογής "Ψαλμοί" εμπνευσμένο από τα έργα της Παλαιάς Διαθήκη ("Ωσέ, Κεφάλαιον ΙΔ' (Μίμησις)"). Εδώ η Ουκρανία παρουσιάζεται από τις δύο οπτικές γωνίες που ενώνουν τη Μητέρα+ με τη Μητέρα-. Το ποίημα αρχίζει με τη δήλωση ότι η Ουκρανία θα πεθάνει και θα χαθεί από το πρόσωπο της Γης. Ο αυστηρός Θεός των Γραφών με θυμό την κατηγορεί λέγοντας ότι *"μες στην κακία τους οι γιοί σου θα σε δολοφονήσουν, εκείνοι που είδαν το φως του ήλιου, μα εκείνοι που κροφορούνται ακόμα, καρποί της κακιάς σμίξεως, θα χαθούν στο μητρικό κόλπο, θα εξαφανιστούν ως πτηνά στα παρατημένα αυγά"*. Ο ποιητής όμως δε συμφωνεί με την ετυμηγορία, παρακαλεί τη μάνα-Πατρίδα να αναστήσει, να ξεκουραστεί και να απειλήσει τα πονηρά παιδιά της ότι για τα καμώματα τους θα τους κυνηγά η Αλήθεια-Εκδίκηση και δε θα βρουν τη λύτρωση πίσω από τις πλάτες του καλού τσάρου εφόσον υπάρχει η κοινωνία των κολασμένων, οι χήρες και τα ορφανά, που θα εφαρμόσουν τα λόγια της Αλήθειας, ακολουθώντας όχι το παλαιό, διεφθαρμένο αλλά Νέο Λόγο της. Όπως βλέπουμε, στο κείμενο αναγνωρίζεται και το θέμα της οικογενειακής κατάρας που παριστάνεται με τόση καλλιτεχνική δεξιότητα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και στη συνέχεια συμβολοποιείται στις νεώτερες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες.

Στο Α. Κάλβο παρατηρούμε τη συνθεση της εικόνας της Μητέρας + (εσωκλείει τη μεταφορική εξέλιξη Μητέρα = Πατρίδα) που έχει αρκετά κοινά γνωρίσματα με κείμενα του Σεβτσένκο τα

οποία αιτιολογούνται από τα κοινά βιώματα των δύο ποιητών. Το μοτίβο της μύησης συναντάμε στην ωδή "Εις Θάνατον" όπου ο προστατευτικός ρόλος της μητέρας συμπίπτει με το ρόλο του μύστη και μυσταγωγού και εντάσσεται σε ένα πλούσιο διακειμενικό δίκτυ που αρχίζει από τη συνάντηση του Οδυσσέα με την Ευρύκλεια στον Άδη. Στο ποίημα του Κάλβου η συνάντηση με τη σκιά της μητέρας γίνεται στα σύνορα της πραγματικότητας και του ονείρου μέσα σε ένα ερειπωμένο ναό όπου από τον τάφο σηκώνεται η σκιά. Ο ερχομός της μητέρας εξηγείται από την επιθυμία της να μεταφέρει στο γιό την εμπειρία του γεγονότος που στην ουσιά δε μπορεί να βιωθεί (...*το ανέκφραστον/ μυστήριον του θανάτου/ μην ερευνάς...* – οι στο εξής παραπομπές γίνονται στην έκδοση των ποιημάτων [Κάλβος]), άρα να εκλογικευτεί εφόσον πρόκειται για την υπαρξιακή αποκάλυψη όπου ο νους παίζει το ρόλο του απλού παρατηρητή που δεν έχει την πρόσβαση σε όλα τα δεδομένα (*Υιέ μου πνέουσαν μ' είδες/ ο ήλιος κυκλοδίωντος,/ ως αράχνη, μ' edίπλωνε/ και με φως και με θάνατον/ ακαταπαύστως*). Ο εξαφανισμός της μητέρας με τις πρώτες ακτίνες ήλιου που προκαλεί στον πρωταγωνιστή τη φροϋδική παρόρμηση προς το θάνατο η οποία εξηγείται από τη αδυναμία και πρωταρχική ταραχή του μνημένου (βιογραφικά ανάγεται μάλλον στο τραύμα της μητρικής απώλειας που αντιλαμβάνεται ως άρνηση) που τον ωθεί στην ανάγκη της αυτοκαταστροφής (*θέλω εγώ συντριφθείν/ γυρεύοντάς σας; τώρα, τώρα τα χείλη μου/ δύνανται να φιλήσουν/ του θανάτου τα γόνατα*). Η ιδέα της αυτοκαταστροφής όμως γίνεται σημείο σύγκρουσης του φανταστικού και πραγματικού, το Εγώ που συγκροτήθηκε μέσω της φανταστικής ταύτισης προσλαμβάνει τις μη ελεγχόμενες εκδηλώσεις της ζωής και του καταπιεσμένου Id, δεχόμενο την πληρότητα της ζωής. Εξ ου και οι τελευταίες στροφές του ποιήματος παριστάνουν τη συνάντηση αυτή ως μια τελετή με ύμνους και λουλούδια εφόσον "*ο φοβερός εχθρός/ έγινε φίλος*" και ο ποιητής κρατά "*την άγκυραν της σωτηρίας*" που συσχετίζεται με τη λύρα. Ο ήρωας του Κάλβου όπως και οι ήρωες του Σεβτσένκο δεν υπερνικούν το θάνατο με το θάνατο όπως διδάσκει ο θρησκευτικός κανόνας αλλά απελευθερώνονται από το φόβο του θανάτου και του "μη είναι" με την βοήθεια της τέχνης, δεν αναζητούν ενορατικά και με διαλογισμό το Θεό, αλλά αγωνίζονται να κατασκευάσουν την Αλήθεια που δεν

ταυτίζεται μ' Αυτόν (*Επάνω εις τον βωμόν/ της αληθείας, τα σφάγια/ τώρα εγώ ρίπτω... και γω τα δύσκολα/ κρημνά της αρετής/ ούτω επιβαίνω*) άρα συμπεραίνουμε προετοιμάζονται για τον αγώνα στο πεδίο του Συμβολικού που μεσολαβεί ανάμεσα στο Φανταστικό και Πραγματικό. Ο αγώνας αυτός απαντά και στο επαναστατικό πνεύμα των δύο ποιητών αλλά και σε ευρύτερη ατμόσφαιρα της εποχής.

Στην παρακάτω ανάλυση θα προσπαθήσουμε να συνεχίσουμε την έρευνα που ξεκίνησε ο Γ. Μυκυτένκο και να δούμε το ζήτημα των παραλλήλων από την πλευρά των διαδοχικών σχέσεων μεταξύ των κειμένων και των δημιουργών τους και θα επικεντρώσουμε την προσοχή σε μερικές μεταφράσεις των ποιημάτων του Σεβτσένκο από τον Ρίτσο κεντρική πρωταγωνίστρια των οποίων είναι μια άτυχη γυναίκα. Η ατυχία της γυναίκας ως κεντρικό πρόβλημα κατά τη γνώμη μας στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί ένας κρίκος που ενώνει τον ουκρανό ποιητή και τον έλληνα μεταφραστή του. Όπως σημειώνουν ο Τ. Η. Κωτόπουλος και η Ε. Καρασαββίδου: "Στον κόσμο της πατριαρχίας, οι γυναίκες συνιστούν (όχι στο πιο σύνθετο διαπροσωπικό, μα στο πιο σχηματικό συλλογικό) έναν κατεξοχήν καταπιεζόμενο "άλλο" που αιτιολογεί την επικαιρότητα να διερευνηθεί το "πώς" οι γυναικείες φιγούρες – ο "άλλος" – απασχολούν και καθρεπτίζονται στην πένα ενός ποιητή που είχε ταχτεί εφ' όρου ζωής να υπερασπίζεται τους διωκόμενους "άλλους" της εποχής του, του Γιάννη Ρίτσου." [Κοτοπούλος, Καρασαββίδου, 539] Στην ποιήση του Σεβτσένκο η γυναίκα παρουσιάζεται ως ένα κοινωνικό όν που εκμεταλλεύεται από την κοινωνία η οποία θέλει να σφετερίσει (και μετά να υπονομεύσει) το ατομικό και κοινωνικό δυναμικό της για τους λόγους της επιβολής της πειθαρχίας και με αυτό τον τρόπο να σώσει τις κείμενες ιεραρχίες. Στην ποίηση του Σεβτσένκο όμως ακριβώς με τη γυναίκα μέσω μεταφοράς συνδέεται η ιδέα της μελλοντικής κοινωνικής απελευθέρωσης και ανθρώπινης χειραφέτησης που εκδηλώνεται με το ιδιαίτερο "προφητικό λόγο" του ποιητή. Κατά τη γνώμη μας οι απόψεις αυτές μπορούσαν να γίνουν το στοιχείο που κίνησαν την προσοχή στα έργα του Σεβτσένκο του τόσο στρατευμένου ποιητή ως Γιάννη Ρίτσος.

Ο Γ. Ρίτσος διέλεξε για μετάφραση τα έργα με διαφορετικό περιεχόμενο και ύφος: νεανικά, λυρικά, παρόμοια με εκείνα της δημόδους ποίησης και έργα που αποτελούν τα υποδείγματα της

πολιτικής ποίησης του Σεβτσένκο και είναι εμποτισμένα με τον πόνο, τον θυμό, την σάτιρα, την απόρριψη της τσαρικής Ρωσίας και του δουλοπάροικου συστήματος.

Ανάμεσα στα νεανικά έργα του Σεβτσένκο ήταν η μπαλάντα "Τρελή". Ο ίδιος ο ποιητής σε μια επιστολή προς τον εκδότη του περιοδικού "Κοινή Ανάγνωση" Ο. Ομπολόνσκι στις 18 Φεβρουαρίου το 1860, έγραψε ότι ανήκε στα πρώτα λογοτεχνικά έργα του [Шевченко 1956, 102]. Ο Γ. Ρίτσος μετέφρασε μόνο το εισαγωγικό μέρος του. Το έκανε πολύ επιδέξια, διατηρώντας τις εικόνες και μετρική του ποιήματος, και διαλέγοντας κατάλληλα μέσα τις νεοελληνικής γλώσσας. Αναπαράγεται η θυελλώδης νύχτα, ο αγωνιώδης Δνειπερος, ο νυχτερινός ουρανός που είναι καλυμμένος με μαύρα σύννεφα. Αυτή η αγωνιώδης φύση είναι ένα προοίμιο της τραγωδίας που συμβαίνει μετά: το κορίτσι που περιμένει τον Κοζάκο για πολύ καιρό πεθαίνει, την μάτιαξε η κακιά μάντισσα, ύστερα επίσης πεθαίνει και ο Κοζάκος.

Ο Γ. Ρίτσος βρήκε στην νεοελληνική γλώσσα τους παραλληλισμούς που αντιστοιχούν στην ουκρανική πραγματικότητα:

*Πλατός ο Δνειπερος μουγκρίζει,
Άγριος ο αγέρας μουγγανά,
Τις αψηλές ιτιές λυγίζει,
Σηκώνει κύματα βουνά.*

Ο Ρίτσος χρησιμοποιώντας τις ελληνικές λέξεις με τον φθόγγο [ρ] κατάφερε να δημιουργήσει την εικόνα της θύελλας και να μεταδώσει το μουγκανητό του ανέμου. Ο μεταφράστης επιδέξια ορίζει το χρονικό διάστημα χρησιμοποιώντας σημασιολογικές παροιμίες που αντιστοιχούν στις ουκρανικές, π.χ. *Ще треті півні не співали – Τρις δε λαλεί τ'ορνίθι ακόμη – Сичі в гаю перекликались – Στα δάση οι γκιώνηδες κλαιν μόνοι.* Το πουλί από το τελευταίο παράδειγμα είναι επίσης γνωστό στους Έλληνες, όπως αποδειχνουν οι παροιμίες, και συνδυάζεται με την νύχτα και τον ερχομό της άνοιξης: *ένας γκιώνης δεν φέρνει την άνοιξη, οδνα ластівка весни не робить.*

Το εισαγωγικό απόσπασμα της μπαλάντας ο Γ. Ρίτσος μετέφρασε σύμφωνα με τις παραδόσεις των δημοτικών τραγουδιών, την ηχητική τους οργάνωση, τον κανόνα του ισχυρού φωνήεντος και την κλειστοποίηση α>ο>ου>ε>ι.

Ο Γ. Ρίτσος όταν ζητούσε συγγνώμη ότι δεν μετέφρασε αυτό το έργο ως το τέλος έγραψε στον καθ. Α. Μπιλέτσκι στο Κίεβο ότι τα έργα του Σεβτσένκο έχουν πολύ πλούσια και βαθιά ουκρανική λαογραφική βάση και ότι η "Τρελή" είναι γεμάτη μοτίβα και μορφές της δημώδους ποίησης. Είναι δύσκολο να τα μεταδώσει κανείς χρησιμοποιώντας τα μέσα της άλλης γλώσσας και να καταφέρει την καλλιτεχνική τελειότητα του πρωτοτύπου. Επίσης επισημείωσε την πολυφωνία του έργου. Η ηχητική ποικιλία του έργου δημιουργείται με τις σύντομες προτάσεις οι οποίες περιέχουν το υποκείμενο που παράγει τους ήχους και το κατηγορούμενο, π.χ. *Реве та стогне Дніпр широкій* – πλατύς ο Δνείπερος μουγκρίζει; *Зареготались нехрецені ... / Γαϊ οδίζався: γαλας, зик* – οι αβάφτιστοι έσπαγαν στα γέλια... *Αντηχούσε το δάσος: αντίλαλοι, στριγγλιές*.

Η μπαλάντα έχει πολλά επίπεδα. Είναι ρομαντική και ταυτόχρονα βασίζεται σε ρεαλιστικό φόντο. Παρουσιάζει και τα στοιχεία των άλλων κειμενικών ειδών (μπορούμε να αναφέρουμε την χορωδία και τον χορό των ξωτικών (των μη βαπτισμένων βρεφών ή βιασμένων παρθένων που πνίγηκαν από τον καημό): *Ух! Ух! Солом 'яниї дх* – *Οπ, όπ! Εύγε, καλάμινο πνεύμα*. Στην μπαλάντα υπάρχουν στοιχεία, στα οποία αντικατοπτρίζονται οι δοξασίες για τα ξωτικά και μάγισσες (*Поки відьми не літають* – *ωστόσο οι μάγισσες μη πετούν*), και η πίστη στις μάντισσες που έχουν τη δυνατότητα να προμηνύουν την κακή μοίρα.

Το ποίημα απευθύνεται επίσης προς την ιστορική μνήμη του λαού [Ρίτσος, III–VIII]. Αναφέρεται όχι απλά ένα παλικάρι, αλλά κοζάκος - υπερασπιστής της ελευθερίας και της πατρίδας. Ο κοζάκος πέρασε τον Δούναβη. Και αυτό το γεγονός είναι γνωστό στον αναγνώστη: ο λαός είχε φρέσκες αναμνήσεις για τη Σιτς (κεντρικό όχυρο-πρωτεύουσα των κοζάκων-ανταρτών) του Ζαπορίζια και τη μεταγενέστερη Υπερδουνάβια Σιτς. Οι στίχοι όπως *гаї над водою, / Де ляхи ходили; / Засиніли понад Дніпром/ Високі могили* (το δασάκι πάνω στον ποταμό, όπου οι Πολωνοί περνούσαν, σκεπάστηκαν με την άχνα πάνω στο Δνείπερο οι ψηλοί τάφοι) θυμίζουν και τις άλλες σελίδες της ιστορίας της Ουκρανίας, την καταπολέμηση των Πολωνών. Απόσπασμα *Ідуть дівчата в поле жати / Та, знай, співають ідучи: / Як проводжала сина мати, Як бивсь татарин уночі* (οι κόρες πάνε να θερίζουν και όλο

σιγοτραγουδούν: για τη μάνα που' ρθε το γιό ν' αποχαιρετήσει και τους τατάρους που λαθρά επιδρομούν) προκαλεί συνειρμούς για την άμυνα της Πατρίδας εναντίον Τατάρων επιδρομέων.

Στην μπαλάντα, η οποία έχει πνεύμα και λυρισμό των δημοτικών τραγουδιών, βρίσκουμε μοτίβα ηθογραφικά. Όλη η κοινότητα έθαψε τον κοζάκο και την κοπέλα, όπως θα έπρεπε, με τους παππάδες, τις καμπάνες και τα λάβαρα: *Посадили над козаком/ Явір та ялину,/ А в головах у дівчини/ Червону калину* (Φύτερωνα πάνω στον κοζάκο/ το έλατο και το λευκό σφενδάμι/ Και πάνω στην καλή του/ Κόκκινο όπυλο). Τα λόγια του ποιητή είναι τραγικά: *Насипали краї дорогу/ Дві могили в житті./ Нема кому запитати,/ За що їх γδυто* (Χωμάτισαν πάλι στο δρόμο/ δυο τάφοι ψηλοί/ Δεν έχει κανένα ν'απαντήσει/ γιατί σκοτώθηκαν τόσο νεαροί).

Το ποίημα "Τρελή" του Σεβτσένκο, παρ'όλο που έχει ως κεντρικό θέμα τον θάνατο των ερωτευμένων, είναι αισιόδοξο, υμνεί την υψηλή και αιώνια αγάπη. Ο Γιάννης Ρίτσος ένιωσε ότι η "Τρελή" ξεπερνάει το λογοτεχνικό είδος της μπαλάντας, που ήταν διαδεδομένο την εποχή εκείνη στην Ευρώπη και το γεγονός ότι η υπόθεση και τα μοτίβα της μπαλάντας προέρχονται από δημοτικά τραγούδια. Δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο αποσπάσματα από αυτήν ("Ребе та стогне Дніпр широкий" και "Така її доля") έγιναν στο εξής δημοφιλή λαϊκά τραγούδια. Ωστόσο, η μπαλάντα διακρίνεται για τη σύνδεση των διαφορετικών εικόνων, κειμενικών ειδών, περιέχει ακόμη και στοιχεία του δράματος που αναμφίβολα παρείχε τα υποσυνείδητα στηρίγματα στο Ρίτσο-μεταφραστή που είχε τάση να δραματοποιεί την ποίηση του.

Το ποίημα "Τρελή" θυμίζει με τα παραδοσιακά μοτίβα του άλλου ποιήματος "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου". Στη μετάφραση του ο Ρίτσος επίσης χρησιμοποιεί τα στοιχεία από τα δημοτικά τραγούδια. Είναι η συνομιλία μίας κοπέλας με τον άνεμο για τον αγαπημένο της, ο οποίος πήγε στην ξενιτιά μέσω της μπλε θάλασσας και για τον οποίο δεν ξέρει τίποτα. Στο ποίημα επεξεργάζεται το μοτίβο του χωρισμού, της εξορίας, του μακρινού ταξιδιού μέσω της θάλασσας. Ο άνεμος αντιπροσωπεύει μεταφορικά την μοναδική δύναμη που μπορεί να ξεπεράσει μεγάλες αποστάσεις και να μπορεί να ξυπνήσει ακόμη την πιο ισχυρή δύναμη – την θάλασσα (*Збγди його, заграй ти з ним, / Спитаї сине море – ζύπνα την, παίξε μαζί της/ ρώτα την για να*

μου πεις) και αν δεν μπορεί να βοηθήσει, τουλάχιστον να παρηγορήσει την κοπέλα.

Το ποίημα παρουσιάζεται ως ειλικρινής εξομολόγηση της αγάπης μέχρι την αυταπάτηση, της προθυμίας να πεθάνει η κοπέλα σε περίπτωση της μη εκπλήρωσής της (*Втоплию своєю недоленьку,/ Русалкою стану – για να πνίξω και την πίκρα/ και νεράϊδα να γενώ*) για να μοιραστεί την τύχη του αγαπημένου, να πεθάνει και να είναι κοντά του γεγονός που – είναι προσωπική της απόφαση η οποία αντιτίθεται στην ουσία στις επιταγές της κοινωνίας που υψώνει την ηρωίδα του Σεβτσένκο στο βυρωνικό τύπο του ρομαντικού ήρωα-ανατροπέα *Червоною калиною/ Постава на моголі./ Буде легше в чужім полі/ Сироті лежати* (Στον απόξενο τον κάμπο,/ ν'αλαφρώνει ο ορφανός,/ η καλή του πάνωθ' του/ θ' απογέρνει σαν ανθός).

Η αναπαραγωγή του περιεχομένου του ποιήματος, των εικόνων του (ο άνεμος, η θάλασσα, τα κύματα) του ύφους και της μορφής ομοιοκαταληξίας από το Ρίτσο είναι άσογα. Το μόνο που δεν θα μπορούσε να ανασχηματίσει πλήρως είναι το σύμβολο του οπύλου που παίζει σημαντικό ρόλο στην ουκρανική ποιητική εικόνα του κόσμου. Το ελληνικό αντίστοιχο, που χρησιμοποιείται δύο φορές ως θάμνος πορθυρός (...στο μνημούρι του να γίνω / ένας θάμνος πορθυρός) και θάμνος (... και το λούλουδο κι ο θάμνος) μεταφράζονται στα Ουκρανικά ως "кyц" και "кyц багрянiй". Στο μετάφρασμα του ποιήματος "Λεύκα" ο Ρίτσο, αντί του ουσιαστικού *όπυλος* χρησιμοποιεί πάλι τη λέξη *θάμνος*: *Займедече соловеїко/ В лузі на калині – Τιτιβίζει τ'αηδονάκι/ μες τα θάμνα, στο λιβάδι*. Δυστυχώς σχεδόν δεν εκφράζουν τον εθνικά μαρκαρισμένο φυτικό συμβολισμό που για κατανοητούς λόγους μένει αμετάφραστο και σπάνια αποδίδεται με τα αντίστοιχα από τη γλωσσική εικόνα άλλου πολιτισμού.

Το ζήτημα της απόδοσης των στοιχείων λαϊκής ποιητικής στις μεταφράσεις των έργων του Σεβτσένκο απαιτεί μια ξεχωριστή μελέτη και στην παρούσα εργασία θα κάνουμε μερικές παρατηρήσεις. Οι επιμελητές εκδόσεως του "Κόμπζαρ" του Σεβτσένκο προσθέτουν την παρατήρηση στο ποίημα "Το νερό στη θάλασσα κυλά" (με τον υπότιτλο "Συλλογισμός" που εκφράζει ένα επικό είδος της λαϊκής ουκρανικής ποίησης). Ο Γ. Ρίτσο το μεταφράζει ως "Σκέψη" και προσθέτει κάτω τη σημείωση "Δημοτικό". Το ποίημα γράφτηκε το 1838 και το κεντρικό του θέμα

είναι συλλογισμοί για τη μοίρα του ποιητή, το αίσθημα της μοναξιάς στη ξενιτιά, λύπη για τη γενέτειρα γη, για χαμένη ελευθερία, που ο ίδιος ο ποιητής συνδύαζε με καταστροφή της Σιτς του Ζαπορίζια, με πίκρα από μάταια αναζήτηση ελευθερίας πέρα από τη γαλάζια θάλασσα, ίσως στη Υπερδουνάβια Σιτς (1775–1828) όπου κατοικούσε ομάδα των κοζάκων μετά από τη καταστροφή της Σιτς του Ζαπορίζια. Μόνο 10 χρόνια χωρίζουν τον εικοσιτεσσαράχρονο Σεβτσένκο από την παύση λειτουργίας αυτής της κοζάκινης πρωτεύουσας, του τελευταίου κέντρου ουκρανικής ελευθερίας στα ξένα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο ποιητής τονίζει ότι ποτέ δεν θα γυρίσουν στην Ουκρανία ούτε ο κοζάκος, ούτε η χαμένη λευτεριά.

Το μοτίβο της λύπης για τη πατρίδα και αίσθημα της μοναξιάς (*На чужині не ті люде, Тяжко з ними жити – Άλλος κόσμος είν' στα ξένα. Δύσκολο να ζει κανείς.*) ήτανε γνωστά και στον Ρίτσο. Πραγματικά και οι Έλληνες από τα παλιά χρόνια πήγαιναν στη ξενιτιά ψαχνοντάς τύχη, πολλά χρόνια πάλευαν κατά του τουρκικού ζυγού, και κατοικούσαν όλο τον κόσμο στην αρχαία και νεώτερη ιστορία. Την ξενιτιά λόγω των αγώνων έζησε και ο ίδιος έλληνας ποιητής αλλά και όλη η ελληνική κοινωνία στα μεταπολεμικά χρόνια. Οι εμπειρίες του λαού εξηγούν γιατί τέτοιο καταναγκαστικό ταξίδι έγινε το πιο σημαντικό μοτίβο των δημοτικών τραγουδιών και λογοτεχνίας σε διάφορες περιόδους της Ελληνικής ιστορίας. Ο Γιάννης Ρίτσος πετυχημένα αναπαράγει τη λαλία του κοζάκικου επικο-λυρικού τραγουδιού "Συλλογισμού" που ενσωματώνει στο έργο του ο Σεβτσένκο, εκφράζει τύψεις συνειδήσεως του κοζάκου, που εγκατέλειπε τον πατέρα, μητέρα, νεαρή σύζυγο (το θέμα του απασχολούσε τον ίδιο το Ρίτσο). Στα ελληνικά, όπως και στα Ουκρανικά, υπάρχει δανεισμένη από τα Τούρκικα λέξη νένα που στα ουκρανικά έχει σημαντική συμβολική φόρτιση εφόσον κανονικά συνδυάζεται με την έννοια της πατρίδας (*δaтьκiвщина-нeнькa*). Με οξυδερκεια τη χρησιμοποιεί στη μεταφραση του ο Ρίτσος: *На козо покинув/ Бaтькa, нeнькy старeнькyю,/ Мoлoдy дiвчiнy – Aνερώτητα πού φεύγεις;/ Σε ποιόν άφησες, αλλιόα, τον πατέρα, τη γριά νένα,/ την καλή σου κοπελιά.*

Με επιτυχία ο μεταφραστής μετάδωσε την υπόθεση του έργου και έλυσε πρόβλημα των γλωσσικών μέσων του ποιήματος, αναπαρήγαγε τις γραμμές της πλοκής. Όπως και στο πρωτότυπο

κάνει σύγκριση τύχης (щаслива доля) και καημού (лиха доля). Στο τέλος της μετάφρασης ο Ρίτσος αντικαθιστά την εικόνα του δρόμου του ποιητή που έχει τα αγκάθια με την καλύτερα γνωστή στον Έλληνα εικόνα των (σκεπασμένων από αγριόχορτα δρόμων)δρόμων σκεπασμένων από αγριόχορτα: *А журавлі летять соді / Додому ключами. / Плаче козак – шляхи диті / Заросли тернаму – Γερανοί πετάνε σμάρια / πέρα απ'την ακρογιαλιά. / Κλαίει ο νιός κλειστές οι στράτες / κ' έχουν χορταριάσει πια.* Το ουκρανικό *диті шляхи* δηλαδή οι δρόμοι με συχνή κίνηση, πατημένοι από πολύ κόσμο ο Ρίτσος μεταφράζει με το ελληνικό αντίστοιχο που έχει γνώρισμα της καθομιλουμένης *στράτα: οι κλειστές στράτες*. Ο Ρίτσος τονίζει επίσης ότι είναι ξεχασμένοι οι δρόμοι αυτοί με το ρήμα στον υπερσυντέλικο *χορταριάζω: κ' έχουν χορταριάσει πια*. Στο θέμα του βρίσκεται το ουσιαστικό *χορτάρι*. Παρ'ότι στα ελληνικά υπάρχει η σχετική λέξη *τσαπουρνιά*, που δηλώνει ένα είδος του αγκαθωτού θάμνου, οι Έλληνες δεν τη χρησιμοποιούν για την έκφραση των παρατημένων δρόμων, όπως οι ουκρανοί, αλλά ο μεταφραστής βρίσκει των αντίστοιχο παράλληλο.

Ο ίδιος ο Ρίτσος ήταν ταλαντούχος ποιητής και γι' αυτό τέλεια ένιωθε τη γλωσσική και στυλιστική ιδιαιτερότητα των έργων του Σεβτσένκο. Το ποίημα "Λεύκα" αυτός το διάβασε και το ερμήνευσε ως ποιητικό παραμύθι με ιδιαιτερότητες λαϊκών τραγουδιών. Τότε στη δεκαετία του 20ου και 19ου αιώνα στην λογοτεχνία άνθισε το είδος του ποιητικού λαϊκού παραμυθιού. Η "Λεύκα" του Σεβτσένκο περιέχει ουκρανικές λαογραφικές παραδόσεις, όπως χρονότοπος των ουκρανικών δημοτικών τραγουδιών, που είναι γεμάτος από τα μυθοποιημένα γεγονότα που γίνονται στα εδάφη της Ουκρανίας και φτάνουν μέχρι την εποχή του ίδιου του Σεβτσένκο. Ο Ρίτσος τηρεί τη δομή του πρωτοτύπου. Η δράση του ποιήματος εξελίσσεται σε "*πλατύ χωράφι*", στο κέντρο του οποίου στέκεται η μοναχή λεύκα. Έπειτα ο συγγραφέας με τη σειρά των επεισοδίων, όπως στο παραμύθι, διηγείται πώς φύτρωσε εκεί. Ο ποιητής παριστάνει τον κοζάκο που φεύγει από το χωριό, και την κοπέλα που θλίβεται για την απουσία του μερικά χρόνια. Και μετά παρεμβαίνει η σκληρή πραγματικότητα με την απαίτηση του γάμου: *Мати не нитала. За старого, багатовго нищечком єднала (Η γριά έχει στο κεφάλι, / προξενειό της ετοιμάζει / μ' έναν παραλή ασπρομάλλη)*. Η κόρη όμως

αρνείται να παντρευτεί τον γέρο και πάει στην μάντισσα, η οποία της δίνει φαρμάκι (μαγικό φυτό) που την κάνει σταδιακά να μεταμορφώνεται σε λεύκα: *Отак тая чорнобριва/ Плакала, спивала.../ I na divo seređ polja/ Тополею стала (Έτσι η μαυροφρύδα εκείνη / τραγουδάει και δάκρυα χύνει,/ κι από θάμα, μες στη στέππα, / λεύκα η κόρη τώρα εγίνη).* Η ελληνική μετάφραση με επιτυχία αποδίδει την αξία τη στηριγμένη στη προφορική παράδοση του ποιήματος όχι μόνο με τον πρωτοπρόσωπο λόγο του ποιητή αλλά και με το δραματικό του στοιχείο: τις συνομιλίες της κοπέλας με τον κοζάκο, με την μητέρα και με την μάντισσα. Το ελληνικό κείμενο, όπως και το έργο του Σεβτσένκο, έχει πολλές λέξεις από τη προφορική λαϊκή παράδοση – χαϊδευτικά ουσιαστικά – *αϊδονάκη, μάνα μου, μηταρούλα, περισσότερα μου, κορούλα, παντογνώστρα μου*. Στη μετάφραση του Ρίτσου βρίσκουμε τα σταθερά επίθετα από την λαϊκή ποιητική παράδοση: *чорнобριвиї – μαυροφρύδης, чорнобριва – μαυροφρύδη, милиї – καλός, мила – καλή*.

Στη μετάφραση της έκφρασης *Кругом ні дилини!* / *Οδνα, οδνα, як сирота* / *На чужині, гине!* (γύρω του καλάμι ούτ' ένα,/ μόνο η λεύκα πάει μονάχη/ σαν πεντάμορφη στα ξένα) ο Γ. Ρίτσος βρίσκει ισοδύναμη ελληνική φρασεολογία που ενισχύει την οξεία αίσθηση της μοναξιάς η οποία παρουσιάζεται μονολεκτικά στα πλαίσια της απρόσωπης έκφρασης από το Σεβτσένκο σαν την καλαμιά στον κάμπο και συντομεύει την φραστική παρομοίωση *οδνα, οδνα, як сирота на чужині* με χρήση του σύνθετου επιθέτου *πεντάρφανη*. Εάν στα προηγούμενα έργα ο μεταφραστής χρησιμοποιεί το ουσιαστικό νιός για τη λέξη *козак*, στο "*Λεύκα*" το αντικαθιστεί με το ουσιαστικό *παλληκάρι*: *Полкобила чорнобριва / Козака дівчина – Μια κοπέλα μαυροφρύδα / ερωτεύτη παλληκάρι; Коли живиї козаченко, / Το зараз прибуде – Τότε αν ζει το παλληκάρι, θάρθει ευθύς μπροστά στην κρήνη*.

Ο Ρίτσος ένιωθε ότι το δημοτικό τραγούδι είναι το ποιητικό υπόστρωμα της "Λεύκας" γι' αυτό και αντλούσε πολλά μέσα από τα δημοτικά τραγούδια. Αυτό δείχνει ολόκληρο κείμενο της μετάφρασης – ιδιαίτερα η εισαγωγή και το τέλος π.χ. *По дiбровi вiтер вiє, / Гуляє по полю, / Краї дороги гне тополю / До самого долу – Άνεμος φυσά στο δάσος / και στον κάμπο σεργιανίζει / και μια λεύκα, πλάι στη στράτα, / ως το χόμα τη λυγίζει*. Ο Ρίτσος με προσοχή αναπαρήγαγε τα *realia* (εθνοπολιτιστικά στοιχεία) της ουκρανικής πραγματικότητας. Ο μεταφραστής βρήκε πετυχημένες

αντιστοιχίες στις περισσότερες προφορικά προερχόμενες λέξεις, που χρησιμοποιούνται στη "Λεύκα". Σ' ένα μόνο μέρος του ποιήματος ο Ρίτσος έχει άμεσο δάνειο από τα ουκρανικά *τσουμάκ* (περιπλανούμενος έμπορος): *Чумаκ іде, подивитись / Та й гоголь схилив* – *Ο τσουμάκ* περνά, τη βλέπει, / σκύβει κάτω το κεφάλι*, με το σχόλιο όπου δίνεται η εξήγηση της λέξης: ήτανε οι άντρες, οι οποίοι έφερναν το αλάτι από τη Κριμαία με το κάρο και τα βόδια, η δουλειά τους ήταν πάρα πολύ επικύνδινη και σκληρή. Σημειωτέον είναι ότι το ουσιαστικό *чабан* (ο προβατάρης), που είναι το κοινό δάνειο από τα Τουρκικά (από την λέξη *çoban*) στα Ελληνικά και στα Ουκρανικά στο κείμενο αυτός άλλαξε με το ειδικό συνώνυμο *βοσκός* (пастух): *Чабан вранил з сопілкою/ Сяде на могили* – *το πρῶι, ο βοσκός στο λόφο, / κάθεται με το σουραύλι*.

Την ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στην ανάλυση του εννοιολογικού και σημασιολογικού περιεχομένου του λεξήματος *θάλασσα* στα μεταφρασμένα ποιήματα του Σεβτσένκο. Συσχετίζεται άμεσα με το γνωστό ζήτημα της μεταφρασιμότητας. Στην ελληνική και ουκρανική γλωσσική εικόνα τους κοσμοι οι σημασιολογικές διαστάσεις της εννοιολογικής κατασκευής ΘΑΛΑΣΣΑ είναι διαφορετικές. Στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα λεξικοποιείται τουλάχιστον με τέσσερις λέξεις: η *θάλασσα* που δηλώνει τα γενικά εννοιολογικά όρια του φαινομένου που λειτουργεί για τη διαφοροποίηση με άλλα παράλληλα φαινόμενα π.χ. με την παράμετρο *εσώκλειστος* – *μη εσώκλειστος* (ποταμός – θάλασσα) ή αντιτίθεται σε *ανόμοιο φαινόμενο*: *θάλασσα* – *γη*), *το πέλαγος* – (ειδική κατηγορία υδάτινου χώρου που βρίσκεται ανάμεσα στα νησιά και τη ξηρά έχει δηλαδή κάποιο περιοριστικό όριο), *ο πόντος* – (ο υδάτινος χώρος με την έννοια της διαδρόμου, θαλασινή γέφυρα, δηλαδή έχει τη σημασία του χώρου μετακίνησης) και χρησιμοποιείται η *αλς* (με τη σημασία της ιδιότητας που έχει η συσταική ουσία) ή στη φρασεολογία ή ως παράγωγο θέμα, δηλώνοντας τη θάλασσα όπως τη βλέπουν από τη ξηρά. Στο εννοιολογικό χώρο της ΘΑΛΑΣΣΑΣ επίσης εντάσσεται ο *ωκεανός* – *τεράστιες θαλάσσιες εκτάσεις που χωρίζουν τις ηπείρους και δεν συμμετέχει σε διαφοροποιητικές σημασιολογικές δυνάδες* γι' αυτό το λόγο το λέξημα *ωκεανός* υπάγεται πιο συχνά σε μεταφοροποίηση. Στην ουκρανική γλωσσική εικόνα του κοσμου η κατασκευή

ΘΑΛΑΣΣΑ λεξικοποιείται με δύο μονάδες: γνήσια λέξη *more* και δανεισμένη *okean*. Η διαφορά αυτή δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει την ελληνική μετάφραση της λέξης *more* που έχει υψηλή συχνότητα στα έργα του Σεβτσένκο ακόμα και της φράσης *сине more* (μπλέ θάλασσα) παρά το γεγονός ότι οι γλωσσικές εικόνες του κόσμου των ελλήνων και ουκρανών έχουν πολλά κοινά.

Η ποιητική εικόνα της θάλασσας είναι προσωποποίηση ενός μακρινού ταξιδιού, μεγάλων χωρικών αποστάσεων που χωρίζουν τους ανθρώπους. Συχνά χρησιμοποιείται σε ρομαντική ποίηση και επηρεάζεται από τη λαογραφία. Για παράδειγμα, να αναφέρουμε την αρχή του παραμυθιού του Πούσκιν "Η ιστορία του ψαρά και του ψαριού": *У самого синего моря / Жил старик со своею старухой* (Πλάι στη μπλε θάλασσα/ ζούσε ο γέρος με με τη γριά του). Στην αρχή του στιχοποιημένου παραμυθιού "Καμπουροαλόγακι" του Γιερσόβσκυ διαβάζουμε: *За горами, за лесами, за широкими морями* (Πίσω από τα βουνά, από τα δάση, από ευρείες θάλασσες). Στα έργα του Σεβτσένκο διαδεδομένη είναι η εικόνα της μπλε θάλασσας. Στη μπαλάντα "Τρελή" ο Γιάννης Ρίτσος χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *πόντος* που του επιτρέπει να παίζει με τη παρομοίωση του Σεβτσένκο μετατρέποντας τη σε μεταφορά όπου συγκρίνεται ο ουρανός με τη θάλασσα, το σκάφος με το φεγγάρι: *блідий місяць на ть пору / Из хмару де-де виглядав, / **Неначе** човен в синім морі, / То виринав, то потопав – Την ώρα αυτή, τ'ωχρό φεγγάρι / μες απ'τα γνέφια αχνοκοιτά / – βάρκα στον πόντο που σαλπάρει και μια πηδά και μια βουτά..*

Στην μετάφραση του ποιήματος "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου" στους πρώτους στίχους ο Γ. Ρίτσος χρησιμοποιεί το ουσιαστικό που δηλώνει το πιο γενικό εννοιολογικό περιεχόμενο της συνωνυμικής σειράς του γνωστικού πεδίου ΘΑΛΑΣΣΑ: *Вітре дуйниї, вітре дуйниї! / Ти з морем говориш / Збуди його, заграй ти з ним, / Спитаї сине море – Άνεμέ μου, ορμητικέ μου, / Που στη θάλασσα μιλείς / ζύπνα την, παίζε μαζί της / ρωτά την για να μου πεις.*

Σε άλλο μέρος αυτού του ποιήματος όπου χρησιμοποιήθηκε πλάγιο προσφώνημα της κοπέλας απευθυνόμενης στη μπλε θάλασσα, ο Γ. Ρίτσος προσφεύγει στη χρήση του ουσιαστικοποιημένου *επιθέτου η γλαυκή* αντί της θάλασσας, δηλαδή ονομάζει έτσι τη γαλήνια και ήρεμη θάλασσα στην οποία η κοπέλα απευθύνει την ερώτηση-καημό (και την απειλή ταυτόχρονα στη θάλασσα) στον άνεμο τον οποίο

παρακαλεί να ταράσσει (σπάσει) τα νερά της παντοδύναμης θάλασσας που όμως δεν καταδέχεται να ομιλήσει με το θνητό ον: *βοно скаже, сине море, / Де його поділо. / ...Колу милого впопило – / Розбуї сине море – ξέρει αυτή πού 'ναι ο καλός μου, / τι τον κουβαλούσε αυτή. / Μη και μου τον έχει πνίξει; / Σπαστην τότε τη γλαυκή.*

Όπου στο ποίημα πρόκειται για την κοπέλα που υποσυνείδητα θέλει να πνιγεί: *Помикаю в чорних хвилях, / На дно моря кану, (στα ναυρονερά να ψάξω, / στο βυθό να κατεβώ) ο Γ. Ρίτσος δημιουργεί μεταφορά με σύνθετο ουσιαστικό τα μαυράνερα που συμβολίζουν την αμοιριά στην ελληνική γλωσσική εικόνα του κόσμου (βλ. τις σημασίες των αρχαίων ελληνικών ονομάτων η Μαύρη θάλασσα – πολυτάραχη θάλασσα, κακή, που φέρνει δυστυχία και η φιλόξενη θάλασσα ο Εύξεινος πόντος – χαϊδευτική θάλασσα, ήρεμη).*

Στο ποίημα "Το νερό στη θάλασσα κυλά" αντιπαραβολή του ποταμίσιου νερού που κυλάει, εισβάλλει στη θάλασσα με τα αεικίνητα νερά της θάλασσας που όμως δεν αναγκάζονται να ρέουν προς κάποια κατεύθυνση (έννοια του μη εσωκλεισμού) δημιουργεί την εικόνα του φυσικού φαινομένου, το οποίο είναι άφευκτο και απρόληπτο. Οι προσμονές του κοζάκου να γυρίσει στο σπίτι είναι μάταιες. Στην αρχή του ποιήματος Γ. Ρίτσος εικονίζει ήρεμο γλαυκό γιαλό στο οποίο κυλάνε τα νερά: *Στο γλαυκό γιαλό κυλάνε / τ'ανεγύριστα νερά.* Παρακάτω Γ. Ρίτσος χρησιμοποιεί ουσιαστικό ο πόντος (ή θάλασσα κοντά στη γη, θάλασσα-διόδος). *Στο Σεβτσένκο ο πόντος παίζει, δηλαδή ανησυχεί, σπάει την ανήσυχη ψυχή του κοζάκου: Пішов козак світ за очі; / Грає сине море, / Грає серце козацьке, / А думка зговорить. – Πάει ο νιός στις γης την άκρη / σπάει ο πόντος γαλανός / σπάει σαν κύμα κ' η καρδιά του / και του λέει ο λογισμός.*

Και παρακάτω όταν ο κοζάκος βεβαιώθηκε στην ματαιότητα των προσμονών του για την ελευθερία, όταν αντάμωσε τις πίκρες αντί της ευτυχίας που αναζητούσε: *Сидить козак на тім домі, / Грає сине море, / Думав доля зустрітеться – / Сніткалося горе. – Στέκει ο νιός στην όχτη πέρα, / σπάει ο πόντος γαλανός. / Έλπιζε την τύχη να βρει, / τον αντάμωσε ο καημός.*

Το ενδιαφέρον παράδειγμα του μετασχηματισμού και της προσαρμογής *синего моря* του Σεβτσένκο στα συμφραζόμενα της ελληνικής γλωσσικής εικόνας του κόσμου είναι η χρισσιμοποίηση στη

μετάφραση του ποιήματος "Λεύκα" εκτός από το ουσιαστικό *θάλασσα* ή τα συνώνυμα του *πόντος*, *πέλαγος* την φράση *γαλάζιο ακροθαλάσσι* που κατά γράμμα σημαίνει "κοντά στη γαλάζια ακρογιαλιά": *Плавай, плавай, лебедонько, / У синьому морі – Кύνκε μου, όλο πλέε και πλέε/ στο γαλάζιο ακροθαλάσσι*. Έτσι, ο Γ. Ρίτσος υλοποιεί το υλικό που ο Σεβτσένκο αντλούσε από τα δημοτικά τραγούδια τα οποία συνδεόνται στο κείμενο με στοιχεία των παραμυθιακών μεταμορφώσεων: της κοπέλας στην σε λεύκα, της κοπέλας και του κύκνου ως εικόνα της συζυγικής πίστης. Στους επόμενους στίχους της μετάφρασης *сине море* του πρωτοτύπου ο Ρίτσος αναπαράγει ως *πέλαγος*: *Рости, рости подивися/ За синеε море: По тім боці – моя доля, / По сім боці – горе – N' ανεβείς και να κοιτάξεις/ κείθε απ' του πελάγου τα βάθη:/ είναι η τύχη μου – κει κάτου,/ κ' είναι δω – καημοί και πάθη*.

Στα εξεταζόμενα έργα συναντάμε τη διαδεδομένη στα ουκρανικά μεταφορική σύγκριση της θάλασσας με το χωράφι, κάμπο για την έκφραση της ιδέας της μεγάλης έκτασης ή μεγέθους. Ο Ρίτσος για την απόδοση τέτοιας σημασίας χρησιμοποιεί τις λέξεις *το πέλαγος* και *ο πόντος*. Στη μετάφραση της "Λεύκας" π.χ. βλέπουμε το ουσιαστικό *πόντος*: *Кругом поле, як те море/ Широке синіє – γύρο της πλατύς ο κάμπος / σαν τον πόντο γαλανίζει*.

Κάποιες δυσκολίες στη μετάφραση συνδέονται και με το εννοιολογικό περιεχόμενο των λέξεων *ακτή/ όχθη* (μια από τις κοντινές πλευρές της στεριάς που συνορεύει με τα ύδατα) στα κείμενα του Σεβτσένκο και στις μετάφρασεις τους. Στα σύγχρονα ουκρανικά η χρήση (συνδυαστικότητα) του ουσιαστικού *берег* σ'όλες τις περιπτώσεις όταν πρόκειται για τον ποταμό, λιμάνι και θάλασσα. Στα σύγχρονα Ελληνικά με το θάλασσα συνδυάζεται η λέξη *ακτή*, όμως η περιοχή δίπλα στην θάλασσα μπορεί επίσης να μεταφράσται σαν *γιαλός, παραλία, ακροθαλασσιά, περιγιάλι, ακρογιάλι, ακρογιαλιά*, και το άκρο της στεριάς του ποταμού και λιμανιού είναι *όχθη*.

Στο ποίημα "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου" οι στίχοι του Σεβτσένκο *Колн же милуї на тім боці, / Буїнесенькуї, знаєш, / Де він ходить, що він робить, / Ти з ним розмовляєш (Κι αν στην όχθη πέρα στέκει/ ο καλός και περπατεί,/ βρε, άνεμέ μου, εσύ το ξέρεις μια και*

του *μιλάς στ'αυτί*) μεταφράζονται με την λέξη *όχτη*. Ομοίως ο Ρίτσος μετάφρασε τους στίχους του ποιήματος "Το νερό στη θάλασσα κυλά" *Сидить козак на тім домі/ Грає сине море – Стέκει ο νιός στην όχτη πέρα/ σπάει ο πόντος γαλανός*. Η ουκρανική έκφραση *сидить козак* έχει τη σημασία "βρίσκεται, υπάρχει" που ο Ρίτσος αποδίδει με τη λέξη *στέκει* και τη λέξη *δίκ* (πλευρά) μεταφράζει με τη λέξη *όχτη* την προτιμώντας στη *ακτή* για να φέρνει τον αναγνώστη πιο κοντά στην ουκρανική πραγματικότητα (ποταμίσινα ναυτιλία) αλλά και σημειώνοντας έτσι ότι δεν πρόκειται για πραγματική τοποθεσία όμως η διήγηση αφορά το μυθοποιημένο χώρο (μπλέ θάλασσα στη λαογραφία χωρίζει τον πραγματικό κόσμο από το παραμυθένιο, π.χ. κόσμο των νεκρών).

Όταν καταφεύγει σε τέτοιους μετασχηματισμούς, ο μεταφραστής φέρνει τις εικαστικές δομές του Σεβτσένκο στη γλώσσα του Ελληνικού κόσμου και μεταφέρει με ακρίβεια την σημασιολογική φόρτιση των εικόνων. Επικαλείται τους βαθιούς συνειρμούς με την ελληνική πραγματικότητα, που έχουν δυνατότητα να εκφράσουν τις απόψεις του Σεβτσένκο για να αποφύγει την κυριολεξία για να διασώσει την καλλιτεχνική πραγματικότητα. Έτσι, στις τελικές γραμμές του ποιήματος "Το νερό στη θάλασσα κυλά" και πάλι υπάρχει μια εικόνα της θάλασσας: *А журавли летять соді / На тої дік κлючами*. Ο Γ. Ρίτσος στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιεί το σύνθετο ουσιαστικό *ακρογιαλιά*: *Γερανοί πετάνε σμάρια/ πέρα απ'την ακρογιαλιά*.

Το μοτίβο της μοναξιάς διαπερνά το ποίημα "Μονάχη, ολομονάχη", που επίσης γράφτηκε στην εξορία στο 1847. Ο Ταράς Σεβτσένκο το συνθέτει ως μελαγχολικό ουκρανικό δημοτικό τραγούδι για την ορφανή κοπέλα, που δεν ήξερε ούτε ευτυχία, ούτε τύχη, η οποία *меж чужими зросла, / І зросла – не кохалась!* (μεταξύ των ξένων ανθρώπων έχει μεγαλώσει χωρίς συμπόνια και αγάπη). Δεν παντρεύεται και δεν πρόκειται να παντρευτεί. Ο Γ. Ρίτσος άπογα αναπαράγει το περιεχόμενο του ποιήματος, αλλά αλλάζει την μετρική του, προσεγγίζοντας σε ελληνική γλωσσική συνείδηση. Η μετάφραση του μοιάζει στο δημοτικό ποιητικό παραμύθι. Ας θυμηθούμε μια τυπική αρχή ενός από αυτά: *Δως την μπάτσα να γυρίσει,/ Παραμύθι ν' αρχίσει*.

Να συγκρίνουμε σε αυτή την έννοια την φωνητική δομή του πρωτότυπου και της μετάφρασης:

| | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| <i>Οϊ οδνα я, οδνα,</i> | <i>Μονάχη, ολομονάχη</i> |
| <i>Як билиночка в полі,</i> | <i>Καλαμιά σ'ερμό χωράφι,</i> |
| <i>Та не дав мені Бог</i> | <i>Τύχη και χαρά καμιά</i> |
| <i>Ані частя, ні долі.</i> | <i>Ο θεός για με δε γράφει.</i> |

Στα αναφερόμενα κείμενα χρησιμοποιήθηκαν δύο φρασεολογισμοί. Ένας απ' αυτούς είναι παράλληλος και στη μορφή του και στο περιεχόμενό του και στις δύο γλώσσες: *як билиночка в полі* – *καλαμιά σ'ερμό χωράφι*. Η ουκρανική έκφραση *Не дав мені Бог ані частя, ні долі* – είναι καθομιλούμενη μορφή του διεθνούς φρασεολογισμού, που ως βάση έχει την ελληνική μονάδα. Στην ελληνική μετάφραση επίσης χρησιμοποιήθηκε ο παραφρασθείς φρασεολογισμός *τύχη και χαρά καμιά / ο Θεός για με δε γράφει*, που έχει κοινά στοιχεία με τη αρχαία ελληνική πηγή, και συγκεκριμένα *πεπρωμένο φύγειν αδύνατο* – ουκρ. *вид долі не втечеш*, και χρησιμοποιείται ως βάση για το νεοελληνικό *έτσι μου ήταν γραμμένο* – ουκρ. *так мені на роду (віку) написано*. Οι έννοιες όλων των μονάδων τονίζουν ότι αν κάτι προκαθορίζεται σε κάποιον από την τύχη ή ανώτερη βία, θα πραγματοποιηθεί οπωσδήποτε. Ο Σεβτσένκο υπογραμμίζει – η ορφάνη έτυχε να βιώνει μόνο το κακό. Ο Γ. Ρίτσος με τον ελληνικό φρασεολογισμό επίσης τονίζει, ότι η ορφάνη έχει μπροστά της κακή μοίρα, δεν έχει επιτυχία.

Η ανάλυση μας επιτρέπει να συμπεράνουμε προκαταρκτικά ότι οι μεταφραστικές αποφάσεις του Ρίτσου συνίστανται στον ορισμό της λυρικής βάσης δημοτικών τραγουδιών στην ποίηση του Σεβτσένκο και αναζήτηση παρόμοιων ελληνικών δομών (στη μετρική, λεξιλόγιο και συντακτικό) η χρήση των οποίων είναι προσεχτική και κάπως περιορισμένη εφόσον οι παραδόσεις δε συμπίπτουν (π.χ. υπάρχει μεν πλούσιο το υλικό για ορφανά και άμοιρες κοπέλες στα μοιρολόγια και μαντινάδες αλλά δεν ανακαλύφθηκαν σημαντικές επιροές απ' αυτά τα είδη). Ο Ρίτσος είναι προσεχτικός στην επιλογή του λεξιλογίου για να αποδώσει την επιρροή της προφορικής παράδοσης στα ποιήματα κατανοώντας ότι ο Σεβτσένκο όχι μόνο θεμελίωσε τις αρχές της νεώτερης ουκρανική λογοτεχνικής παράδοσης αλλά άσκησε αισθητή επιρροή στις μετέπειτα εξελίξεις της ουκρανική

γλώσσα. Γι' αυτό από τη μιά πλευρά δημιουργεί νεολογικά δάνεια όπως *τσουμακ* για το σκοπό να παράγει στη μετάφραση το λαογραφικό φόντο όμως σε άλλες περιπτώσεις επιλέγει το μη μαρκαρισμένο στυλιστικά λεξιλόγιο για να παρουσιάζει τη γλώσσα του Σεβτσένκο ως υποδειγματική ή ρυθμιστική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. *Γαλчуk O.* Αντιχний інтертекст української літератури: теоретичні аспекти / *O. Γαλчуk* // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. Іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 1. – С. 82–88.
2. *Дзюба I.* Шевченко і Петефі // 3 криниці літ: у 3 т. / *I. Дзюба*. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – Т. 2. Шевченко і світ. – С. 8–47.
3. *Конторчук Г. М.* Творчість Тараса Шевченка як об'єкт мовознавчих студій / *Г. М. Конторчук* // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем (21). – 2010. – С. 244–249.
4. *Майстренко М.* Шевченко і античність : літературознавчий нарис / *М. Майстренко*. – О.: Маяк; Асоціація "Бригантина", 1992. – 296 с.
5. *Микитенко Ю.* Сяйво Гіпокрені. З історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків / *Ю. Микитенко*. – К.: Всесвіт, 2008. – С. 390.
6. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів / *Т. Г. Шевченко*. – К., 1956. – Т. 1. – 724 с.
7. *Kotopoulos T. H.* Karasavidou, H. Η Ποίηση του Γ. Ρίτσου και τα Ρέοντα Σύνορα της Θηλυκότητας / *T. H. Kotopoulos* // "Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2009" / *M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis and M. Palaksoglou* (Eds.). Flinders University Department of Languages. – Modern Greek: Adelaide, 2009. – P. 539–551.
8. *Ρίτσος Γ.* Ο Ουκρανός ποιητής Τ. Σεβτσένκο και το ποίημά του "Καύκασος" / *Γ. Ρίτσος* // Σεβτσένκο Τ. Ποιήματα. – Αθήνα: Εκδόσεις "Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος", 1964. – Σ. 3–5.
9. *Κάλβος Α.* Άπαντα / *Α. Κάλβος*. – Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 1992. – Σ. 229.
10. *Καραντζή Χρυσούλα* Η Αξιοποίηση της γλωσσικής πολυτυπίας στη δημιουργία του ύφους. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου. – Αθήνα: Ίδρυμα Κώστη και Ελένης Ουράνη, 2000. – Σ. 464.
11. *Σεβτσένκο Τ.* Διαθήκη/ επιμέλεια έκδοσης Γ.Μασιλιούκ / *Τ. Σεβτσένκο*. – Χίος, 2011. – Σ. 383.
12. *Σεβτσένκο Τ.* Ποιήματα. / *Τ. Σεβτσένκο*. – Αθήνα: Εκδόσεις "Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος", 1964. – 93 σ.
13. *Σεφέρης Γ.* Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών" / *Γ. Σεφέρης* // *Δοκμές*. – Τ. 1 (1936–1947). – Αθήνα: Ίκαρος, 1992.

Стаття надійшла до редколегії 20.05.15

N. Klymenko, Full Professor of the Greek Philology Department,
holder of a Higher Doctoral Degree in Linguistics,
A. Savenko, Associate Professor, Ph.D. in Linguistics

ENDOGENIC AND HERITABLE PARALLELISM IN POETIC TEXT

The outstanding figure of Taras Shevchenko up to now draws the extended attention of the scientists, engaged in researches related to the development of Ukrainian language and culture. Some issues which still have to be unfolded concern the aspects of influences exercised by the Ukrainian poet on other men of letters within the country and outside as well as close attention should be paid on influences experienced by T. Shevchenko during his life and at the time of poetic creation.

This article attempts to shed the light on the particular problem of Ukrainian-Greek cultural contacts and interchanges, revived by the fact of recent publishing of new translations into Greek of his poems dedicated to the poet's two hundredth anniversary. We try to consider the above issue as a manifestation of the cultural parallels expressed by coincidence in the texts of prominent authors who belong to and mould the character of their work in the same historical period. The present research concerns the writings of T. Shevchenko and Greek poet A. Calvos who's considered one of the Greek most important national poet. We shall concentrate on the Mother's poetical concept and motive occurred in their poems to show how resembling historical circumstances, social background and different ideological views (including the traditional common sense believes) as well as literary tradition in process of sustained formation could affect the poet's imagination resulting the great affinity in approaching towards the poetical themes they both explore. Henceforth we'll call this variety of textual resemblance endogenic parallelism suggesting that it is constructed independently by every author for his own purposes so can't be matched as case of direct intertextuality nor as a simple coincidence but considered in the context of wider European political, social and cultural processes and inner mechanisms that lay within the appearing discourses, part of which is constructed exactly in the depth of literary developments. Then we examine the case we'll propose to call heritable parallelism as a specific form of non direct affinity of literary writing's manner which may occur during the translation because of similarity of mentioned above manner when a translating person combine translator and original author' personalities, and thus in the process of translating emerges the situation of the secondary affiliation when the translator recognizes some inherent in him features of original text and brings together the source and target textual spaces by using his own poetic manner as alienated one aiming not to shadow the original author. In this respect we'll try to consider the approach used by the Greek poet Giannis Ritsos in rendering the image of the woman portrayed in poems of Taras Shevchenko.

Beginning from the first topic of research we have to notice several episodes of biography of T. Shevchenko and A. Calvos as well as some historical factors that were influencing the poetic vision of both of them and specifically the imagery comes from the MOTHER's concept. Firstly it's the bitter experience of lack of the parental care in the childhood of both future poets and living abroad for a long time combined with the basic cognitive concept of MOTHER presented in both culture. The sensible

incompleteness of personal life also reflected in their works such historical circumstances of Ukraine and Greece as unsolved issue of nationhood within the boundaries of independent state, direction of cultural development and the painful issue of national language and its self-sufficiency etc. It allows us to suggest that in the poems of analyzed authors the poetic concept MOTHER could be presented in two variants (MOTHER+/ MOTHER-), expressed both clearly in poetry of T. Shevchenko and with some deviations in Calvos' work. The variant MOTHER+ expresses the idea of protection and initiation (inside the social body or frames of culture) therefore usually occurs in the metaphorical representation of motherland. For Shevchenko the metaphor of Mother+ as asylum is embodied within temporal domain, introduced in the text by prophetic discourse of the poet as a third person (observer), whereas A. Calvos actualizes the concept of Greece as Mother+ in the terms of space model which is not exposed to time's effects. The temporal domain makes Shevchenko possible to depict several eventual ways of Ukrainian evolution: a negative one, which is shown by the image of Mother- (a female protagonist who commits suicide or kills her own heirs), and a positive one, where the mother and the child (breed of future world) prophetically transferred through the break of time to construct the new identities of people (presumably Ukrainians in spirit of New Testament's tradition) of as well as notion of Ukraine. In turn A. Calvos uses the image of Mother in a space model where her ghost communicates with the protagonist (initiation) to create in his mind the notion of the loss and in this way losing once more the real mother discovers the symbolic one, the Greece as Motherland.

The second part of our research is dedicated to the Giannis Ritsos's reception of poetry of Ukrainian Kobzar. For purposes of our research we've selected several poem with central female protagonist to analyze how the translator transfers by means of language the set of notion expressing woman's imagery. The reflections about woman's fate and actions that women conduct in the man's world hold the Ritsos's attention during the whole of his life and influence the manner and strategy of translation. It is important to explain the poet's choice the poems for translation, because involved in translation he could work out themes of his own interest. Comparing the source and target texts we point out that G. Ritsos carefully rearranges the alliterations of Shevchenko as a important feature of sound symbolism that in turn leads him to understanding the whole folklore basis of Shevchenko's poetry. Ritsos himself turns to folklore tradition in his poem "Επιτάφιος" but metrical rhythms of ukrainian and greek folksongs differ notably so we can assert that in translation the Greek poet explore the new abilities of parallel systems of expression. Another noticeable feature is the reconstruction of imagery of Shevchenko's poetry which depicts femininity. In this respect the Greek poet skilfully uses the spoken language structures on the level of vocabulary and word's derivation. The last feature we've dealt with is the transferring of concept MOPE (SEA), one of the element of Ukrainian language picture of the world, by means of Greek language. This concept in the poetry of Shevchenko metaphorically belongs to the feminine imagery and expresses both the birth giving and deprivation of life (the stable motive of Shevchenko) the dark side of human emotions and collective actions which attracts Ritsos himself so much.

Key words: endogenic parallelism, heritable parallelism, translation, poetic concept, Ukrainian poetry, Greek poetry

Н. Клименко, д-р филол. наук, проф.,
А. Савенко, канд. филол. наук, доц.

Эндогенные и наследуемые параллели поэтического текста

В статье рассматриваются механизмы образования параллелей в поэтическом тексте, а именно – основания и причины схожего функционирования некоторых концептов и мотивов в творчестве Т. Шевченко и А. Кальвосо, его современника, которые не могут быть проинтерпретированы как интертекстуальные (эндогенные параллели). Также проведен анализ принципов передачи в поэтическом переводе художественных элементов, которые присутствуют и в оригинальном творчестве переводчика (Я. Рицос) и являются специфическим выражением феномена интертекстуальности (наследуемые параллели).

Ключевые слова: эндогенная параллель, наследуемая параллель, перевод, поэтический концепт, украинская поэзия, греческая поэзия.

Н. Клименко, д-р філол. наук, проф.,
А. Савенко, канд. філол. наук, доц.

Эндогенні та наслідувальні паралелі в поетичному тексті

Статтю присвячено порівняльному дослідженню механізму утворення параллелей у поетичному тексті, а саме з'ясуванню підстав для спільного функціонування деяких поетичних концептів та мотивів у творчості Т. Шевченка та А. Кальвосо, його сучасника, що не можуть бути інтерпретовані як інтертекстуальні паралелі (ендогенні паралелі), а також аналізу відтворення в перекладному поетичному тексті художніх елементів, які оприявнюються в оригінальній творчості перекладача (Я. Рицос) і є виразом специфічного функціонування явища інтертекстуальності (наслідувальні паралелі).

Ключові слова: ендогенна паралель, наслідувальна паралель, переклад, поетичний концепт, українська поезія, грецька поезія.

UDC 81'255.4=161.2=111

L. Kolomiyets, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

THE ESSENTIALIZED KOBZAR BY TARAS SHEVCHENKO IN MICHAEL NAYDAN'S ENGLISH PROJECTION, 2014

This article discusses the selected poetry of Taras Shevchenko (1814–1861) in the English translations from Ukrainian by Michael Naydan, published as a tribute on the bicentennial of the poet's birth in 2014, and particularly focuses on various aspects of the translator's strategy. It examines the basic procedural issues of Naydan's translation strategy including literal textual meanings, accurate idiomatic equivalents, functional contextual substitutes and situational modulation of set phrases. It also observes gains, losses, and compensations in

Naydan's translations from a communicative vantage point. The discussion notes how the view of the nature of Shevchenko's oeuvre by Naydan merges with the graphic design of the 2014 book of his translations illustrated with linocuts by Ukrainian graphic artists Volodymyr and Lyudmyla Loboda. The article applies Justa Holz-Mänttär'i's metaphoric definition of translation as a psychological process of constructing worlds and shows how Naydan's translation project fits into this conceptual paradigm. In addition, the discussion describes linguistic zones of narrow translatability for any translator of Shevchenko, such as paronomasia and paronymic attraction of the rhyming words, as well as indirect meanings and idiomatic phrases. The article details cases of grammatical perplexities that may be of a particular concern to English-speaking readers, related to the SL emphatic and modal syntax, as well as to the composition of Shevchenko's rhetorical discourse. The most detailed analysis in the article focuses on the instances of ostensible perspicuity of the author's poetic diction in terms of its colloquiality and idiomaticity.

Keywords: *Taras Shevchenko, Michael Naydan, translation strategy, translatability, textual equivalent, functional substitute, compensation, colloquialism.*

I. The Book of Pain and Desire

The internationally recognized author, translator and essayist Tim Parks graphically describes the translator's task using shifting as a metaphor: "Imagine shifting the Tower of Pisa into downtown Manhattan and convincing everyone it's in the right place; that's the scale of the task" [Parks].

Indeed, any view of translation as an act of shifting, moving, or relocating the edifice of the original work may trigger a somewhat facetious response in the reader's imagination to such an endeavor on the translator's part, even if the translator would have tried to assimilate, or reincarnate, the most strange-looking features of a foreign cultural edifice by repainting its elevations in order that a new chiaroscuro attenuate its undue strangeness and create an illusion that fits into the new skyline.

Michael Naydan as a translator of poetic works by Taras Shevchenko – the national emblem of Ukrainian people and their idealized oracle – tended to construct a living world of the 19th century Ukrainian classic for 21st century non-Ukrainian readers. He projected his imagination and reflection of Shevchenko's poetic diction onto the natural and familiar world of his contemporary American readers and their language of everyday communication. And thanks to the translator's intuitive sensitivity and attention to the

hypothesized viewpoints of the Ukrainian author and the English-speaking audience, his translations proved to be exceptionally communicative. Thus, of all the extant metaphors of translation as a psychological process, the most fitting one for the Shevchenko translation project by Naydan could be the metaphor of constructing worlds by the translator and putting oneself in them, or in a broader sense the metaphor of projection, suggested by Justa Holz-Mänttari [See: Martín de León 2010, 103].

Our understanding is that Michael Naydan rather constructs the world of Taras Shevchenko anew for a new, postmodern reader rather than transferring its constituents into his own ambient culture that comes straight from the 2014 book title of his translations: *The Essential Poetry of Taras Shevchenko*. Such a title sounds almost nonsensical to the native Ukrainian ear, for there is no unessential poetry written by Taras Shevchenko in the contemporary Ukrainian literary canon. A lot of textbooks or gift editions in present-day Ukraine, of course, include selected works by Shevchenko, but one-sixth part of Shevchenko's poetry will hardly be labeled in any Ukrainian edition as the essential, or the most important, to the detriment of the remaining five sixths of the poet's oeuvre. After all, who of the Ukrainian readers of Shevchenko can tell that those 24 pieces selected by Naydan for the above-mentioned edition are more essential than, let's say, such poems as "Кавказ" (The Caucasus), "Сон (Комедія)" (Dream (A Comedy)), "Великий льох" (The Great Vault (A Mystery)), "І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє" (To the Dead, the Living, and to the Unborn Compatriots of mine in Ukraine and not in Ukraine My Fraternal Missive), or such cycles as "Давидові псалми" (Psalms of David), as well as many other notable items of poetry by Shevchenko? Absolutely each of the poems in Shevchenko's poetic heritage is essential as a building block of the author's poetic world and is an integral part of its entirety.

But at the same time the translator's project is indeed consistent with the artistic design of the book of his translations. The book was published in the city of Lviv, which is considered the Western Ukrainian cultural capital, to commemorate the 200th anniversary of

the birth of Taras Shevchenko in 2014. It is a bilingual Ukrainian and English edition illustrated with linocuts of Ukrainian graphic artists Volodymyr and Lyudmyla Loboda produced during 1984–86.

The book features an expressionistic black-and-white linocut matriarchal iconostasis on its flyleaves (from V. Loboda's series *A Great Journey to Ukraine. Taras Shevchenko*) with mostly the primordially simple contours of faceless women, as if they are half-naked, with their heads covered—one is heavily pregnant, another is breast feeding, another is holding a swaddled infant, or squatting, or kneeling, the other one is sitting with a pieta-like bowed head. Female figures are supplemented with grotesque-looking icons of the national bard, or the bandura-player, and a scarecrow-like crucifix at the top and bottom of the iconostasis respectively. In the centre, the onlooker can discern a tightly bound male figure that is evidently running the gauntlet. Supplemented with *The Blind Men* linocut on the cover and an enlarged profile of Shevchenko on the frontispiece—with a convexity of his augmented symbolic moustache (just in case he be mistaken for anybody else!) and a tiny star up in the sky projecting its expressive ray straight to the "third eye" spot on the poet's forehead as if informing the world of his soothsayer's gift. The book design aptly points to the nodal archetypes of the sufferers and mourners in Ukrainian culture, as well as to the empathetic sadness of Shevchenko, led by his cynosure as the saviour from the loneliness and terror of slave life in the Russian Empire.

All those linocut illustrations are, in fact, ominously depressive, representing the artists' self-reflection under Soviet rule in Ukraine in the 20th century and its associational projection of Shevchenko's poetry onto the oppressed Ukrainian world. This world would probably have been destroyed by the Tsarist and Soviet Russian occupational regimes had there not been such a poet as Shevchenko. And Naydan has reflected this message of the acclaimed Lviv artists Volodymyr and Lyudmyla Loboda in his own projection of Shevchenko's poetry onto the contemporary English-speaking world.

The constructed Shevchenkian world of Michael Naydan consists of the first *Kobzar* (8 poems) from 1840, a section tentatively called "intimate lyric poems" (11 short poems), and a concluding section

under the rubric as "other selected works" (5 pieces, including two longer poems, two shorter poems and the Introduction to dramatic poem "Гайдамаки" [The Haidamaks]).

Why are the poet's texts, as selected in the book, more essential than others, no less known or highly rated by the Ukrainian readership? The answer to this question, we assume, lies in the main idea of Naydan's translation project, whose primary purpose, as the reader can guess from the selections, was to construct in English a primordially syncretic, expressionistic world of an archetypal folk bard, inhabited with highly sensitive and romantic characters. The texts and illustrations in the book design are welded together by this idea of constructing a perceptible intimate world of an ethnocentric people's poet. The linocuts, created in a minimal artistic style, primarily resemble primordial petroglyphs. They schematically depict in broad straight and curved lines the crude contours of squat human figures with surly faces. Those pictographic, symbolic images of the archetypal Ukrainian destitute (the blind, the forlorn, the betrayed, and the poet-martyr himself) point to the guiding motifs of the texts selected, as well as to their minimalistic, but poignantly expressive English language projection by the translator so that the textual and illustrational parts of the book might be perceived by the reader as an integral unity.

II. A New Vista

Deliberately or not, Michael Naydan has constructed his Shevchenkian world as plain and as clear-cut in detail as the white-and-black petroglyphic-looking linocuts in the background, or virtually in the foreground of the book.

By the same token, Naydan romanticized, made intimate and, in a way, modernized Shevchenko for the present-day American reader (n.b. although the book in question was published in Ukraine, his selection of 14 pieces from *The Kobzar* appeared in the 1st volume of *Ukrainian Literature Magazine* as early as 2004). And from this perspective, Naydan's translations for the book demonstrate the integrity of his Shevchenko project: from the early, purely romantic poems of the first *Kobzar*, through the block of short lyric poems,

tentatively qualified as "intimate," and to another ethno-romantic block of "selected works," consisting of an early Romantic poem "Причинна" (The Moonstruck Girl), a romantic Introduction to "The Haidamaks," two romantic poems that may also be qualified as "intimate," grieving for the bygone glory of Ukraine and lamenting a time of its plight, "Розрита могила" (The Ransacked Grave) and "Тоголю" (То Ноголю), and a short folklore-stylized poem *І багата я...* (I'm well-to-do...) at the end of this edition.

Eventually, the translator's projection of Shevchenkian poetry onto the non-Ukrainian literary landscape outlines the profile of a purely romantic (and deeply rooted into the folklore mythological tradition) poet-mourner who is grieving for a bygone antiquity and bitterly lamenting his fate. The translator is hardly troubled by the fact that readers, familiar with the entire corpus of Shevchenko's oeuvre, would probably suffer a kind of proprioceptive syndrome: an aching feeling for the amputated parts of Shevchenkian (painfully familiar) poetic world, such as his bitterly satirical poems, or old-testament-patterned prophetic verses, or his wrathful appeals to the righteous fight for freedom, among others.

Rather than drawing on the differences between the author's world and that of the readers, Naydan tends to construct the author's world in his imaginative projection on the cultural skyline familiar in the 21st century and puts himself in this world as constructed and projected by his imagination. Numerous markers of textual renovation testify to the translator's presence in it. For instance, he creates anew an important ethno-cultural reference by Shevchenko to the term *moskal'*: "The word "moskal'," which in Shevchenko's time was a pejorative term used by Ukrainians for Russians, and which particularly meant young Russian soldiers in his poetry, has been translated as "Russky," "Russky soldier boy," or "Russky boy." I have additionally used the word "Russkies" and on occasion the term "Muscovites" for the generic term for the plural "moskali," explains Naydan in his *Note on the Translation* [Naydan 2014].

On the one hand, an un-rhymed free-verse translation simplifies both the poetic form and the multilayer semantic dimension of the originals. On the other hand, it clarifies the textual meanings of the

polysemantic words and idiomatic phrases found in Shevchenko's work, and contributes to re-contextualization of the communicative value of his poetic imagery. Toward this end, it appears that the translator even eliminates some of the author's dedications, as well as most of the diminutive forms, which constitute a feature of the Ukrainian language and reflect its ethnic character.

With a communicative purpose in view, Naydan not only renames such a key historical culturally-specific term as *moskal'*, which he argues for in the above-given quotation, but he also introduces a simplified, transliterated version of the authentic Ukrainian term *Kozak*, "to differentiate the indigenous Ukrainian freedom fighters of the 16th to 18th centuries from Russian Cossack troops in the Tsarist army in later times" [Naydan 2014].

As the bilingual reader can easily notice, Naydan's strategy tends to render literal textual meanings (which nevertheless do not always turn out to be most accurate) in combination with accurate idiomatic equivalents, functional contextual substitutes for the source language culture-specific lexical units and situational modulation of set phrases by means of close semantic analogues in the target language. In such a way, the translator, on the commonly-used linguistic ground of American English, displays a new, non-conventional and crossover view of the nature of Shevchenko's oeuvre merged with the graphic outlines of archetypal human figures in the book illustrations expressing universally human emotions of frustration.

III. A Record of Gain

Later we will refer to the basic constituents of Naydan's strategy that have become the major building blocks of a new English-based world of Shevchenko's oeuvre projected by the translator's creative mind and placed in juxtaposition with the original texts in the 2014 Lviv bilingual edition. These are 1) accurate idiomatic equivalents, 2) literal textual meanings, 3) functional contextual substitutes, and 4) situational modulation of set phrases.

Whenever possible, Naydan finds phrasal equivalents for the hard-to-get-at semantics of colloquial verbs, as in the stanza below (the matching phrasal verbs are highlighted):

Кобзар вишварив, а козаки –
 Ах Хортиця гнеться –
 Метелиці та гопака
 Гуртом **оддирають**.
The kobzar strummed, and the kozaks too –
Till Khortytsia was shaking –
Blizzard dances and the hopak
Tearing off together. [Шевченко 2014, 102]

Mostly, the translator suggests idiomatic equivalents for the verbs with a figurative or implicit meaning, as in the following odd lines (the matchings are highlighted): *Він багатий, одинокий – /Будеш панувати – He's rich and lonely – /And you'll hold sway* [Шевченко 2014, 48]; *За нею полинув! – I've taken wing after her!* [Шевченко 2014, 58]; *І гнилою колодою /По світу валятись – And knock about the entire world /Like a rotten stump* [Шевченко 2014, 70]; *І не схаменеться – And doesn't gather his wits* [Шевченко 2014, 102], or in the following stanza:

Зеленіють по садочку
Черешні та вишні;
Як і перше виходила,
Катерина вийшла.
The sweet and black cherry trees'
Leaves are coming out along the orchard;
As she first stepped out,
Kateryna stepped out. [Шевченко 2014, 20]

He also frequently adheres to literal textual meanings of proverbial and set phrases that enrich the target language imagery, for instance: *Скачи, враже, як пан каже* (a proverb) – *Jump, enemy, as the master says* [Шевченко 2014, 15]; *як мак процвітає* (a set phrase, the full form of which is: "гарний /вродливий /здоровий як мак процвітає" – "as beautiful /handsome /healthy as poppy flowers blooming" [about a human being or people]) – *blooming like poppy flowers* [Шевченко 2014, 58].

Simultaneously Naydan "boldly accentuates the ontological status and poetic nature of the word" (this is Haydan's own expression concerning Yuri Andrukhovych's novel *Perverzion*, which we find appropriate as applied to Haydan himself as the translator of

Shevchenko) [See: Naydan 2003, 456] and strictly observes the imaginative poeticality of Shevchenko's diction and his easy-flowing conversational style, as can be seen from the following random examples among numerous others, where he resorts to complete sentence restructuring:

*Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине.
The Russky boy loves for a lark,
And for a lark will ditch you quickly. [Шевченко 2014, 16]
Засиніли понад Дніпром
Високі могили.*

*Tall grave mounds turned deep blue
Above the Dnipro. [Шевченко 2014, 94]*

*Насипали край дороги
Дві могили в житі.
They sprinkled the two graves in rye
To the edge of the road. [Шевченко 2014, 96]*

It is noteworthy that the translator occasionally preserves rhyming in the explicit folklore-like dicta and magic formulae, as in instances (1) and (2) respectively:

(1) *Теплий кожух, тільки шкода –
Не на мене шитий,
А розумне ваше слово
Брехнею підбите.
A warm fur coat, it's just too bad –
It's not made in my size,
And your intelligent word
Lined with lies. [Шевченко 2014, 101]*

(2) *Ух! Ух!
Солом'яний дух, дух!
Heigh-ho! Heigh-ho!
The spirit of straw, spirit!
Місяченьку!
Наш голубоньку!
Ходи до нас вечеряти.
Mr. Moon!
Our ducky dove!
Come to sup with us our love. [Шевченко 2014, 93]*

While rendering Ukrainian culture- or language-specific units in transliteration, Naydan amplifies the transliterated lexemes with necessary explanatory additions, as in the following cases (additions highlighted): *Як Січ будували* – *How they built the Sich **encampment*** [Шевченко 2014, 102]; *Неначе на раді, /Походжають, розмовляють* – *Like at a rada **council meeting**, /They walk about, chat away* [Шевченко 2014, 102]; *Козацтво гуляє, байрак гомонить* – *The Kozak **clan parties**, the ravine hums* [Шевченко 2014, 102].

By and large, the translator resorts to functional contextual substitutes for

a) culture-specific terms: *думи* – *thoughts in song*; *кватирка* – *pilot window*; *хустиночка* – *a little scarf*; *доля* – *good fortune*; *шажок* – *a coin*; *міхonoша* – *the old man's alms sack*; *чумак* – *an oxcart driver*; *рушники* – *embroidered cloths*; *ворожка* – *fortune-teller /gypsy*; *каламар* – *a clerk*; *турса* – *the feather grass*; *китайка* – *a red nankeen cloth*; *сіряки* – *coarse wool coats*; *у запічку* – *on the plank bed*; *панове-молодці* – *my young swains*; *пан отаман* – *the otaman chief*; *Козачество* – *Kozakdom*, etc.;

b) words of endearment: *серденько* – *her tiny heart*; *головонька* – *pretty head*; *Тихесенько Гриця дівчина співає* – *A girl oh-so-quietly sings the song Hryts* [Шевченко 2014, 104]; in the cases when the lyrical subject's emotional attachment or, vice versa, his/her aversion to someone or something is involved, the translator avoids using stylistic neutralization, and in general he resorts to stylistically neutral paraphrases quite rarely: *коник вороненький* – *his raven-colored horse*; *хлоп'ята* – *boys*; *ляшки-панки* – *the Polish lords*);

c) language-specific (1) lexemes: *цокотухи* – *chatterbox*; *навісна* – *a crazed woman*; *нічичирк* – *not a sound*; (2) set phrases: *лютеє горе* – *fuming grief*; *лани широкополі* – *the wide-tilled fields*; *аж гульк* – *in a flash*; *попідтинню, сиротами* – *destitute, as orphans*; *(думка) жалю завдає* – *(it) inflicts a sting*; *на сторожі стоять* – *standing guard*; (3) proverbs and proverbial phrases: *От їх достобіса!* – *There are a helluva lot of them!* [Шевченко 2014, 34]; *При лихій годині* – *In an hour of misery* [Шевченко 2014, 105]; *Лихо мені з вами!* – *Children, a calamity for me with you!* [Шевченко 2014, 104]; *Край світа полину!* – *I'll take wing to the ends of the earth!* [Шевченко 2014, 43]; *Не вік дівувати!* – *It's not*

the age to be a maid [Шевченко 2014, 43]; *Били, а не вчили. – Beaten, still a cretin* [Шевченко 2014, 100].

Naydan tends to echo the rhythm, which is primarily a trochaic tetrameter, of those rhythmic proverbial phrases that are most obviously of folk origin, such as *Мене мати хоче дати /За старого заміж. – My mother wants to give my hand /In marriage to an old man* [Шевченко 2014, 43]. He takes care not to drop a semantic detail or let it escape from his cognitive limelight. His carefulness pays off in mostly accurate rendering of the nuances of Shevchenko's colloquial diction. In particular, the following original phrases are entirely colloquial-patterned, yet accurately reproduced in translation: *З переполоху ну втікати! – Out of fright they run away!* [Шевченко 2014, 96]; *А я дивлюсь, поглядаю – And I look, keep an eye out* [Шевченко 2014, 102]; *Тяжко-важко нудить світом – It's hard so hard feeling sick of the world* [Шевченко 2014, 105], etc.

To attain semantic accurateness, the translator involves procedures of situational modulation of set phrases, for instance (the matching phrases are highlighted): *Тяжко-важко заспіває, / Як Січ руйнували. – He begins to sing in grave tones about / The destruction of Sich* [Шевченко 2014, 12]; *Журба в шинку мед-горілку / Поставцем кружала. – In a tavern sorrow circulated / Mead vodka through a cruet-stand* [Шевченко 2014, 54]; *Зібрав шляхту всю до купи / Та їй ну частувати. – He gathered the nobles all together / And entertained them choicely* [Шевченко 2014, 60].

Thus far we have attempted to demonstrate the translator's strategy of construction in action, though there still remain linguistic zones of narrow translatability for any translator of Shevchenko, such as paronomasia and paronymic attraction of the rhyming words, as well as indirect meanings and idiomatic phrases. Onwards we will consider those translatability difficulties by stages.

IV. When Literalness Is Nearly Impossible

➤ *Paronomasia and/or paronymic attraction of the rhyming words:*

The following excerpt from Shevchenko's early poem "Іван Підкова" (Ivan Pidkova) reveals the author's cross-textual opposition

between the Kozaks' glory of olden days and their grandsons' short memory of it:

*Свідок слави дідівщини
З вітром розмовляє,
А внук косу несе в росу,
За ними співає.* [Шевченко 2014, 54]

Naydan's translation:

*A witness of the glory of olden days
Speaks with the wind,
And his grandson carries a scythe
On his shoulder singing to the dew.* [Шевченко 2014, 54]

Withal, this excerpt holds a paronomastic aphorism *косу несе в росу* (in Naydan's literal translation: *carries a scythe <...> to the dew*). The aphorism is grounded on people's belief that prophesies a fair weather without atmospheric precipitation if there is dew in the morning (and the hay-maker may, thus, start mowing: "Вранці роса – гуляє в полі коса" [There's dew in the morning – the scythe is having a good time in the field]), and vice versa, if there is no dew in the morning, it is a sign that the storm is approaching (and the hay-maker should not start mowing the field: "Вранці не роса – спи коса" [There's no dew in the morning – Sleep, the scythe]).

Although the translator has shown great ingenuity here, his almost literal wording does not render the textual meaning of the aphorism that symbolizes an immanent harmony of the indigenous person's disposition and his native nature: the grandson is singing to the dew in unison with the nature that promises a lovely day.

Typical poetic folk phrases based on rhyming words are a hard nut to crack in translation. Since they always contain an element of exaggeration, their direct translation would sound illogic or even nonsensical. For instance, the following clichéd folklore expression *виплакала карі очі за чотири ночі* in literal rendition means the following: "I (or she) wept out my (or her) hazel eyes for four nights." Anyway, the adverbial phrase of time "for four nights" in its verbal context does not mean that what it literally says, but simply refers to a short period of time implying that someone has wept out her eyes very quickly. A similarly structured poetic formula will be met by the reader of Shevchenko's poem "Kateryna": *Не дві ночі*

карі очі /Любо цілувала. – More than two nights she lovingly /Kissed his hazel eyes [Шевченко 2014, 16]. As is evidenced by the translation, Naydan finds a way to explicate the referential meaning of a negative adverbial phrase of time *не дві ночі* using a comparative phrase rather than rendering literally the componential structure of this folklore-patterned author's expression.

➤ *Indirect meanings and idiomatic phrases:*

The problem with indirect meanings and idiomatic phrases is that a clear and obvious meaning in the original text might become vague and obscure in its literal translation. Take, for instance, an idiom *(з)зубити себе* (to commit suicide) from the following extract: *Того в'яжуть, того ріжуть, /Той сам себе губить... – They tie up one, slaughter another, /He who does it destroys himself...* ("Kateryna") [Шевченко 2014, 24]. As a direct literal translation of the source phrase *сам себе губить* and a synonymic modulation of the English collocation *commits suicide*, a set phrase *destroys himself* is justifiably opted for, but the meaning of the whole poetic line *Той сам себе губить* has been superfluously developed in translation. That is why we suggest our clarification of the above line which ties together its idiomatic and contextual meaning: *Another one commits suicide...* In this way, a bilingual reader can see that what is meant in the example considered becomes obscure or altered in ostensibly literal translation.

Let us look at another example from the same poem: *А Йвася питають, заранне питають, / Не дадут до мови дитині дожити. – And Ivas will be asked, asked in good time, /And won't be allowed to live till he can speak* [Шевченко 2014, 32]. In the original, the second line contains an idiom *дожити/и до мови* which means "to grow up to the age when one learns to talk" (about a child). Thereby the textual meaning of this extract is that Ivas, a little son of the mother-suicide Kateryna, will be asked about the grave sin of his mother before he learns to talk. And in literal translation, again, the idiomatic meaning is tangibly obscured.

Further we may consider a few more examples of the same type: *Та це, чуєш, не хрестися – /Бо все піде в воду... ("Тополя") – Also, if you hear, don't cross yourself— /For everything will go into the water...* ("The Poplar Tree") [Шевченко 2014, 46]. In the source

text, the second line holds an idiom *ніти в воду* which means "return to the old." Hence, the contextual, sense-for-sense translation of this line, instead of its literal rendition, would be more appropriate here: *For the sorcery will be backtracked /undone.*

In the extract *Б'ють пороги; місяць сходить, / Як і перше сходить...* ("До Основ'яненка") – *The rapids beat; the moon descends /As it descended for the first time...* ("To Osnovyanenko") [Шевченко 2014, 50], an idiom *б'ють пороги* means "the rapids roar /grumble." But in literal translation, the associative sound-based image of the roaring and foaming, highly dangerous rapids at the mouth of the river Dnipro appears somewhat distorted. Besides, a case of polysemy is well under way in this place of the source text (in the collocation *місяць сходить*): the verb *сходить* in the third person singular (inf. *сходити*) can be used in both ascending and descending meaning: *сходити вгору* (to ascend) and *сходити донизу* (to descend), though in the collocation *місяць сходить* only the former meaning of those two is normally presupposed: *the moon rises*. And to specify the semantics of the entire phrase *місяць сходить, / Як і перше сходить*, we suggest our gloss of it: *the moon rises /As it did before...*

And further follows another example of Shevchenko's play with indirect meanings and the pitfalls of literal translation in this regard. The speaking persona of a lyric poem *Не для людей, тієї слави...* (It's not for fame or other people...) confides his fears to the reader: *І Бога благаю, / Щоб не приснав моїх діток /В далекому краю. – And I plead for God /Not to put my children to bed /In a far-off land* [Шевченко 2014, 80]. In the Ukrainian language, the figurative meaning of the transitive verb *приснати* (the infinitive form of *приснав*) is "to cause forgetting of something real; to make inactive, or inert." Although possible in the given context, the direct literal translation of the phrase *Щоб не приснав моїх діток*, nevertheless, reduces its expressive potential. That is why the explicitation of indirect meaning or sense-for-sense translation of this phrase would have been more emphatic: *Not to let my children fall into oblivion (or become indifferent).*

What is even more interesting, it is the enactment of figurative meaning in an idiomatic phrase. Consider, for instance, the same

verb *приспати* in the idiom *приспати під серцем*, where it means "to induce abortion," while the entire phrase *приспати під серцем* refers to killing an unborn child in its mother's womb (*під серцем*). And, in a figurative sense, it refers to preventing a bigger trouble, or nipping it in the bud. In the poem "Розрита могила" (The Ransacked Grave) the anthropomorphized Ukraine bitterly blames her "unwise" son Bohdan (Hetman Bohdan Khmelnytsky), who in 1654 signed the Treaty of Pereiaslav with Muscovy that marked the beginning of Russian colonization of the lands formerly belonging to the Zaporozhian Kozaks. Ukraine the mother despairingly addresses Hetman Khmelnytsky with earth-shattering words of maternal damnation: *Якби була знала, /У колиці б задушила, /Під серцем приспала. – If I had known, /I would have strangled you in the cradle, /Put you down under your heart* [Шевченко 2014, 106]. The above translation of the line *Під серцем приспала* accurately renders the figurative meaning of the verb *приспала* with the help of a phrasal verb *to put down*. Anyway, the literal translation of the phrase *Під серцем* should have been at least *under my heart* since the poetic line *Під серцем приспала* unambiguously implies: *I would have killed you in my womb*.

V. A Record of Loss and Compensation

Constitutive differences between the Ukrainian and English grammatical systems can lead to a wide disparity in the syntactic structures of the original and of the translation. Among other grammatical perplexities, obscure rendering of Ukrainian emphatic syntax and modal clauses may be of a particular concern to the English-speaking readers. Further we may illustrate this kind of difficulty by a couple of solitary instances of rather unsuccessful resolution of translation problems in Naydan's constructive project, related to emphatic and modal syntax (such as inversion, emphatic particles, and the conditional mood), as well as to the composition of opposites in Shevchenko's rhetorical discourse, known as the figure of antithesis.

➤ *Emphatic and modal syntax:*

In a free word order language, such as Ukrainian, the inversion per se can pose semantic difficulties for translators into English.

Take, for example, a well-known, textbook beginning to the poem "Тополя" (The Poplar Tree):

*По діброві вітер віє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.* [Шевченко 2014, 40]

Naydan's translation:

*Along the leafy grove the wind is blowing,
Dancing along the field,
The edge of the road bends the poplar
Down to very ground.* [Шевченко 2014, 40]

The third line *Край дороги гне тополю* starts with an inverted adverbial of place which is for no apparent reason turned in translation into the subject of action: *The edge of the road bends the poplar*. Such a grammatical conversion is due to the fixed word order of the English language, although *the wind* should have remained the presupposed subject of this clause. With respect to the above fragment, we may allow ourselves an additional cursory remark: frequent misspelling and, thus, misinterpretation of the original verb *віє* (howls /wails) as *віє* (blows) has grown into something of a habit among Ukrainian lay people and in folk usage. Such an instance may actually be seen even in Naydan's rendering; he also uses, in principle, a trite collocation: *the wind is blowing /whistling*.

Alongside the inversion, modal and emphatic particles should also be mentioned as other plentiful instances of emphatic syntax in Shevchenko that can challenge the translator. We may highlight some examples of this. In the above-mentioned poem "Тополя" (The Poplar Tree) a fortune-teller says to the dark-browed girl who wanted to get her fortune told: *Виний трошки сього зілля – /Все лихо загоїть. /Вин'єш – біжи якомога; /Що б там не кричало.* – *Drink a little of this portion – /It will cure all manner of misfortune. /Drink it up – run as fast as you can; /So that no one screams there* [Шевченко 2014, 44]. The highlighted original line represents a clause of conditional modality that starts with a subject pronoun *що* followed by a modal particle *б*, then an emphatic pronoun *там* and an emphatic particle *не* (but not a negative one, as in the translation) are added, and plus a conditional form of the predicate (*кричало*): *Що б*

там не кричало; therefore the entire line means "regardless of whoever/whatever screams".

Another example of difficulty in rendering a conditional modal sentence can be found in a lyric poem *N.N.*, better known by the first line *Сонце заходить, гори чорніють* (The sun sets, the mountains darken) that was written in the austere exile in Orsk Fortress (1947) and is considered an unsurpassed poetic masterpiece. In the final lines of this poem, the speaking persona visualizes in his mind's eye a paradise picture of Ukrainian nature and a brown-eyed young woman searching for a rising star in the deep blue sky. From the depth of his solitude, the poet addresses those brown eyes in the hope that they still remember him and their joint stargazing, but he curses them if they don't: *Коли забули, бодай заснули, / Про мою доленьку щоб і не чули.* – *If they've forgotten, they've just fallen asleep, / To keep from hearing of my fate* [Шевченко 2014, 74]. As follows from the above translation that transforms the conditional modal sentence into a cause-effect one, the overall source text emphatic structure is silenced in the target text together with its constituents, i.e. a shade of damnation has evaporated from it together with such a highly emphatic particle of conditional modality as *бодай*. That is why we find it useful to suggest our gloss translation of these two lines: *If they had forgotten [me], / It would be better if they fell asleep / And never heard of poor me again.*

➤ *The composition of opposites:*

In his *Introduction* to the poem "Гайдамаки" (The Haidamaks) Shevchenko meditates upon the immortality of human soul, the sadness and loneliness of mundane existence and the joy of creation, as well as upon the poetic creations of his own living soul—his dreamy thoughts-in-song, that are so precious to him as the real adorable children to their father! Drawing on the traditional Christian opposition of *this world* to *that world* (or the world beyond), the poet places his hopes for postmortem peace of mind in another world, *that world*, on his good fame in the real mundane world, *this world*, in which he aspires to leave for the descendants his laboured, thorny, and heartfelt poems.

A corresponding fragment of the *Introduction* follows (the oppositional pair *на тім світі – на сім світі* is highlighted):

Єсть у мене діти, та де їх подіти?

*Заховать з собою? – гріх, душа жива!
А може, їй легше буде **на тім світі**,
Як хто прочитає ті сльози-слова,
Що так вона щиро колись виливала,
Що так вона нишком над ними ридала.
Ні, не заховаю, бо душа жива.
Як небо блакитне – нема йому краю,
Так душі почину і краю немає.
А де вона буде? Химерні слова!
Згадай же хто-небудь її **на сім світі**, –
Безславному тяжко сей світ покидать. [Шевченко 2014, 98]*

In his lyric poem "Доля" (Destiny), which is highly symbolic in this regard—trptych "Доля" (Destiny), "Муза" (Muse), "Слава" (Fame) was written in the city of Nizhniy Novgorod (Russian Empire) on February 9, 1858 – Shevchenko asserts "А слава – заповідь моя" (And glory's my commandment [Cited from: Shevchenko 2013, 341]), as once did Horace, the greatest lyric poet of Rome, in his famous poem № 30 from the third book of odes "The Poet's Immortal Fame" (*Exegi monumentum aere perennius... – I have raised a monument more permanent than bronze*). And yet Shevchenko predicts much more than simply his personal enduring glory in this world, or the poet's immortal fame in the Horacean sense. The secular, mundane fame is embodied in his frivolous addressee of the lyric "Слава" from the triptych "Доля", "Муза", "Слава". Shevchenko's interrelated concepts of *доля* (destiny) and *слава* (glory) penetrate his works throughout. Deep in his soul, the poet finds a balance of thought in the belief that his hapless but uncorrupted earthly destiny is a way to follow the spiritual vocation he hears a calling for, (although he never declares the certainty in anything in his life as being given to him "from on high"), and this belief helps him to keep an ironic attitude towards a temporal, mundane fate and fame, even at times when his soul becomes perturbed by misfortunes. It is important that the interpreters of Shevchenko's poetry remember about the author's multi-layered concepts of glory and destiny. They are tightly entwined with each other in his works both on the secular and spiritual planes, since an

implicit contraposition of earthly, temporal, and profane fame to holy, spiritual, and sacred glory imbues the whole of *Kobzar*.

In view of this, Shevchenko's opposition of the adverbial phrase *на тім світі* (in the world beyond) to the phrase *на сім світі* (in/on this world) should have been preserved in translation, but it is actually effaced by the repetition of the same phrase *on this world* in both places. In the meanwhile, the author's emphatic elliptical phrase *душа жива*, which is important for the poet's philosophy of life and death as a spiritual link between *this world* and *that world*, is well turned in translation by means of it-clause: *it is a living soul*. The literal wording of the original phrase, inductive of its ethical contextual meaning, is as follows: "the soul is alive." And that is why even a thought of suicide is a sin despite any hardship!

It should be pointed out that notwithstanding the loss of antithesis in Naydan's projection of the above fragment, the core opposition of glorious and inglorious earthly life of a human being is still clearly seen:

*I have children, what can I do with them?
Bury them with me? – a sin, a living soul!
But perhaps, it will be easier for her on this world,
When someone will read these word-tears.
That she once sincerely poured out,
That she furtively sobbed over them.
No, I won't bury them, for it is a living soul.
Like the azure sky – it has no bounds,
There is neither beginning nor end to the soul.
And where will she be? Fanciful words!
Someone remind her on this world,*

For someone inglorious it is hard to leave this world. [Шевченко 2014, 98]

With literal accurateness Shevchenko asserts in English, exactly as he does in Ukrainian that for someone inglorious it is hard to leave this world. Isn't it so? To spend an effective, righteous life and leave good and glorious memories of oneself is worthier than the opposite, unburdened and inglorious existence which eventually afflicts the soul.

One more instance of emphatic syntax that does not easily lend itself to translation can be found in the final stanza of the lyric poem *Лічу в неволі дні і ночі* (In captivity I count the days and nights),

written by Shevchenko in the Russian city of Orenburg in 1850. Here the poet expresses his determination to continue writing Ukrainian verse at all costs, despite whatever would have happened to him:

Нехай як буде, так і буде.

Чи то плести, чи то брести,

Хоч доведеться розп'ястись!

А я таки мережать буду

Тихенько білії листи. [Шевченко 2014, 82]

In particular, the modal clause *Хоч доведеться розп'ястись* starts with a restrictive demonstrative particle *хоч* and implies the following meaning: *Even if I would be crucified*, i.e., *Even though I had to die innocently!* Thus the contextual meaning of the polysemantic particle *хоч* in the above subjunctive statement is *even if/even though*. It of course may be translated as "at least," but in a different context and grammatical mood, when it actually acquires that meaning of the adverb *принаймні*. As concerns Naydan's translation, his semantic option has transformed the subjunctive mood of the clause into the indicative statement: At least I'll be forced into torment! Secondly, although the translator suggests a highly expressive and well-turned collocation "be forced into torment," his option nevertheless shifts the reader's cognitive focus from the poet's free-will choice of his own destiny to a fatalistic view of it as being forced into torment.

➤ *Prosodic compensation:*

Below we will consider the entire quoted fragment in Naydan's translation:

Let be what will be.

Whether to flow on or wander,

At least I'll be forced into torment!

But I'll quietly embroider

These white pages anyway. [Шевченко 2014, 82]

What strikes the eye at once is that the lines are patterned metrically with the cross-line rhyming (*wander – embroider*) and assonances (*torment – anyway*). Those sporadically rhymed lines, with regular cadence, introduce into Naydan's English projection of Shevchenko an element of poetic brainwave and brilliance that compensates for occasional semantic inaccuracy. Sporadic

rhyiming also brings the content-based translation closer to the author's propensity for sound play and versification—the features of the 19th century Romantic poetry, and of Shevchenko in particular, as its greatest Ukrainian representative.

VI. Ostensible Perspicuity of Shevchenko's Poetic Diction

Shevchenko's poetic diction is characterized by a uniquely natural, easy-flowing, and passionate conversational style imbued with vernacular colloquial meanings and idioms that not infrequently can pose a problem for the translator and threaten the accuracy of expression. Colloquial language-related pitfalls waylay Naydan's translation project as well, where the cases of a misplaced semantic accent—rare but nevertheless occurring—may be attributed to the translator's misjudgement. But as it turns out, the source colloquial language polysemy and idiomaticity do not lie on the surface, and therefore finding them requires additional lexicographic and field research.

We will later examine some instances of implied colloquial meanings in Shevchenko's diction left unrecognized by the translator.

➤ *Polysemic words in vernacular Ukrainian language:*

Although rare as they are, the cases of misinterpretation related to source language polysemy and colloquial meanings can be met in this translation project as well. To begin with, the verb *мріти*, which means "to be barely seen in the distance," concurs with the verb *мріяти* (to dream) in the third person singular and plural (*мріє, мріють*) because those two verbs are etymologically cognate words, with the latter being generated from the former. Moreover, Shevchenko's poetry displays a certain predilection for using the verb *мріти* in its personal form *мріє* in the colloquial set phrase *тільки мріє* (smb/smith is barely seen), and this lexical propensity is a sufficient reason for the accurateness of its rendering. The translator, nevertheless, opted for the semantics of the verb *мріяти* in its personal representations (the respective verbs are highlighted): *За могилою могила, /А так – тільки мріє ("Перебендя"). – Behind the grave another grave, /And there he just dreams (Perebendya) [Шевченко 2014, 14]. (A gloss: Behind the grave another grave, /And anything further is barely seen...). Пішла... тільки мріє ("Катерина"). – And left... Just daydreaming*

(Kateryna) [Шевченко 2014, 24]. (A gloss: *And left... /Her figure became barely seen in the distance*).

In fact, even an occasional, or microtextual, inattention to the problem of source language polysemy may eventually lead to a rather objectionable semantic shift at the macrotextual level. For instance, the poem "Kateryna" above is based on semantic oppositions both at the microstylistic (associational) and macrostylistic (ideational) levels. We will consider three similar cases of associational opposition in the poem.

The first quote reflects a centuries-old Ukrainian native tradition (from the Carpathian Mountains to that territory which is nowadays called the Donetsk and Luhansk region) to take a small amount of native earth when embarking on a long journey so that this same earth may be put on your coffin if death overtakes you in foreign lands.

Below follows a heartbreaking scene when Kateryna is taking leave of her home leaving for Muscovy for good:

*Пішла в садок у вишневий,
Богу помолилась,
Взяла землі під вишнею,
На хрест почепила,
Промовила: "Не вернуся!
В далекому краю,
В чужу землю, чужі люде
Мене заховають;
А своїє ся крихотка
Надо мною ляже
Та про долю, моє горе,
Чужим людям скаже...* [Шевченко 2014, 23]

The highlighted elliptical colloquialism *своїє ся крихотка* [this ounce (of my earth)] in the above fragment is ambiguously rendered by Naydan as *my little one*:

*She went into the cherry orchard
And prayed to God,
She took some earth from under a cherry tree
And hung it on a cross;
She said: "I won't return!"
In a far-off land,*

In a foreign land, foreign people

Will bury me;

*And **my little one***

Will lie down over me

And will tell foreign people

About my fate and my grief... [Шевченко 2014, 23]

It may be hoped that the presupposed symbolic meaning of the highlighted phrase, namely a handful of earth from one's native land—in sharp opposition to the *far-off /foreign land*, remains clear enough for the English reader, as it is for the Ukrainian one. Interestingly, Ukrainian standard synonyms for the colloquial noun *крихотка* are *крихта* and *дрібка*, with the latter being phonetically similar to the Scottish noun *drib* in its colloquial meaning: *a very small amount of something*. This opposition between the native and the foreign land as an opposition between the protector and the prosecutor of a self-accusing guilty conscience is vital for the in-depth topical structure of the entire poem, and it should by no means be allowed to become obscure in translation.

The second quote has turned into a popular expression nowadays:

Тому доля запродала

Од краю до краю,

А другому оставила

Те, де заховають. [Шевченко 2014, 26]

This fragment starts with the dative case of the demonstrative pronoun *той* (that one) in the sentence role of inverted indirect object: *тому* (to that one), which is replaced in translation with a causative phrase "that is why":

That is why destiny betrayed

From land to land.

But for another has left

A place where they will hide him. [Шевченко 2014, 26]

This inaccurate replacement became possible because the demonstrative pronoun *той* in the form of the dative case *тому* and the conjunction *тому*, which means "that is why" in Ukrainian, are pronounced alike. Those identical forms of words are called homonymic forms, or homoforms, by Ukrainian linguists.

An idiomatic phrase *Од краю до краю* (literally: "from border to border") whose meaning is "vast expanses" (of land), or figuratively:

"a great deal" (of wealth and the like), forms a contrastive pair with the phrase *Те, де заховують*, which Naydan translates literally: *A place where they will hide him*. It should, unlike the former phrase, not be translated literally since it is used in the poem idiomatically and means "a place for a coffin," i.e. "too little space." These two lines make up a rhetorical device of contrast, so that the opposition of too much and too little is obvious and clear in the above popular quotation. Therefore it would be expedient to keep it clear in translation as well. For that matter, the clarifying prosaic paraphrase of the cited poetic lines should be suggested: *One fellow has bought from his destiny /Vast expanses, /But for another his destiny has left /[So little as just] a place where to be buried...*

By the same token, consider the third quote:

*Не сироти малі діти,
Що неньку сховали –
Їм зосталась добра слова,
Могила зосталась.
Засміються злії люде
Малій сиротині;
Вилле сльози на могилу –
Серденько спочине.
А тому, тому на світі,
Що йому зосталось,
Кого батько і не бачив,
Мати одцуралась?
Що зосталось байстрюкові? [Шевченко 2014, 38]*

Naydan's translation is mostly semantically accurate, yet in rendering the line *А тому, тому на світі* the translator faces another trap of homonymic forms, being misled again by the above-mentioned occurrence of homonymic forms. Specifically, in the place of the Ukrainian demonstrative pronoun *мой* (that one) in the form of the dative case *тому* (to that one), the translator discerns its homoform, i.e. a causative sentence connector *тому* (therefore):

*It's not the small children of an orphan
Who buried a mother:
Good glory remained for them,
A grave remained.
Wicked people will begin to laugh at*

*A small orphan,
He'll pour out tears on the grave –
His heart will be relieved.
And therefore, therefore in this world,
What has been left for him,
Whose father he never saw,
And whose mother shunned him
What is left for the half-breed?* [Шевченко 2014, 38]

In the above excerpt, as well as elsewhere in the poem "Kateryna", there is a vital opposition between the legitimate and illegitimate child that underlies the topical structure of the poem throughout. The effacement of this story-making opposition actually shatters the in-depth topical structure of the poem.

An explicative interpretation of the given excerpt including the line in question (highlighted) may be: *They are not the orphans, those small children /Who buried their mother: /Her good name remained for them, /A grave remained. /When evil people start laughing at /A small orphan, /He'll pour out tears on the grave, /And his heart will be relieved. /But for that one, that one, /What has been left in this world for him, /Whose father never saw him, /Whose mother abandoned him? /What is left for the illegitimate child?*

So far the difficulties of translating source language homoforms have been discussed, and a further problem in interpreting polysemic words as such should also be examined. Take, for example, the same poem "Kateryna", and in particular, the scene when parents drive Kateryna out of their house. The heartbroken father addresses his only child: *Чого ждеш, небого?* [Шевченко 2014, 23]. "Why are you waiting, you poor thing?" – asks the father grievingly. Although Ukrainian noun *небога*, which is used in the above rhetorical question in the vocative case (*небого*), has two meanings: 1) a niece, 2) somebody down on their luck; unfortunate, unlucky fellow, poor wretch – the second one is rather obvious in the given context. For unknown reasons, the translator actualizes the first meaning, the suggestive context notwithstanding: *Why are you waiting, niece?* [Шевченко 2014, 23]

Further in the poem, Kateryna's parents–killed by her woe–did not hear the rumors that were spreading in the village after she had left: *Та не чули вже тих річей /Ні батько, ні мати...* Naydan

translates: *And neither her father nor mother /Heard those things...* [Шевченко 2014, 24]. In the given semantic context, the lexeme in question is in the genitive plural form *рiчеї* of the polysemic noun *рiч*, which means 1) thing, 2) colloquial speech, talk, conversation. As seen above, the translator opts for the meaning "thing" in plural form. But the plural form *рiчеї* is extremely colloquial—it comes from the noun *рiч* in its second, colloquial meaning and contextually means "rumours". On the other hand, the noun *рiч* in the meaning "thing" belongs to the literary register of contemporary Ukrainian language, and the respective plural form in its genitive case *речей* (things) is slightly but significantly different from its colloquial near-homonym *рiчеї* (talks). That is to say, instead of the lexeme "things", it would be more relevant to the context and more justifiable in terms of grammatical rules if the translator had used the lexemes "rumours" or "talks", or similar.

Let us consider the *Introduction* to the poem "The Haidamaks", where the lyrical subject addresses the moon. In the Ukrainian folklore and literary tradition, the moon connotes with the masculine gender, contrary to the English-language literary tradition where the moon is generally regarded as feminine (although the English language has no grammatical gender, this tradition could have been formed under the influence of the Romance languages, in which the moon is feminine). In the Ukrainian language, the common noun *місяць* (the moon) has a masculine grammatical gender, which manifests itself both in the noun and in the words related to it by means of agreement. In Ukrainian folklore, the moon is often called *білолиций* (pale-faced). The adjective *білолиций* has the masculine form, or inflection *-ий*, according to the gender of the noun it refers to (*місяць*). Such a rhetorical device is known as a standing epithet. Shevchenko follows the folklore tradition and figuratively uses the attribute *білолиций* in place of the noun (the moon). And this standing epithet for the moon substitutes for the noun itself—exactly as it does in Ukrainian folk songs.

Yet in translation, both the gender and the subject identity of the lyrical addressee are left undetermined: the translator simply shuns denomination, and the speaking persona addresses the moon as "you" instead.

What else can become confusing while translating from 19th century Ukrainian language, based on vernacular colloquial idioms, is the lack of distinction on the translator's part between the literary norm and those lexical and grammatical forms of the colloquial register that haven't entered present-day Ukrainian orthographic standards but remain functioning in speech only. Among such non-standard forms, from the contemporary language perspective, Shevchenko uses the colloquial form *сіять* (with the second syllable stressed: *сіЯть*) of the verb *сяяти* (to shine), which owing to a partial sound resemblance is transformed in translation into the verb *сіяти* (with the first syllable stressed: *сіЯти*) that means "to sow." The colloquial form of the verb "to shine" *сіЯть* and the colloquial form of the verb "to sow" *сіять* are near-homonyms in Ukrainian, and this phenomenon has become the source of semantic substitution in translation.

Below follows an excerpt from the *Introduction* to "The Haidamaks" with the highlighted items in question:

*А сонечко встане, як перше вставало,
І зорі червоні, як перше плили,
Попливуть і потім, і ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
І в море безкрає, і будеш **сіЯть**,
Як над Вавилоном, над його садами
І над тим, що буде з нашими синами. [Шевченко 2014, 98]*

Naydan's translation:

*And the sun will rise, as it first had risen,
And crimson stars floated off as though for the first time,
They will float afterward, and you
Will step out to dance along the blue sky.
You step out to take a look at the gutter, the well,
And the boundless sea, and you will **sow**,
Like above Babylon, above its gardens,
And above what will be with our sons. [Шевченко 2014, 98]*

Another interesting case of polysemy, based on the split into standard and colloquial meanings, can be found by readers of the poems "Розрита могила" (The Ransacked Grave) and "Гоголю" (To Hohol). There they will come across a colloquial ethnic appellation

and a collective noun for the Germans *німота* (the dative case *німоти*), in both poems erroneously rendered in English as *muteness*. This is however correct only for the standard dictionary meaning of the word in question, while in colloquial usage this lexeme has acquired an additional, appellative meaning as a collective noun for Germans. Quite clearly and unambiguously, Shevchenko uses it exactly in the transferred meaning as an appellative for German settlers in Ukraine, like in the phrase *німоті плата*, which makes no contextual sense in the standard dictionary translation as *a payment for muteness* [Шевченко 2014, 109] and which actually means *fares /rent to Germans*.

A tricky and treacherous phenomenon of cross-lingual homonymy, often called translator's false friends, has actually found its way into Naydan's translation only once. In the poem "Причинна" (The Moonstruck Girl) there is a popular distich well-known to all Ukrainian high school students from the school textbooks: *Зацїбета в соловейко, /Пїшла луна гасм* [Шевченко 2014, 94]. (Our gloss: *Chirping of the nightingale /Echoed through the grove*). This expression includes a set phrase *пїшла луна гасм* that means "(something) echoed through the grove /woods." It is composed of the collocation *пїшла луна* supplemented with the instrumental case *гасм* of the noun *гаї* designating woodland. In the Russian language, from which Naydan has also translated a lot, the noun *луна*, whose single propositional meaning in Ukrainian is "echo," means *the moon*, and the translator, thus, was entrapped by this cross-lingual homonymy: *A nightingale began to chirp – /The moon moved through the meadow* [Шевченко 2014, 94]. However, sense-for-sense rendering would have been much better in this instance.

➤ *Colloquial idiomatic phrases:*

This kind of difficulty for the translator can be illustrated, for instance, with a colloquial idiom *тїлько ї знає* that means "incessantly /continually" (about someone who is doing something without stopping) in the following excerpt from "Kateryna" (the idiom highlighted): *Бо уночі тїлько ї знає, /Що москаля кличе* [Шевченко 2014, 34]. Our gloss of the respective lines: *For at night she is incessantly /Calling to the Moskal*. Naydan's literal rendition of this idiom *does she only know* appears to be somewhat redundant

in the text economy (in comparison with its sense-for-sense translation): *For at night **does she only know** /That she is calling to the Russky boy* [Шевченко 2014, 34].

Applied to proverbs, literal translation can turn the source expression into a rather baffling statement. For these reasons, consider the following excerpt from Shevchenko's early poem "До Основ'яненка" (To Osnovyanenko): *Поборовся б і я, може, /Якби малось сили; /Заспівав би, – був голосок, /Та позички з'їли*. Naydan's translation: *I would fight, perhaps, / If I had the strength; /I would sing, – I **had a voice, /And debts ate it up*** [Шевченко 2014, 52]. Self-ironically, the speaking persona uses here a colloquial proverb *був голосок, та позички з'їли* (highlighted in the above text) implying that he is no longer in the prime of life. But the translator renders this proverb literally, apparently not noticing it. Meanwhile, there is a whole series of similar proverbs with the same syntactic pattern in colloquial Ukrainian language: *був кінь, та з'їздився; були коралі, та пішли далі; були перли, та ся стерли*. They differ from each other only if translated literally, but all of them imply the same meaning: *someone is no longer in the prime of life and/or is of no account*. And all the above-mentioned colloquial Ukrainian proverbs distantly correspond to the 16th century English proverb *care killed a/the cat* (meaning that "a cat has nine lives," yet care would wear them all out), which is considered to have been popularized by William Shakespeare. The Bard used it in his play *Much Ado about Nothing* (act V, scene 1). Thanks to the Internet project *No Fear Shakespeare* that puts Shakespeare's language side-by-side with a facing-page translation into modern English, every reader may quickly avail themselves of the corresponding expression *care killed a cat* in the source text, where Claudio puns on the proverb, and its present-day English interpretation, together with a comment that "care" here means "seriousness":

Claudio (to Benedick): *What, courage, man! What though care killed a cat? Thou hast mettle enough in thee to kill care.*

Claudio (to Benedick): *Buck up, man! Care may have killed the cat, but you are strong enough to kill care. Lighten up.* [Shakespeare, 6]

Accordingly, sense-for-sense translation of the colloquial Ukrainian proverb *був голосок, та позички з'їли*, as well as of its many synonyms, would have been more appropriate.

And finally, one more example: in the lyric poem *Минають дні, минають ночі...* (The days pass, the nights pass...) the speaking persona ponders on the vanity of philistine, slumberous, useless existence while appealing to Fate and fervently praying for guidance toward an active and fruitful earthly life. The speaker's search for agitation is opposed in the poem to his inner feeling of trifling futility and aimless wandering about. This feeling becomes concentrated in a colloquial set phrase *волочитися по світу* that means "to wander through the world /conduct a purposeless life." The translator suggests for the inverted emphatic personal form of this phrase (*так по світу волочусь*) a corresponding phrase *I'm rushing like this through the world* with an overly active predicate verb *rushing* and a superfluous literal rendering of the demonstrative pronominal adverb *так* (like this) that in the author's text obviously plays an emphatic role solely, meaning there "at loose ends /loiteringly." Whereas the whole poetic line that contains the above colloquial phrase *Чи так по світу волочусь* in sense-for-sense rendering reads: *Or whether I'm wandering purposelessly /loiteringly through the world.*

Further follows the excerpt in question from the poem *The days pass, the nights pass...* in the original and Naydan's translation (the matching phrases are highlighted):

*Заснули думи, серце спить,
І все заснуло, і не знаю,
Чи я живу, чи доживаю,
Чи так по світу волочусь,
Бо вже не плачу й не сміюсь...
Thoughts have fallen asleep, the heart sleeps,
All has gone to rest, and I don't know
Whether I'm alive or will live,
Or whether **I'm rushing like this through the world,**
For I'm no longer sleeping or laughing... [Шевченко 2014, 70]*

At the same time, Naydan's successful resolutions for translatability problems that require broad textual, literary and cultural considerations significantly outnumber the instances of doubtful or narrow choices in

his Shevchenko project. To summarize our view of such an estimable translation work, we should stress once again 1) the newness and consistency of translation strategy, 2) its integrity with the graphic design of the 2014 bilingual edition, 3) the translator's ingenuity in succeeding in projecting the Ukrainian vernacular colloquial language of Shevchenko (often considered untranslatable by literary critics) onto present-day conversational English.

VII. Who Will Read the Book?

As we mentioned at the beginning of this review, the book aims to reach a large audience of both mono- and bilingual readers. Taking into account the fact that there's dimly little experience of such dual language publications of works by Shevchenko, with parallel texts in Ukrainian and English, this is a significant literary event.

No doubt, the growing interest in the Ukrainian world substantiates the importance of the bilingual, Ukrainian and English edition of Shevchenko's oeuvre, as well as the need for new translations that would be able to counter the idea of *The Kobzar* as a museum of ethnographic artifacts and to manifest its relevance to present-day worries and disputes. The 2013 Euro-Maidan and the 2014 Revolution of Dignity in Ukraine have enhanced the topicality of Shevchenko's poetry and its popularity in the midst of both contemporary Ukrainian citizens and Ukrainian communities abroad, whether native language-speaking or those who speak English as their first or second language. And because of that, the Ukrainian-English edition, titled *The Essential Poetry of Taras Shevchenko* and published in Ukraine in 2014, may be a very opportune publication, which undeniably draws attention even by its title and broadens the reading audience of Shevchenko—whether a curious office clerk or a graduate student or professor, and from a social activist to literary Bohemia. The modernistic art design of the book increases its cultural value and attractiveness as a gift book.

REFERENCES

1. *Шевченко Т. Кобзар* : перекл. М. Найдана / *The Essential Poetry of Taras Shevchenko*. Translated by M. Naydan / Т. Шевченко. – Lviv: LA "PIRAMIDA", 2014.

2. *Martín de León C.* Metaphorical Models of Translation: Transfer vs Imitation and Action / James St. André (ed.). Thinking Through Translation with Metaphors / C. M. de León. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA: St. Jerome Publishing, 2010. – P. 75–108.

3. *Naydan M.* A Note On the Translation / The Essential Poetry of Taras Shevchenko. Translated by M. Naydan / M. Naydan. – Lviv: LA "PIRAMIDA", 2014. – P. 9.

4. *Naydan M.* Translating a Novel's Novelty: Yuri Andrukhovych's novel *Perverzion* in English / M. Naydan // The Yale J. of Criticism. – Vol. 16. – N. 2 (2003). – P. 455–464.

5. *Parks T.* Why translators deserve some credit / T. Parks // The Guardian. – URL: www.theguardian.com > Culture > Books.

6. *Shakespeare W.* Much Ado About Nothing / W. Shakespeare // No Fear Shakespeare: Much Ado About Nothing: Act 5... – URL : http://nfs.sparknotes.com/muchado/page_186.html

7. *Shevchenko T.* The Complete Kobzar: The Poetry of Taras Shevchenko. Translated from the Ukrainian by Peter Fedynsky / T. Shevchenko. – N. Y.; Amsterdam: Glagoslav Publications, 2013.

Стаття надійшла до редколегії 25.01.15

Л. В. Коломиєц, д-р філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**Существенное из *Кобзаря* Тараса Шевченко
в англоязычной проекции Михаила Найдана 2014 года**

В статье рассматривается избранная поэзия Тараса Шевченко в англоязычных переводах Михаила Найдана, изданных в связи с 200-летним юбилеем писателя в 2014 году. Внимание сосредоточено на различных аспектах переводческой стратегии. Изучаются основные переводческие приемы Найдана в рамках избранной им стратегии, такие как дословное воспроизведение текстуальных значений, подбор точных идиоматических эквивалентов и функциональных контекстуальных замен, а также ситуативная модуляция устойчивых фраз. Осуществляется обзор достижений, утрат и компенсаций в переводах Найдана с коммуникативной точки зрения. Освещается взаимодействие взгляда переводчика на природу творчества Шевченко с графическим оформлением книги его переводов репродукциями линогравюр украинских художников-графиков Владимира и Людмилы Лободы. При помощи метафоры конструирования миров в статье использовано определение перевода как особенного психологического процесса, предложенное финской исследовательницей перевода Юстой Гольц-Мэнтэрри, а также показано, как переводческий проект Найдана соотносится с этой концептуальной парадигмой. Кроме того, рассматриваются языковые участки, на которых для любого переводчика поэзии Шевченко возможности переводческих маневров предельно суживаются: это такие зоны узкой переводимости, как параномазия и паро-

нимическая аттракция в рифмах, а также непрямые значения и идиоматические фразы. В статье перечисляются разновидности грамматических трудностей, которые могут особенно отдалить от оригинала англоязычных читателей и которые связаны с эмфатическим и модальным синтаксисом украинского языка, с риторической композицией поэтической речи Шевченко. Особенно детально в статье анализируются случаи обманчивой прозрачности авторского дискурса, построенного на разговорности и идиоматичности.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, Михаил Найдан, переводческая стратегия, переводимость, текстуальный эквивалент, функциональная замена, компенсация, колоквиализм.

Л. В. Коломієць, д-р філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Значуще з *Кобзаря* Тараса Шевченка в англomовній проєкції Михайла Найдана 2014 року

У статті розглядається вибрана поезія Тараса Шевченка в англomовних перекладах Михайла Найдана, виданих на вшанування 200-річного ювілею поета у 2014 році. Увага зосереджується на різних аспектах перекладацької стратегії. Вивчаються основні перекладацькі прийоми Найдана в межах обраної ним стратегії, такі як дослівне відтворення текстуальних значень, підбір точних ідіоматичних еквівалентів та функціональних контекстуальних заміників, а також ситуативна модуляція усталених зворотів. Робиться огляд здобутків, втрат та компенсацій у перекладах Найдана з комунікативного погляду. Висвітлюється взаємодія бачення перекладачем природи Шевченкової творчості з графічним оформленням книжки його перекладів репродукціями ліногравюр українських художників-графіків Володимира та Людмили Лободи. За допомогою метафори конструювання світів у статті застосовано визначення перекладу як особливого психологічного процесу, запропоноване фінською дослідницею перекладу Юстою Гольц-Ментеррі, та показано, як перекладацький проєкт Найдана співвідноситься з цією концептуальною парадигмою. Крім того, розглядаються мовні ділянки, на яких для будь-якого перекладача Шевченкових поезій можливі перекладацькі маневри української мови: це такі зони вузької перекладності, як паронимія та паронімічна аттракція у римах, а також непрямі значення та ідіоматичні вирази. У статті перелічуються різновиди граматичних труднощів, які можуть особливо віддалити від першотвору англomовних читачів і які пов'язані з емфатичним та модальним синтаксисом української мови, з риторичною композицією поетичного мовлення Шевченка. Особливо детально у статті аналізуються випадки обманливої прозорості авторського вислову, побудованого на засадах розмовності та ідіоматичності.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Михайло Найдан, перекладацька стратегія, перекладність, текстуальний еквівалент, функціональний замітник, компенсація, колоквиалізм.

T. P. Andrienko, PhD (Philology), Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

COGNITIVE PATTERNS IN TRANSLATION OF TROPES

The cognitive patterns of rendering tropes in translation of belles-lettres from English into Ukrainian and Russian are studied with the account of shared cognitive mappings and shifts in the cognitive structures involved. The tendency to retain the same mappings even if it entails compensation of the missing cognitive structures reveals the significance of the strategy of maintaining the original system of images.

Key words: *cognitive mapping, translation of tropes, metaphor, metonymy, irony, literary-artistic translation*

Statement of the problem. Tropes are studied in stylistic semasiology as the devices with the intrinsic interplay of primary (logical) and figurative meanings, with the aim of creating expressiveness or specific imagery of the text. This category, described also as the "figures of quality" includes metaphor, metonymy and irony. The problem of translating these tropes lies in the necessity to render their contextual (i.e. figurative) meaning, while maintaining the same pragmatic effect and, if possible, the imagery of the original. The practice of translation exposes the risks of inevitable losses: "... most texts, particularly those rich in metaphor and polysemy (which cannot be adequately compensated), will be rather clearer, simpler and "poorer" in translation, and will serve as one (of several possible) interpretations of the original" [Newmark 1988, 178]; "...irony often remains intended but not understood, or unintended but imagined" [ibid].

The importance of tropes for delivering the message of the piece of verbal art on the one hand, and the complexity of their translation accounts for the **relevance** of this research which **aims** at analyzing the cognitive processes underlying the choice of translator's decisions in translating tropes.

Materials and methods. The tropes were selected from the classical works of the English literature and their available translations into Ukrainian and Russian languages; the selected

samples were analyzed with the application of methodology combining the methods of cognitive analysis and conceptual mapping with the comparative translation analysis.

Discussion of results. We view the cognitive foundations of polysemy in metaphor as described in the theory of conceptual integration (blending) [Fauconnier, Turner 2003]. Conceptual blending is characterized as a basic mental operation that leads to the creation of a new meaning playing a fundamental role in the construction of meaning in everyday life, in the arts and sciences, and especially in the social and behavioral sciences. The authors describe the procedure of conceptual integration (blending) in the following way: "the essence of the operation is to construct a partial match between two input mental spaces, to project selectively from those inputs into a novel 'blended' mental space, which then dynamically develops emergent structure" [Fauconnier, Turner 2003, 57–58].

Construction of meaning is associated with cognitive mapping which, in broad sense, is viewed as the mental representation by human mind of the extralinguistic world [Жаботинская 2012]. S. Zhabotinskaya correlates cognitive mapping with the process of semiosis and describes it as a three-stage onomasiological process developing in the following ways: (1) from the extralinguistic information to the content of the verbal sign stored in the human mind; (2) from the content of the verbal sign to its inner form; (3) from the inner form of the verbal sign to its surface form [Жаботинская 2012, 180]. We assume that the formation of tropes is to be traces at the third stage (the transition from the inner form of the verbal sign to its surface form) where an integrative space is formed, linking two concepts which may have only one similar feature, sometimes minor or imaginary, to form metaphor. The cognitive mechanisms of the other tropes may be assumed to develop according to the same principle, with the different nature of the integrative space: in metonymy the integrative space is formed based on the connection (adjacency) of the input spaces; in irony, the cognitive mechanism lies in involvement in the integrative space of the actual and ideal situations which are in the relations of contrast, resulting in the comical effect.

Whereas human mind performs the mapping of the world, and language performs the mapping of the mind, the surface form of the language units may be viewed as mapping their inner form, while each national language may have its specific features at each stage of mapping [Жаботинская 2012, 182]. Metaphors, and hence, conceptual blends, are culture-specific [Lakoff, Johnson 2003], which raises a problem of translation: the translator may be faced with the situation where the mapping underlying a source-language (SL) trope does not exist in the target language (TL).

Viewing metaphor in a very broad sense – as almost any figurative expression – P. Newmark suggests a number of methods of its translation, including: translation via the same image (for trite metaphor), translation via a different image (for cliché), rendering of sense (for standard metaphor), adaptation of the image (for original metaphor), rendering the sense and the image (for metonymy), weakening of metaphor through substitution by simile or omission of a redundant metaphor [Newmark 1988, 184].

Cognitive studies of the translation of metaphors [Al-Hasnawi 2007; Kulwindr 2012] are based primarily on the Cognitive Translation Hypothesis by N. Mandelblit, according to which there are two main scenarios for translating metaphors:

- (1) under similar mapping condition, SMC and
- (2) under different mapping condition, DMC [Mandelblit 1995].

Having compared a number of works devoted to the translation of metaphor, M. Rodriguez-Marquez identifies the following patterns of translation of metaphors:

1. Same conceptual metaphors and similar linguistic metaphors.
 2. Same conceptual metaphors but different linguistic metaphors.
 3. Different conceptual metaphors but similar linguistic metaphors.
 4. Different conceptual metaphors and different linguistic metaphors
- [Rodriguez-Marquez 2008, 31].

While the other tropes have not been studied so closely in translation aspect, it may be assumed that the cognitive mechanisms of their formation imply the possibility of various patterns of their translation, differing in cognitive and verbal mechanisms employed in the TL. Bearing in mind that, according to R. Langacker, "the semantic value of an expression does not reside in either the base or

the profile individually, but rather in the *relationship* between the two" [Langacker 1986, 6, italics added – T.A.], let us analyze some examples of tropes and their translations, with the view to unveiling the cognitive patterns or shifts in their translation.

In a rather complex interplay of the ways of metaphorization in the source and target languages, the most important in our view is the proximity or difference between the two cultures that may share common history, common precedent texts, contacts between the languages and other factors contributing to the internationalization of metaphors (e.g., Christian nations have a significant number of common metaphors and metaphorical phraseology from the Bible), as well as the formation of common ways of cognition by image in understanding the reality.

Thus, the translation between English and Ukrainian may rely on the existing metaphors – cross-lingual equivalents that have similar cognitive mapping and surface form (as a result of borrowing into both the languages from the same source or similar mapping). This metaphor is most easily translated as, recreating its surface form (literal meaning), the translator also renders the metaphorical image:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul
(V. Nabokov. *Lolita*)

Лоліта, світоч мого життя, шал моїх чересел. Гріх мій, душа моя. (В. Набоков *Лоліта*. Перекл. П. Таращук)

However, even in the case of common metaphorical mapping, the translator may have to make certain shifts in the integrative space to maintain the personification which otherwise would be impossible:

*And we sit here, by its margin, while the moon who loves it [the river] too, stoops down to kiss it with a sister's kiss, and throws her silver arms around its clingingly; and we watch it as it flows, ever singing, ever whispering, out to meet its king, the sea – till our voices die away in silence... (Jerome K. Jerome *Three Men in a Boat*)*

*І ми сидимо при березі, а місяць, котрий любить річку теж, схиляється, щоб поцілувати її братнім поцілунком, і міцно пригортає її своїми срібними руками. А ми дивимось, як вона тече, завжди співоча, завжди шепітна, назустріч своєму володарю-океанові, доки наші голоси не гинуть у далекій тиші... (Джером К. Джером *Троє у човні*. Перекл. О. Негребецький)*

The mapping "MOON AND RIVER – SIBLINGS" undergoes a gender shift – instead of SISTER, the moon is pictured as a BROTHER, which is conditioned by the surface form of the Ukrainian word; similarly, "sea" which is neuter is substituted by "ocean" which is masculine, to be personified as a KING. Although the translator maintains the domains the two 'inputs' belong to, in the first case the relation between them, and in the second case, the scope of the fragment of extralinguistic world represented by the metaphor, is changed.

Metonymy used as a means of characterization may be represented via the same mapping (PART OF FACE – FACIAL EXPRESSION), but the use of additional explication (in this example – keeping information indicating that the mood of the character) facilitates the reader's decoding of the image:

*"It is devilish fine wine," said the **Eyebrows**, and they looked more good-humoured... (Thackeray. Vanity Fair, p. 125)*

– Еге ж, нічогеньке вино, – погодились **насуплені брови** і явно полагіднішали. (Теккерей. Ярмарок суети. Перекл. О. Сенюк, с. 119)

Irony seems easy to render in translation due to the similarity of the system of values underlying the evaluative meanings of the words used or cognitive scenarios employed, as in the following example of self-irony:

"Why, you skulking little devil, you," they would say, "get up and do something for your living, can't you?" – not knowing, of course, that I was ill.

*And they didn't give me pills; they gave me clumps on the side of the head. **And, strange as it may appear, those clumps on the head often cured me – for the time being.** (Jerome K. Jerome Three Men in a Boat)*

– Ану, ледаче чортеня, – казали мені, – вставай і йди заробляй на хліб!

*Ніхто ж, звісно, не знав, що я був хворий. Тому мені не давали таблеток, давали лише запотиличники. **І, як це не дивно, ті запотиличники часто мене зцілювали, на якийсь час.** (Джером К. Джером Трос у човні. Перекл. О. Негребецький)*

The same cognitive model may 'work' in translation even if irony is based on another trope, for example, metaphor, provided the

mapping is similar in the two languages, as in the following example where the translation was done centuries later than the original:

VOLPONE. Yes, to be learned, Mosca.

MOSCA. O no, rich

Implies it. Hood an ass with reverend purple,

So you can hide his two ambitious ears,

And he shall pass for a cathedral doctor. (Jonson, Volpone, 11)

ВОЛЬПОНЕ

Да, славно быть ученым.

МОСКА

Нет, богатым, –

И все приложится. Одень в порфиру

Осла, спрячь два честолюбивых уха –

И чтим осел, как кафедральный доктор.

(Бен Джонсон. Вольпоне Перевод П. Мелковой)

Yet, sometimes the cognitive mapping underlying irony undergoes some changes necessary to maintain the ironic effect:

At "Corway Stakes" – the first bend above Walton Bridge – was fought a battle between Caesar and Cassivelaunus. Cassivelaunus had prepared the river for Caesar, by planting it full of stakes (and had, no doubt, put up a notice-board). But Caesar crossed in spite of this. You couldn't choke Caesar off that river. He is the sort of man we want round the backwaters now. (Jerome K. Jerome Three Men in a Boat)

Біля "Корвейських Паль" – першого вигину річки після Волтонського мосту – відбулася битва між Цезарем та Кассівелауном. Кассівелаун підготував річку, щоб Цезар не міг її форсувати – понабивав у дно паль (і, поза сумнівом, почепив таблицю із заборноюю). Однак, Цезар перетнув Темзу все одно. Такий, як він, нам би і тепер знадобився – замувати прибережних землевласників. (Джером К. Джером Трое у човні. Перекл. О. Негребецький)

In the above example the ironic effect is primarily created by the contrast of the two input spaces belonging to different domains – heroic history and trivial facts of contemporary life. To highlight this contrast, the translator adds details specifying even further the trivial situation of arguments between the travelers and the owners of the lands where they camp. The mental projection of such rows onto the

battle between Caesar and Cassivelaunus exaggerates the contrast and the ironic effect.

The biggest challenge for the translator is the difference of the cognitive bases in the source and target languages, which requires the translator either to use the existing TL mappings or to create a new mapping, or probably even the input domain. In the following example irony is based on the allusion to the literary work known to the English audience, but not commonly available to the Ukrainian readers (at least not published in translation):

*Once, when Mr. Crawley asked what the young people were reading, the governess replied "Smollett." "Oh, Smollett," said Mr. Crawley, quite satisfied. "His history is more dull, but by no means so dangerous as that of Mr. Hume. It is history you are reading?" "Yes," said Miss Rose; without, however, adding that it was **the history of Mr. Humphrey Clinker**. (Thackeray. Vanity Fair, p. 90)*

*Одного разу, коли містер Кроулі поцікавився, що читає молодь, гувернантка відповіла: "Смоллета". – "Ага, Смоллета, – сказав містер Кроулі, цілком задоволений, його історія хоч і нуднувата, але не така небезпечна, як історія містера Юма. Ти ж бо читаєш історію?" – "Так", відповіла міс Роз, проте не пояснила, що це **історія Гамфрі Клінкера**. (Теккерей. Ярмарок суєти. Перекл. О. Сенюк, с. 89)*

To maintain the author's trope, the translator supplies the necessary information in an interpretative note, including the names and dates of life of the authors, and the names of the books referred to. However, she doesn't name the genre – the picaresque novel, – which would be enough to recreate the irony of the original.

Summarizing the observations, we may state that the cognitive foundation for faithful rendering of the tropes in translation is the existence of shared cognitive structures or similar cognitive mappings. The specific nature of tropes in the source and target languages is revealed at the stage of mapping from the inner to the surface form of the language unit. In the texts of verbal art the tropes under study – metaphor, metonymy and irony – are used to create the imagery of the text or the author's ideostyle, which makes them essential for rendering in translation.

In most of the cases in our observation the translators followed the same strategy, trying to maintain the cognitive mapping of the original as closely as possible. If the two contacting language cultures have respective shared cognitive structures, the preference is given to recreation of the same cognitive mapping through the same inner form (the same image). The differences in grammar categories resulted in the necessity of shifts when in personifications inanimate beings were represented as humans. This case demonstrates the transformation of the model of conceptual blending in translation: the translator may choose to substitute one of the inputs, in order to maintain the main feature of the integrative ('blended') space – the relation between the two input spaces. Yet such substitution may result in certain shifts in the nuances of such relation (scope, emotiveness etc).

The translators may also tend to explicate the relation between the two input spaces by adding the words which name or represent the common feature of the two blended concepts. Such addition is the explication of the link between the inner and the surface form, and may be necessary if the SL mapping is not so deeply entrenched in the TL culture; otherwise, it will result in 'overinterpretation', when the translator deprives the TL reader of the chance to make the necessary cognitive operation, reduces the informational value of the text (its entropy) and makes the text "clearer, simpler and poorer" [Newmark 1988, 178].

The most challenging translation problem exists in the absence in the TL of a respective input space or mapping necessary to reproduce the author's metaphor. The translators of the literary artistic texts in this case try to create the necessary cognitive structures (by providing additional information) in order to maintain the author's cognitive mapping. Shifts in cognitive mappings in such cases are mostly observed in translations, done by the authors of the original works [See: Андрієнко].

Conclusions. The translation of metaphor, metonymy and irony in the literary artistic texts employs the commonalities in the cognitive mapping of the SL and TL which allow establishing the same relation between the inner form and the surface form of the sign. The shifts in the cognitive patterns include different degree of

specification, scope or minor details, but do not go beyond the same mapping. The absence of the same mappings or input spaces necessary to recreate the same image is compensated for by commentaries supplying additional information. The translators' choices are determined by the strategy of maintaining the author's ideostyle and the system of images of the original.

The **prospect** for further research is studying the translation of metaphors in the texts of other styles (specifically, journalistic or scientific) with the view to revealing differences in the cognitive patterns involved in their translation.

REFERENCES

1. Андрієнко Т. П. Стратегії очуження й одомашнення в перекладі художнього дискурсу з англійської мови на українську : монографія / Т. П. Андрієнко. – К.: КиМУ, 2011. – 264 с.
2. Жаботинская С. А. Когнитивное картирование как лингвосомиотический фактор / С. А. Жаботинская // Функциональная лингвистика : сб. науч. работ / Крымский республиканский ин-т последипломного пед. образования / под науч. ред. А. Н. Рудякова. – Симферополь, 2012. – № 3. – С. 179–182.
3. Al-Hasnawi Ali R. A Cognitive Approach to Translating Metaphors [Електронний ресурс] / Ali R. Al-Hasnawi // Translation J. – July 2007. – Vol. 11. – No. 3. – Режим доступу до журналу: URL: <http://translationjournal.net/journal/41culture.htm>
4. Fauconnier G. Conceptual blending, form and meaning [Електронний ресурс] / G. Fauconnier and M. Turner // Recherches en communication. – N°19 (2003). – Режим доступу до журналу: <http://tecfa.unige.ch/tecfa/maltt/cofor-1/textes/Fauconnier-Turner03.pdf>
5. Kulwindr K. G. S. A cognitive approach and translation strategies used in the subtitling of metaphors in three American movies [Електронний ресурс] / A. Iranmanesh, Dr. Kulwindr Kaur a/p Gurdial Singh // Found in Translation: A Common Voice in a Multicultural World : International Conference, University Of Malaya, 23-25 July 2010. – Режим доступу до джерела: <http://english.um.edu.my/anuvaada/abstracts/KULWINDR.pdf>
6. Lakoff G. Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – London: University of Chicago Press, 2003. – 276 p.
7. Langacker R. W. An Introduction to Cognitive Grammar / R. W. Langacker // Cognitive Science. – 1986. – 10. – P. 1–40.
8. Mandelblit N. The cognitive view of metaphor and its implications for Translation Theory / N. Mandelblit // Translation and Meaning. P. 3. – Maastricht: Universitaire Press, 1995.
9. Newmark P. Approaches to Translation / P. Newmark. – London; N. Y.: Prentice Hall, 1988.

10. *Rodriguez-Marquez M. de M. Patterns of Translation of Metaphor in Annual Reports in American English and Mexican Spanish: Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / M. de M. Rodriguez-Marquez. – University of Surrey, Guildford, Surrey, UK, 2008. – 146 p.*

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

Т. П. Андриенко, доц., канд. філол. наук
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Когнитивные модели перевода тропов

Когнитивные модели передачи тропов в переводе художественной литературы с английского языка на украинский и русский изучаются с учетом общих когнитивных картировок и смещений в задействованных когнитивных структурах. Тенденция к сохранению тех же картировок, даже если это влечет за собой компенсацию недостающих когнитивных структур, свидетельствует о значимости стратегии сохранения системы образов оригинала.

Ключевые слова: когнитивное картирование, перевод тропов, метафора, метонимия, ирония, художественный перевод.

Т. П. Андрієнко, доц., канд. філол. наук
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Когнітивні моделі перекладу тропів

Когнітивні моделі відтворення тропів в перекладі художньої літератури з англійської мови на українську та російську вивчаються з урахуванням загальних когнітивних картувань і зсувів у залучених когнітивних структурах. Тенденція до збереження тих же картувань, навіть за необхідності компенсації відсутніх когнітивних структур, свідчить про значущість стратегії збереження системи образів оригіналу.

Ключові слова: когнітивне картування, переклад тропів, метафора, метонімія, іронія, художній переклад.

UDC 811.133.1'25

Cherniyenko Galyna, maître de conférence
Université Nationale de Kiev (Ukraine)

A PROPOS DE L'EXACTITUDE TRADUCTRICE DES UNITES LEXICALES A QUELQUES SENS

Dans l'article ci-joint il s'agit de la nécessité de l'analyse littéraire et traductologique du texte, de son herméneutique, avant sa traduction dont le but est de déterminer le genre et le style du dit texte, le choix du lexique thématique, la

précision linguistique dans le choix des unités à traduire, de distinguer les " mots de passe " du texte, la connotation, l'implicite, l'entropie, le thème et le rhème.

Mots clés: *analyse littéraire et traductologique du texte, le choix du lexique thématique, la connotation, l'implicite, l'entropie, les unités rhématiques, les mots de passe.*

Le conte "La princesse ayant envie" de Jean Giono a été publié en 1924 avec son autre merveille "Le Prince qui s'ennuyait" sous le titre "Deux miracles" dans le mensuel littéraire marseillais "La Criée".

Lucien Jacques qui collaborait avec le mensuel écrivait plus tard dans ses souvenirs qu'après avoir lu ces étonnants poèmes en prose, il était allé chez Léon Franc, le directeur de "La Criée", pour apprendre quel écrivain aussi expert était auteur des ces merveilles: " Un poème [parut] dans La Criée, à laquelle je collaborais. Il était bref mais étonnamment dense. Je le lus à haute voix, une fois, puis deux, pour m'assurer que je n'étais pas victime du mirage. [...] Je demandai à Léon Franc, le directeur de La Criée, qui était ce Giono-là – "Un Manosquin, c'est tout ce que j'en sais." [Giono 2011, 16].

Plus tard il y a eu une rencontre des jeunes gens, l'Histoire ne précise pas où, à Manosque, la ville natale de Giono, ou ailleurs, ce qui est sûr c'est que les deux écrivains débutants deviennent de grands amis, et ils resteront fidèles à cette amitié toute leur vie. Giono écrit souvent à son nouvel ami, lui demande des conseils en envoyant ses proses poétiques, il les appelle "des images de plume" [Giono 2011, 18] "dans le goût des contes-à-tiroir orientaux" [Giono, 2011, 20], précise qu'elles sont imprégnées des contes du recueil anonyme Mille et Une Nuits. Un souvenir précieux de l'écrivain qui se cherche: "Je prends beaucoup de plaisir à aligner les images, les faire polies et multicolores, pour qu'elles chantent bien..." [Giono 2011, 20].

Sa "Princesse" rappelle non seulement les personnages mystérieux des contes orientaux mais aussi les façons de Marie-Antoinette et d'autres dames nobles de se déguiser en paysanne pour se désennuyer, pour apprendre quelque mystère de la vie de leurs sujets ou "pour goûter aux bergerades" ce que chacun comprendrait conformément à son esprit imaginatif et culturel, d'où la différence en interprétations multiples du conte qui suivent l'original et l'actuel commentaire.

Comme l'existence de chaque être vivant est unique et finale par rapport à la multiplicité du monde réel et imaginaire avec leurs possibilités inépuisables, chaque être vivant tend à goûter à "d'autres plaisirs" pour découvrir la plénitude du monde, assouvir sa soif de l'inexploré ou par l'avidité des connaissances aborder un autre rivage appelé, par exemple, un Principe Suprême, un Démonstrateur ou un Dieu, pour, en fin des comptes, à l'image de Dieu, participer à la construction d'une nouvelle vie, donner naissance à une autre réalité, différente et plus belle que le monde réel, pour s'assurer que sa vie unique n'est pas manquée.

Pour comprendre le conte qui proprement parlant présente un code ou une clé des nouvelles connaissances, des secrets à déchiffrer et des conseils à suivre, il faut savoir l'analyser. Les contes, étant la forme primitive de l'activité littéraire de l'humanité, présentent une tentative des humains de généraliser l'expérience acquise lors de leur activité pour former la génération montante, d'y trouver la tranquillité, de se protéger des dangers qui guettaient tout le temps le pauvre homme préhistorique! A partir du conte populaire apparaissent les contes d'auteurs parmi lesquels on cite Andersen, Perrault, Hofmann, frères Grimm, de La Fontaine, Lessia Ukraïнка, Ivan Franko etc. Parmi les célèbres conteurs français du XX^{-ième} siècle on place Jean Giono, Marcel Aymé, Marguerite Yourcenar, Antoine de Saint-Exupéry, Michel Tournier, François Garagnon et d'autres. Ces auteurs ont créé "un conte insolite" du XX^{-ième} siècle, il s'agit d'une forme littéraire qui s'est ancrée dans le progrès technique et social et est restée conte avec tous les traits propres au genre: mystère, épouvante, équivoque, paradoxe, allégorie, apprentissage, dénouement heureux du sujet, poésie et se distingue d'une hybridité narrative du discours: il s'agit d'une réalité qui amène vers une autre, inattendue, découvrir laquelle est capable celui qui sait discerner le vrai du faux, qui possède un esprit perspicace capable de pénétrer l'impénétrable, capable de trouver le contact avec l'auteur pour exprimer ses préceptes implicites dans une autre langue sans tomber dans la trivialité et la vulgarité traductrice, une imagination bouillonnante et l'intuition étant des moyens les plus efficaces dans cette recherche.

L'original du conte a été lu, analysé et commenté par les étudiants de la première année-master lors des cours de rédaction littéraire, la version ukrainienne du conte publiée plutôt dans la revue "Vsesvit" n'a pas été vue des étudiants afin qu'ils aient eu la possibilité de ne pas être guidés de ladite traduction et dans le but de leur donner une autonomie plus ou moins complète dans l'interprétation du texte initial et en même temps pour apprécier leurs aptitudes à la traduction d'une courte forme littéraire, d'en savoir déterminer les modalités du genre, de percevoir les sens direct et figuré de l'œuvre.

On a déterminé les "mots de passe" du texte écrits en italique dans le texte-source et leurs reproductions éventuelles dans les variantes réalisées par les étudiants en les précédant du commentaire sur les notions de connotation, d'implicite, de thème et de rhème:

Goûter aux bergérades connote les distractions paysannes, les charmes de la vie champêtre, une vie simple et naturelle et, peut-être, un peu libre ou indépendante, un autre mode de vie, la curiosité, c'est le thème de la première proposition du conte (l'envie de Princesse).

Fausse futaine – étoffe solide, utilisée dans la fabrication des vêtements paysans et des sous-vêtements des temps passés, solides et pratiques, *futaine* – est aussi le thème, le connu, comme étoffe utilisée dans la lingerie de corps, le rhème *fausse*, le nouveau de cette proposition, sous-entend *contraire à la vérité, à l'exactitude ou à la logique* et connote un suspect, un mensonge, un imprévisible.

De mignons sabots tournés dans un billot de cèdre saint – l'adjectif *mignon* signifie "*joli, beau*" mais connote aussi *aimé, favori, maniéré* (amant très efféminé d'Henri III), le rhème, qui éveille des soupçons et une hésitation; *sabot* – la chaussure paysanne et une allusion aux mammifères à sabots, un seul indice dans le conte qui précise le pays originel du conte; *billot* – billot de boucherie; couper du bois sur un billot; bloc de bois sur lequel était posée la tête du condamné à la guillotine; pièce de bois, attachée au cou d'une vache, d'un cheval, d'un chien de chasse pour entraver leurs mouvements – toutes ces significations sont impliquées dans la même expression en créant un équivoque très déroutant, quand même c'est le thème qui signifie du bois, du matériel dans lequel a été tournée la chaussure (=la marche ou la conduite) de Princesse quoique toutes les significations de ce mot ajoutent une nuance préoccupante à toute l'expression, *cèdre* – le rhème, normalement dans

la fabrication des sabots lesquels on chaussait pour le travail aux champs on utilisait l'aulne, le merisier, le hêtre, le peuplier (pour le travail dans des lieux humides), le tilleul, l'introduction du bois de cèdre aiguise l'attention du lecteur sur la qualité et la destination de cette chaussure. L'adjectif *saint* – sacré, beau, solide, sûr, même libanais (le meilleur), aussi odorant, puisque sent l'huile antiseptique de cèdre, le rhème, *saint ou sacré* mais pour quelle raison mystérieuse?

Ce besoin bucolique – la vie pastorale et, également, ce qui est relatif au gros bétail, aux bergérades, aux Bucoliques, à la roue de Virgile (rota Virgiliï), d'où une adaptation du style au sujet traité, une envie, un désir, une nécessité, une curiosité indomptables, le thème.

Poigner – serrer le cœur, émouvoir douloureusement, au sens figuré *persécuter, pénétrer, une idée fixe*, le rhème, qui ajoute une nouvelle nuance au thème *bucolique*.

Panse – gros ventre, *s'en mettre plein la panse*; première poche de l'estomac des ruminants, enfin, glande, allusion aux plaisirs du corps, "*Après la panse, la danse*", contrairement aux plaisirs de l'âme, aussi *succulent, exquis, savoureux, attirant*, le thème qui connote *convoitise, avidité des connaissances*.

La treille – le treillage destiné à soutenir les plantes grimpantes, *le jus de la treille*, le vin.

Muscat – cépage de raisin dont le goût et l'odeur évoquent le musc, substance brunâtre à l'odeur pénétrante, sécrétée par les glandes abdominales de certains mammifères, parfum fabriqué à base de musc, à côté du raisin muscat il y a eu d'autres cépages, le rhème.

Scabieuse – une belle plante ornementale et officinale, comme adjectif signifie *relatif à la gale*, une maladie cutanée très contagieuse, la démangeaison, l'irritation, au sens figuré c'est une envie irresistible des connaissances, le rhème.

Malice – méchanceté, qui implicite provocation, expédient, ruse, surprise, curiosité, bêtise, apprentissage, nouveauté, méthode, le rhème.

Les sévères clochettes d'aconit – plante vénéneuse, connote la blâme, la réprobation, la condamnation morale, le mépris des autorités et des dangers, le rhème.

Pâtre – qui fait paître le troupeau, qui sait garder et guider, le thème qui signifie ce qu'espérait la Princesse, qui est relatif au *besoin bucolique* et aux *bergérades*.

Bouillons mordorés de sa robe – vêtue à la paysanne d'une robe brune à reflets dorés, mais laquelle rappelle la couleur de musc, la Princesse s'est conduite en maîtresse des lieux, a respecté l'étiquette, a découvert avec dignité ce dont elle avait besoin, s'est initiée aux bergérades!

Jean Giono

La princesse ayant envie

Conte

La Princesse, *ayant envie de goûter aux bergerades*, avait mis une *jupe de fausse futaine* et *chaussé de mignons sabots tournés dans un billot de cèdre saint* que ses vaisseaux avaient pris aux lointaines îles.

Elle possédait une ferme dans l'enseinte de son parc, car *ce besoin bucolique la poignait* assez souvent, et ce jour-là – un jour *qui palpitait à la limite de l'automne* – elle vint sous la treille déguster *les lourdes panses de ses raisins muscat*.

Elle prenait un grain seul entre son index pointu et son pouce, le posait sur ses lèvres, appuyait avec ses deux doigts, elle aspirait le jus jaillissant et elle rejetait les peaux vides, et ainsi tant que la grappe avait un grain.

Or, quand elle eut fini, qu'elle eut assouvi son désir et se fut, comme il sied, *extasiée devant le beau ciel de scabieuse*, elle sentit l'âme vide, et pria qu'on voulût bien *l'amuser d'une malice champêtre*.

Un pâtre, qui restait chaque année de longs mois sur les hauts pâturages à garder des troupeaux de yacks, s'avança pour la satisfaire.

Il cueillit les peaux des raisins que la princesse avait jetées et qui jonchaient un petit massif d'œillets de poète.

Il leur insuffla son haleine, les gonflant comme des ballons multicolores, et dit à la princesse de manger les grappes ainsi refaites.

Et voici, ô miracle, qu'elle y but un air si savoureux, si magicien que, sans bouger du banc rustique où elle était *assise dans les bouillons mordorés de sa robe en fausse futaine*, elle vit:

les hauts déserts d'herbe où *dodelinent les sévères clochettes d'aconit*, les harmonieuses forêts, les torrents veloutés dont les ondes coulent avec des bonds de chèvre, les pics acérés où s'accrochent les nuages, et l'image bleue qui dort sous la face virginale des glaces – un air savoureux!! – et il était fait de la simple haleine *du berger* qui dans sa longue solitude, mâchait toutes les plantes aromatiques de la montagne.

Variante 1

Par l'étudiante A.

Жан Жіоно

Принцеса, у якої виникло бажання

Якось у Принцеси виникло бажання *пожити як простий люд*. Вона вдягнула *спідницю з цупкої бумазеї* та *взула симпатичні черевички, вирізьблені з запашиної кедрової колоди*, привезеної її кораблями з-за моря.

У її розпорядженні була ферма посеред парку, оскільки це *дивне бажання* *находило на неї доволі часто*, як і цього погожого осіннього дня – вона прийшла у лози, *аби скуштувати важкі грона мускатного винограду*.

Двома пальчиками вона відривала по виноградині, підносила до губ та й стискала її. Принцеса пила чудовий сік, а порожні шкірки викидала, так тривало доти, доки на гроні були ягоди.

Отже, коли вона закінчила, *втамувавши своє бажання*, *присіла у тіні серед моря квітів*, то відчула сум на душі. Вона попросила прислати їй *для розваги* кумедного селянина.

Пастух, який щороку лишався на кілька місяців пасти яків, наблизився, щоб втамувати її бажання. Він позбирав усі виноградні шкірки, які Принцеса повикидала та які покрили невелику грядку з гвоздиками.

Він дихав на них, надуваючи, наче різнокольорові кульки, потім наказав Принцесі *спожити такі виноградини*.

Та ось чудо, коли вона вдихала це чарівне повітря, настільки магічне, що не встаючи з простенької лави, на якій вона сиділа у *гаряче-червоних складках своєї спідниці з бумазеї*, вона побачила: поля з високою травою, на просторах яких коливалися важкі дзвоники борцю, прекрасні ліси, ніжні струмки, які спускалися з неба, високі гори, що торкалися хмар, та блакитну химеру невинного обличчя – чарівне повітря – всього лише подих *пастуха*, який у своїй самотності куштував усі духмяні трави, що виростили серед цих гір.

La traduction est très belle, complète, l'étudiante a très bien senti le poétique du conte, en général, le sens est reproduit quoique le texte contienne une certaine incertitude qui signifie que la traductrice est restée hésitante en ce qui concerne la conclusion du sens caché du

conte. Pour les *sabots* l'étudiante a utilisé la substitution *bottines*, la chaussure qui selon elle convient mieux à la Princesse mais le coloris exotique du conte perd son relief; au lieu du participe passé *tournés*, elle a utilisé *ciselés*, ce qui souligne la beauté de la chaussure mais dérouté un peu le lecteur puisqu'on ne cisèle pas le cuir (les bottines) quoique au sens de *perfectionner* on pourrait employer ce verbe en français, en ukrainien où on cisèle la pierre, le fer ou le bois, cela résonne un peu faux ; *le besoin bucolique* l'étudiante a traduit comme *un désir étrange* en remplaçant cette importante composante du sens par une formule incolore, étant *bucolique* ce désir est *étrange* et, *étrange*, il perd son lien avec *les bergérades!* L'expression *elle est venue sous la treille* l'étudiante a traduit comme *elle est allée chercher des distractions douteuses*, pour la *malice* elle a choisi le nom *distraction inventée par un paysan amusant ou curieux*. *L'image bleue qui dort sous la face virginale des glaces* l'étudiante a substitué à l'image de pâte ce qui est discutable puisqu'il s'agit plutôt de son étude, de la guérison de la Princesse, de sa découverte d'un nouveau. En tendant son piège, Giono nous disait la vérité à travers l'entropie qui est sa mesure du chaos dans le corps de son histoire puisque " la science du chaos redéfinit l'entropie non pas comme une force de décadence et de mort, mais comme capacité de tout système à générer d'autres systèmes à travers une réorganisation cyclique" [11] du vécu. "Appliquée à l'histoire et au politique, la nouvelle définition d'entropie assure une relation plus harmonieuse avec la nature." [11], élargit son champ d'activité, ses limites, or, le mystère comme un désordre apparent du texte mène vers une nouvelle expression de la même vérité, goûter c'est découvrir, générer, facétie devient facette!

Variante 2

Par l'étudiant B.

Жан Жіоно

Принцеса, у якій виникло бажання

Принцесі заманулося *вдати селянку*, тож вона взяла *просто скроєну та з найкращого ситцю спідницю* і черевики взула дерев'яні, однак з *найміцнішого ліванського кедру*, що з нього будують кораблі, що вирушають у далеке плавання.

В самому серці свого чудового саду за її бажанням розбили справжнє господарство, бо на неї не раз *находила примха* перетворитися на просту селянку; от і цього разу, *коли літо вже добігало кінця*, вона пішла до винограднику і, *зірвавши важке гроно*, стояла і *смакувала живим ароматним мускатом*.

Брала одну виноградинку кінчиками вказівного та великого пальців, клала її собі до вуст, одне стискання і насолода соковиною м'якістю сповнювала її, а пусту шкірку Принцеса викидала, і так до останньої.

Закінчивши свою трапезу, наситившись досхочу, вона сиділа на лаві й *милувалась волошково-синім небом*, аж раптом відчула спустошеність. А їй так бажалося, аби дитяча безтурботність захопила її і понесла далеко звідси...

Один пастух, який щороку по кілька місяців залишався випасати стада яків високо в горах, якраз був неподалік. Він підійшов, позбирав шкірки, які Принцеса порозкидала навколо себе, надув їх, ніби повітряні кульки, і запропонував Принцесі скуштувати оновлені грона винограду. І от, о диво, випивши такого чудодійного трунку, навіть не зрушивши з місця, на якому вона сиділа, *потонувши в складках незвичної для себе сукні*, Принцеса помітила, як без краю простягаються трави, між яких синхронно коливаються дзвіночки аконіту; і мрійливі ліси, струмочків шепіт яких супроводжує тупіт копит грайливих козенят, що пробігають повз; і вершини, що намистом нанизали на себе хмаринки і те, що між ними, у вишині, пробивається синій відблиск льодовика – смачним трунком напоїв Принцесу звичайний пастух, той, що довгими годинами чекання вивчав у горах властивості ароматних трав.

La présente traduction est destinée à être psalmodiée ou même chantée comme un conte populaire récité au coin du feu par une vieille conteuse ou sorcière selon les coutumes tribales qui s'étaient forgées durant des siècles. L'étudiant a refait le texte selon sa vision des images du conte, l'atmosphère générale de l'œuvre est respectée mais elle est plutôt une "belle infidèle"! Dans cette version la Princesse a mis une jupe simple mais *en indienne la plus tendre* (et pourquoi pas en batiste, ou en soie, qui est encore plus tendre !) ce qui neutralise la figure proposée par l'auteur, *le besoin bucolique* est

remplacé par *une lubie de se transformer en une simple paysanne* ce qui reflète approximativement le sens de cette expression, or, perd son exactitude stylistique, une *lubie* étant un caprice *bizarre* et pas du tout *bucolique*. Il aurait fallu accompagner le nom *lubie* d'une épithète, *bucolique, pastorale, champêtre, villageoise*. Venue sous la treille, *elle a savouré un muscat vivant et odorant*, l'auteur a employé le substantif *jus*, et en français, et en ukrainien le mot *muscat* signifie et le cépage, et le vin, or, dans le conte de Giono la Princesse a goûté du raisin, et on peut seulement présupposer qu'elle ait bu un vin, en cette version ukrainienne ce mot est employé plutôt comme un vin qu'elle a savouré après quoi la Princesse a senti son âme vide, s'est enivrée. L'ajout de la proposition qui n'existe pas dans le texte source: *Elle désirerait qu'une insouciance d'enfant l'ait enveloppée et emportée très loin d'ici...* pourrait être logique vu l'introduction du paysage montagnard à la fin du conte qu'elle a admiré après la dégustation du nectar proposé par le pâtre mais ce n'est pas du Giono. On peut constater que le traducteur a utilisé une série de substitutions arbitraires : *futaine – indienne ; besoin – lubie ; jus – muscat ; air – nectar* concernant le lexique qu'on doit traduire mot à mot et reproduire le lexique et les allusions imaginés par l'auteur. Le traducteur ne doit pas ajouter de lui de nouvelles images au texte si cette urgence n'est pas conditionnée par l'inexistence dans le texte cible de certaines notions du type pain quotidien – riz "quotidien", analogue qui remplace une notion étrangère l'adaptant à la langue cible. S'il est possible de garder le lexique original dans la langue d'arrivée, il ne faut pas négliger cette possibilité. Une traduction idéale c'est une traduction mot à mot à condition que le sens et la forme, le sous-texte et le hors-texte de l'œuvre soient reproduits dans sa version étrangère ce qui présente une tâche difficilement réalisable vu la diversité dans la construction grammaticale des langues analytiques et synthétiques, reflétée dans la mentalité relative de ces langues d'où ce recours aux transformations langagières. On doit quand même tâcher de suivre l'allure de l'auteur le plus proche possible et ne pas exprimer soi-même dans une œuvre qui est une propriété intellectuelle étrangère!

Parfois il est nécessaire de s'imaginer, par exemple, cette trame transparente qui, un jour d'été, s'étend sur les montagnes pour sentir dans

le texte "*cette image bleue qui dort sous la face virginale des glaces*" et la traduire aussi simple et aussi exact qu'elle miroite dans l'original, le même conseil pour d'autres scènes pittoresques de ce beau conte.

"C'est ici que le binôme *traduttore-tradittore* (traducteur-traître), loin de montrer une contradiction, occulte une complémentarité. Le traducteur-*traduttore* est celui qui traduit (*trans-ducere*), *fait passer quelque chose d'une écriture à travaers deux langues*; le traître-*tradittore* est celui qui rapporte, livre *le quelque chose de vivant*, le passé dans le présent, ravivant la *tradizione*, étant entendu que trahison et tradition ont la même origine étymologique, toutes les deux provenant de *tradere*. S'il est d'une quelconque manière infidèle, le traducteur n'est pas traître." [Oséki-Dépré 1999, 16] Alors cette version malgré une petite infidélité traductrice pourrait vivre dans la langue cible!

En citant Gui de Maupassant on devrait appliquer son souhait génial et aux traductions quelle que soit la langue: "La langue française, d'ailleurs, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté dans ce courant limpide ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre" [Maupassant, 1999, 11] – la langue ukrainienne est aussi belle, aussi limpide, aussi pleine en ressources langagières et si bien assemblée qu'on puisse reproduire en elle toutes les nuances de tout texte quel intraduisible qu'il soit.

Variante 3

Par l'étudiante С

Нудьгуюча Принцеса

Якось захотілося Принцесі *взяти участь у пасторалі*. Вона *зодягла спідницю з грубої бумазеї та взяла мініатюрні сабо, витесані з гарної кедрової цурки*, доставленої з далеких островів.

Мала вона у своїх володіннях невеличку ферму в гушавині парку – і коли до неї *ще раз прийшло її буколічне бажання*, того ж дня (а це був один із останніх осінніх днів) Принцеса *зачаїлася у бесідці під набубнявілими гронами мускатного винограду*.

Вона зривала вказівним і великим пальцями виноградинку, клала її собі на уста, стискала, розбризкуючи сік і вдихаючи його аромат, а шкірку викидала. І так тривало доти, доки на гронах залишилася одна ягідка.

Зрештою, коли наситилася, помчала вона, *мов навіжена, під синьо-фіолетовим небом, зачумлена від почуттів*. В цю мить її душа була наче порожня, отож вона попросила, аби хтось розважив її так, як у них, простолюду, заведено.

І ось один пастушок, що кожного року випасав стада яків на альпійських пасовищах, наблизився до неї, щоб задовольнити каприз.

Спочатку він вибирав шкірки, які викинула Принцеса, непомітно встеляючи ними пагорб з гвоздиками. Дихнув на них, надувши, наче кульки, і сказав Принцесі з'їсти шкірки, що вона порозкидала.

І тут диво-дивне сталося, як тільки напилася вона того смачного повітря та такої чарівної сили, що опісля наче кудись полетіла, хоча й не зрушила з грубої тесаної лави, на якій сиділа, занурившись у складки своєї сукні, що переливалася червонувато-коричневим із золотим відливом кольором. Смачне повітря... щедрі дари гірських вершин, де гойдаються *дзвоники дикорослого аконіту*, де замислилися ліси, де на водах потоку перекочуються кудлаті хвильки, де гострі вершини торкаються хмар, а небесна блакить віддзеркалюється на цнотливій крижаній поверхні, – усе це таїв у собі подих пастуха, який за час своєї тривалої самотності розсмакував усі пахощі високогірних рослин.

La troisième version du conte se distingue par une interprétation moins libre mais plus péjorative par rapport au texte initial quoique ayant des mérites littéraires ! Dans cette variante la Princesse *s'est cachée* dans un kiosque sous de *lourdes panses de ses raisins muscat*. Quand elle a assouvi sa faim, *elle a couru comme une folle sous le ciel bleu violet, empestée des sentiments*. Quel "raisin" a-t-elle pris? Son âme vide, elle a prié *qu'on la divertisse ainsi comme il sied chez les roturiers*. Un *petit berger* remplace un *pâtre* qui a consenti à satisfaire *son caprice*, le synonyme que l'étudiante a préféré au substantif *malice* et l'introduction duquel rompt un peu le ton mystérieux du conte, *caprice* étant *bêtise*. Pour *l'image bleue qui dort sous la face virginale des glaces* la traductrice a utilisé *le bleu du ciel qui se réverbère sur la surface pudique* du glacier et a

simplifié le halo poétique de l'expression, ce qui dort, contient un mystère, le non-réalisé, en fait, le but des recherches de la Princesse, ce qui se réverbère est clair, c'est la lumière. Dans ce cas on pourrait utiliser comme synonymes : *auréole, brouillard, nuage, trame, ombre, apparition, spectre, évaporation, gaze, mirage, émanation, dieu* et élaborer cette métaphore pour qu'elle soit aussi belle, aussi riche que c'est traduisible concernant le mystère du style Giono.

Conclusion:

Dans toutes les versions réalisées les étudiants n'ont pas su trouver la juste traduction de l'expression contenant le substantif *scabieuse*, il s'agit d'une beauté singulière de cette fleur (*le beau ciel de scabieuse*), ce que les étudiants ont interprété comme la couleur du ciel, chez eux c'est: a) *le ciel bleu bleuet*, b) *le ciel bleu violet* et, même, la mer: c) *la mer de fleurs* d'où cette perte de connotation y mise par l'auteur. La *scabieuse* étant une plante ornementale et officinale est plutôt employée comme un autre facteur irritatif à côté des bergérades qui renforce l'envie de Princesse, son trouble et un besoin de l'ordre – "Ordre et chaos sont des phénomènes qui fonctionnent de façon complémentaire." [11]. Apparemment dans le conte il s'agit "d'une pulsion sexuelle, d'une idée de mort ou d'agression" [11] – *besoin bucolique, raisin muscat, son âme vide, "la valeur de l'inconnue n'est pas fixe mais varie constamment"* [11] et il faut savoir le distinguer dans le texte. "L'effet de papillon" est une conséquence de l'absence de linéarité: dans l'étude de l'atmosphère on disait humoristiquement qu'un papillon agitant l'air aujourd'hui à Pékin pouvait provoquer des orages à New-York le mois prochain." [11]. Chez certains c'est cette "agitation" qui perse tout l'espace et les pousse à la découverte d'une nouvelle expérience! Et selon Giono c'est là que se cache l'avidité des connaissances de la Princesse et en général du genre humain, la femme étant incarnation de l'esprit de la liberté!

L'œuillet de poète, fleur ayant une forte odeur agréable, est remplacé par l'œuillet. Il est à noter que les œuilllets d'Inde (чорно-бривці) à côté de l'obier, du rosignol, de la citrouille, du borchtch et d'autres réalités culturelles sont considérés en Ukraine comme des symboles nationaux, or, il est nécessaire que les étudiants assimilent

certains symboles relatifs à leur culture et à la culture des langues desquelles ils traduisent. Dans le conte l'auteur joue avec les couleurs et les aromats, "les polit", or, il est indispensable que les traducteurs remarquent cette importante composante du sens et la reproduisent équitablement.

Pour le titre du conte les variantes 1 et 2 proposent la traduction plus rapprochée de l'original – "La Princesse qui avait envie", pour la troisième c'est "La Princesse ennuyeuse". Tous les titres reflètent le sens du conte et ont le droit de cité quoique le troisième qualifie la Princesse comme abattue, triste, contrariée et contient une nuance un peu outrageante, un vice. Personne n'a indiqué qu'il s'agissait du conte.

Généralement parlant, les étudiants ont bien compris le conte et ont réussi à déterminer ses deux sens, direct et figuré, ont senti l'équivoque, ont découvert les connotations et les significations implicites, la multiplicité des significations contextuelles des mêmes unités lexicales, le thème et le rhème du texte en le traduisant vers l'ukrainien conformément à leur compréhension individuelle. Chaque variante proposée par eux se distingue d'une exactitude traductrice plus ou moins proche de l'original. En ce qui concerne la traduction des "mots de passe" chacun les a reproduits d'une manière originale ce qui introduit une légère discordance entre le texte de départ et sa version mais le mystère, le poétique et la beauté du conte sont respectés. Le texte possède tous les traits du conte quoique nécessite une précision rédactrice dans le but de le rendre de nouveau à Giono qui sous l'haleine de Pâtre comprenait un autre conte, celui qu'un homme amoureux avait récité à sa maîtresse bien-aimée, un autre mode de recherche de la vérité grâce à quoi elle a vécu "la plénitude de l'instant", s'est unifiée à une science ou à quelque Principe occulte, qui soufflerait une nouvelle connaissance à ceux qui soient capables de la saisir! En partant du principe que la femme est considérée comme incarnation de l'esprit de la liberté, constamment torturé, déchiré entre le chaos et l'ordre, puisque autrement il ne lui est pas possible de se libérer des épreuves à la fin desquelles se trouve le but de sa quête, un point à partir duquel l'esprit humain reprenne sa liberté originelle et se voie aussi insouciant et aimé comme fœtus au sein de son Créateur.

Variante 4
Par Galyna Cherniyenko
Vsesvit, №11-12 2012

Жан Жіоно
Принцеса, у якої виникло бажання
Казка

У Принцеси виникло бажання *насолодитися чабанською ідилією*, вона надягнула *нижню спідницю з бумазеї і взула гарненькі сабо, зроблені з колоди міцного кедра*, який її кораблі привезли з далеких островів.

За огорожею свого парку вона тримала ферму, *оскільки ця буколічна потреба досить часто дошкуляла їй*, отож, того дня, коли літо вже трепетало в передчутті осені, вона прийшла до увитої виноградом решітки, *аби насолодитися пузатими гронами свого мускатного винограду*.

Витонченими вказівним і великим пальцями вона зривала одну ягоду, клала її між губи, натискала на неї, втягувала порскаючий сік і викидала порожні шкірки, і так до останньої ягоди.

Нарешті, коли Принцеса закінчила, тобто вгамувала свою спрагу і, як має бути, заходилася милуватися *небесною красою квітів польової свербіжниці*, вона відчула, що у неї на душі стає порожньо, тож вона попрохала, аби челядь гарно розважила її якоюсь *пристойною сільською дурницею*.

Один досвідчений скотар, який щороку довгими місяцями пас стада яків на гірських луках, зголосився задовольнити Принцесу.

Він зібрав виноградні шкірки, які вона викинула на невелику грядку турецької гвоздики, наповнив їх своїм диханням, надувши шкірки на кшталт різнобарвних кульок, і сказав Принцесі з'їсти грона, оновлене таким чином.

І ось, о диво, вона спожила таке смачне повітря, таке чарівне, що не підводячись з пастушачого ослону, на якому вона сиділа у *кипінні золтаво-брунатних шлярок свого бумазейного одягу*, Принцеса побачила: високу трав'яну пустелю, де коливаються *поважні дзвіночки аконіту*, стрункі ліси, оксамитові струмки, хвилі яких стрибають, наче кози, оповиті хмарами вершини гір і блакитний серпанок, що мерехтить під незайманим лицем льодовиків – *яке смачне повітря!!* – а було воно звичайним диханням скотаря, що протягом своєї довгої самоти *споживав* у горах усіляке пахуче зілля.

LITTERATURE

1. Жіоно Ж. Знуджений принц / Ж. Жіоно ; пер. Г. Чернієнко // Всесвіт. – К. : Всесвіт, 2012. – № 3–4.
2. Жіоно Ж. Принцеса, у якої виникло бажання / Ж. Жіоно ; пер. Г. Чернієнко // Всесвіт. – К. : Всесвіт, 2012. – № 11–12.
3. Коптілов В. Теорія і практика перекладу / В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2003.
4. Партико З. В. Загальне редагування: нормативні основи / З. В. Партико. – Л. : ВФ "Афіша", 2011.
5. Різун В. В. Літературне редагування / В. В. Різун. – К. : "Либідь", 1996.
6. Berman A. L'épreuve de l'étranger / A. Berman. – Paris : Gallimard, 1984.
7. Giono J. Le noyau d'abricot et autres contes / J. Giono. – Paris : Bernard Grasset, 2011.
8. Larbaud V. Sous l'invocation de Saint Jérôme / V. Larbaud. – Paris : Gallimard, 1997.
9. Smouchtchynska I. Stylistique des figures : tropes / I. Smouchtchynska. – Kiev : Centre d'édition et de polygraphie "Université de Kiev", 2009.
10. Oséki-Dépré I. Théories et pratiques de la traduction littéraire / I. Oséki-Dépré. – Paris : Armand Colin, 1999.
11. Alvarado-Palacios S. Théorie du chaos et vision politique : le récit et le corps chez Alain Robbe-Grillet / S. Alvarado-Palacios. – Birkbeck, University of London. La Chouette, 2001 // www.bbk.ac.uk/lachouette/chou32/Alvara32.PDF.
12. Maupassant G. Pierre et Jean / G. Maupassant. – Paris : Gallimard, 1999.

Стаття надійшла до редколегії 03.03.15

G. Cherniyenko, associate professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

To the Translator's Accuracy of the Key Lexical Units

The article is dedicated to the problems of the literary and translational analysis, hermeneutics of the text before his translation into the foreign language, choice of the thematic vocabulary, determination of his gender, style and modality, key words, connotation, implicit, entropy, topic.

Key words: *literary and translational analysis of the text, choice of the thematic vocabulary, key words, connotation, implicit, entropy, topic, comment.*

Г. В. Чернієнко, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

О переводческой точности ключевых лексических единиц

В статье идет речь о необходимости литературного и переводческого анализа художественного текста, исследовании герменевтики текста перед его переводом на целевой язык с целью определения жанра и стиля текста, выбора тематической лексики, воспроизведения модальности данного через определение ключевых понятий, коннотации, имплицитности, темы, ремы.

Ключевые слова: *литературный и переводческий анализ художественного текста, точность при выборе тематической лексики, ключевые слова, коннотация, имплицитность, энтропия, тема, рема.*

Г. В. Чернієнко, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Щодо перекладацької точності ключових лексичних одиниць

У статті йдеться про потребу літературного та перекладацького аналізу художнього тексту, дослідження герменевтики тексту перед його перекладом на цільову мову з метою визначення жанру та стилю тексту, вибору тематичної лексики, відтворення модальності названого тексту через визначення ключових понять, коннотатії, імпліцитності, теми і реми, порівняльний аналіз перекладу.

Ключові слова: *літературний та перекладацький аналіз художнього тексту, точність при виборі тематичної лексики, ключові слова, коннотатія, імпліцитність, ентропія, тема, рема.*

UDC 811.133.1'255=161.2

O. G. Krouchynska, Ph.D
Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv

LA RESTITUTION DU STYLE POÉTIQUE D'ARTHUR RIMBAUD DANS LES TRADUCTIONS UKRAINIENNES

L'article est consacré à l'étude des particularités du style poétique d'Arthur Rimbaud et des possibilités de la restitution de la structure imagée de ses vers dans la traduction. On analyse les traductions ukrainiennes faites par Grygory Kotchour, Mykola Loukach, Mykola Terechtchenko, Vsevolod Tkatchenko, Vassyl Stous, Ivan Petrovtsiy, Grygory Latnik, Igor Androuchtchenko, Mykhailo Litvinets, Fedir Vorotniuok.

Mots-clés: *traduction poétique, style poétique, poésie moderniste, procédés de versification.*

L'oeuvre d'Arthur Rimbaud (1854–1891) commence et détermine dans une certaine mesure les formes modernes de la poésie française. Une bonne part de ses poèmes n'a pas été publiée par leur auteur, ils sont très divers, parfois contradictoires, presque toujours difficiles. Arthur Rimbaud suit la tradition de la poésie française, mais il est un poète tourné vers le monde moderne et les réalités de son temps.

Arthur Rimbaud a appris au contact des grands auteurs français comme Jean Racine, Victor Hugo, Charles Baudelaire le maniement d'une langue, la connaissance et l'usage des figures. Il étudiait les écrits de Nicolas Boileau, qui, au témoignage d'Ernest Delahaye, son ami de collègue de Charleville, fut son premier modèle. Les premiers essais de Rimbaud, écrivait-il, "ressemblaient à du Boileau" [Lemaitre 1989, 35]. Il admirait Racine, qui était "divine" pour lui. L'oeuvre de Victor Hugo, qui, dans les premières années du XIX siècle avait rajeuni la poésie française, lui donnait l'aspiration à la liberté sociale et littéraire. "Les Misérables sont un vrai poème", – écrivait le jeune poète [Lemaitre 1989, 35]. Charles Baudelaire lui avait montré comment introduire en poésie des sujets modernes, comment créer les formes originales et neuves. Rimbaud appelait ce poète "premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu" [Rimbaud 2009, 213]. La culture de poète s'étend plus loin – aux poètes du Moyen Age et du XVIe siècle, aux grandes découvertes de la poésie du XIXe siècle.

Le jeune poète réfléchit aux destinées de la poésie, à la condition du poète, aux voies de faire de la poésie un moyen de connaissance des lois de la nature et de la société. Rimbaud commençait à écrire en un temps où l'expression était encore fortement marquée par l'influence des modèles littéraires romantiques. Le poète se faisait l'écho du grand problème qui agitait la génération poétique des années 1870: trouver une langue. Rimbaud croyait qu'à la littérature nouvelle il fallait donner les moyens d'une forme nouvelle. C'est à partir des découvertes des poètes de la fin du XIXe siècle que les voies de la poésie moderne ont été divergées radicalement. Rimbaud cherchait sa propre langue, son style poétique. Il écrivait, que cette langue serait "de l'âme pour l'âme". La parole devrait s'identifier à la sensation et à l'idée. Elle "devra faire sentir, palper, écouter" [Rimbaud 2009, 150]. La coexistence de certains sons et de certaines sensations permettrait, d'après ses théories, d'envisager un langage poétique universel. Le quatrain "L'Étoile a pleuré rose..." est l'une des tentatives de créer ces "rythmes instinctifs" où les mots peuvent exprimer les idées directement: *"L'Étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles, / L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ..."* – *"Рожево плакала зірниця в серці вух, / Брунатно розцвіла на персах хлань бездонна ..."* (traduit par V. Tkatchenko).

L'autre résultat poétique de ses théories sont les "Voyelles", que le poète définit dans "Une saison en enfer": "Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" [Rimbaud 2009, 147]:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles
"Voyelles"*

*А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О, – про вас я нині б розповів
А - чорний мух корсет, довкола смітників
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;
G. Kotchour, "Голосівки"*

Avec les images originales et nouvelles, les vers de Rimbaud offrent une versification nouvelle. C'est, tout d'abord, la disparition de la rime au profit de l'assonance, de l'allitération et de la rime intérieure. Les vers deviennent plus souples et plus variés. Le mètre impaire, les strophes irrégulières, l'irrégularité des césures y apparaissent. Comme le dira un peu plus tard le poète, il écrivait des silences, il notait l'inexprimable [Rimbaud 2009, 150].

Dans sa lettre du 24 mai 1870 Rimbaud écrivait à Théodore de Banville "Je me suis mis à dire mes bonnes croyances, mes espérances, mes sensations... J'appelle cela du printemps" [Rimbaud 2009, 214]. Ce sont les diverses caractéristiques que présente la poésie "Sensation". Le sujet accueille une série de perceptions extérieures, tactile et visuelles:

*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.
"Sensation"*

Ces perceptions lui permettent de prendre conscience d'un état d'âme ou du sentiments venus de lui-même. La sensation révèle des connaissances jusqu'ici inconnues. L'individu est mis au centre de la création comme élément organisateur, l'auteur crée le dialogue sensoriel avec le visible:

*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.*

"Sensation"

Les éclats d'image poétique, la musique, l'harmonie, la couleur et le rythme intérieur de l'oeuvre rimbaldienne attiraient les traducteurs ukrainiens du XXe siècle.

Notons que les traditions de la traduction de la poésie française en ukrainien se basent sur les principes de l'étude des problèmes de la linguistique et de la traductologie. Les travaux des traducteurs ukrainiens "attestent une équivalence sémantique et stylistique plus ou moins élevée par rapport à l'original entier. Elle résulte du respect de la structure imagée originale, ce qui se révèle dans l'établissement des correspondances complètes et partielles à ses éléments de base au niveau des mots-images et des phrases poétiques" [Tcherednytchenko 1995, 87].

Dans les années 20-30, et surtout dans la seconde moitié du XXe siècle, le développement des possibilités de la langue ukrainienne, le haut niveau des modèles littéraires, cultivés par la poésie et la prose, donnent les diverses traductions de haute qualité. On peut citer les traductions du poème "Sensation" faites par Grygory Kotchour ("Відчуття"), Mykola Terechtchenko ("Настрій"), Vsevolod Tkatchenko ("Настрій"), Ivan Petrovtsiy ("Враження"), Grygory Latnik ("Відчуття"), Igor Androuchtchenko ("Відчуття"), Mykhailo Litvinets ("Відчуття") et Fedir Vorotniuok ("Настрій").

Grygory Kotchour choisit dans sa traduction les moyens d'expressivité pour donner à ces lecteurs l'impression d'une connivence avec les images qu'il sait leur faire partager: *"Відчує свіжість піль тоді нога моя / і вітру голову дозволю овівати"; "В душі безмежної любові лиш припливи"*. Les procédés sémantiques de la traduction ajoutent une valeur poétique tant au niveau des sonorités et des rythmes que des images:

*Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.
В душі безмежної любові лиш припливи;
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,
З Природою, немов із жінкою, щасливий
G. Kotchour, "Відчуття"*

Toutes les traductions ukrainiennes du poème "Sensation" montrent le haut niveau de la restitution du style poétique de l'originale, de sa structure imagée:

*У синіх сутінках піду я по стежках,
Топтатиму траву, торкатиму колосся,
І, мріючи, росу відчую на ногах,
У леготі моє скуйовдиться волосся*

V. Tkatchenko, "Настрій"

Les traducteurs proposent les moyens sémantiques, versificatifs qui doivent reproduire toutes les particularités d'image poétique, de sa structure: "*по стежці росяній іду*", "*мну буйні, соковиті трави*", "*а вітерець розвіє кучері русяві*" (M. Terechtchenko, "Настрій"); "*Я, мрійник, волю дам очам, губам, рукам / І буду буйний чуб у вітрові купати*" (I. Petrovtsiу, "Враження"); "*Повз лоскитні хліба стежина пролягла*" (G. Latnik, "Відчуття"); "*Між лоскитних хлібів топтати буду трави; / Відчую свіжість я ступаючи в полях*" (M. Litvinets, "Відчуття"); "*По стежці ввечері піду я у жнива. / Колотиме мене колосся край дороги. / Нехай куйовдиться од вітру голова, / Хай, мріючи, в росі скупаю босі ноги*" (I. Androuchtchenko, "Відчуття").

Les procédés de versification de la traduction de F.Vorotniuk permettent d'exprimer la musique verbale de la poésie rimbaldienne. Le traducteur cherche à donner aux images la sonorités des vers de l'original:

*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*

F. Vorotniuk, "Настрій"

La traduction du poème "Ma bohème", faite par Vassyl Stous ("Моя циганерія"), donne aux lecteurs la même liberté d'imagination, la fantasia, pareille à celle de l'auteur des vers. Pour Rimbaud, la fantasia est un facteur essentiel de sa poétique. Le jeune poète se nomait "maître en fantasmagorie" [Rimbaud 2009, 224], il a su créer cette poésie de suggestion, de musicalité:

*Je m'en allait, les poings dans mes poches crevées;
Mon paletot aussi devenait idéal:
J'allais sous le ciel, Muse! Et j'étais ton féal;*

Oh! là! là! Que d'amour splendides j'ai rêvées!
"Ma bohème"

*Руками по кишенях обмацуючи дiр
I лiктями свiтивши, я фертиком iшов,
Бо з неба сяла Муза! її я ленник вiрний,
Ото собi розкiшну вигадував любов!*

V. Stous, "Моя циганерiя"

Le traducteur a choisi des procédés de versification pour reproduire les harmonies consonantiques et vocaliques, qui se base sur l'oppositions des voyelles, les consonnes sont adoursies par les nasales: "*Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou*" – "*Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі*"; "*Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes / De rosée à mon front, comme un vin de vigueur*" – "*Роса на мене впала, а я собi хмелiю, / Бо вересневий вечiр – немов вино густе...*". Il a reproduit avec respect les canons de ce "sonnet français" (qui comporte deux quatrains suivis de deux tercets), le système des rimes et l'alternance des rimes féminines et masculines:

*Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur!*
"Ma bohème"

*I все капарю вiршi, згорнувшись у калачик.
Мов струни лiри – тiнi (iх копаю, як м'ячик).
Штиблети кашi просять? Ова, i це пусте!*

V. Stous, "Моя циганерiя"

Mykola Loukach a traduit trois poèmes de Rimbaud ("O замки, о роки!" ("Ô saisons, ô châteaux!"), "Голодини" ("Fêtes de la faim"), "Вiчнiсть" ("L'Éternité"), qui sont liés au recueil de vers en prose "Une saison en enfer". Les commentateurs de l'oeuvre de Rimbaud comme Yves Bonnefoy, Dominique Combe ou Benoît de Cornulier l'observent comme le livre de crise de conscience et d'écriture: "Une chose est claire: cet enfer n'est pas définitif. Il n'est pas un lieu où l'on entrerait abandonnant toute espérance ...il ne dure qu'un temps, une saison. La dernière page pressent une aurore, et c'est sur un futur que le texte s'achève" [Combe 2004, 105]. Les premières publications des poèmes "L' Éternité", "Fêtes de la faim" étaient faites par l'auteur en 1872 avec les vers en prose, "Ô saisons, ô châteaux!" – en 1886, mais

ce poème est étroitement lié à la composition d'un recueil dans lequel il figure sous une version différente.

La tâche du traducteur était de trouver les moyens d'expression de la langue ukrainienne pour reproduire toutes les nuances des sentiments tragiques: la déception, la fatigue, l'irritation; mais en même temps – de restituer ces nouvelles recherches dans la création de la poésie. Mykola Loukach a proposé les interprétations où il remplaçait une part de moyens sémantiques ou syntaxiques mais il maintenait toutes les fonctions esthétiques de la structure imagée des vers:

"Ame sentinelle, / Murmurons l'aveu / De la nuit si nulle / Et du jour en feu// Des humains suffrages / Des communs élans / Là tu te dégages / Et voles selon // Puisque de vous seules / Braises de satin, / Le Devoir s'exhale / Sans qu'on dise: enfin " ("L' Éternité") – "Тож держись завіту, / Вічна душе / Хоч ніч без привіту / І день пече // Далі від кагалу / Від змагань загалу / До всіх без мети / Лети, лети... // І не буде паки / І не буде даждь / Лиш наука-мука / Океан страждань".

"Les cailloux qu'un pauvre brise, / Les vieilles pierres d'églises, / Les galets, fils des déluges, / Pains couchés aux vallés grises!" ("Fêtes de la faim") – "Їж, троци бруківку злеглу, / Прастару церковну цеглу / І потопові сини – / Хліб долинний, валуни!"

"Ô saisons, ô châteaux, / Quelle âme est sans défauts ? / Ô saisons, ô châteaux, / J'ai fait la magique étude / Du Bonheur, que nul n'élude. // Ô vive lui, chaque foi / que chante son coq gaulois. // Mais! Je n'aurai plus d'envie / Il s'est chargé de ma vie" ("Ô saisons, ô châteaux!") – "О замки, о роки! / У всіх свої гріхи... / Чародіїв пильний учень / Знаю: щастя неминуче // То ж салют йому, салют / Доки піє наш когут // Вже нема чого бажати / Все обмислить мій вожатий".

Les traductions ukrainiennes de la poésie d'Arthur Rimbaud montrent le haut niveau de la maîtrise des traducteurs et les possibilités de la langue ukrainienne. Les traducteurs ont réussi à restituer le sens profond et symbolique d'image poétique, la musique, l'harmonie et le rythme intérieur des vers rimbaldiens. Ces poèmes traduits, intégrés dans les milieux littéraires, contribuaient dans une certaine mesure à élaborer les formes originales et neuves de la poésie ukrainienne.

LITTERATURE

1. *Lemaitre H.* Le symbolisme / H. Lemaitre. – Paris, 1989.
2. *Rimbaud A.* Oeuvres complètes. Correspondances / A. Rimbaud. – Paris: Robert Laffont, 2009.
3. *Tcherednytchenko O.* Théorie et pratique de la traduction. Le français / O. Tcherednytchenko, Y. Koval. – К.: Либідь, 1995.
4. *Bonnefoy Y.* Rimbaud par lui-même / Y. Bonnefoy. – Le Seuil, 1961.
5. *Cornulier B. de.* Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé / B. de Cornulier. – Paris, 1982.
6. *Combe D.* "Poésies", "Une saison en enfer", "Illuminations" d'Arthur Rimbaud / D. Combe. – Gallimard, coll. Foliothèque, 2004.

SOURCES LITTERAIRES

1. *A.* Oeuvres complètes. Correspondances / A. Rimbaud. – Paris: Robert Laffont, 2009.
2. *Рембо А.* Осяння [Електронний ресурс] / А. Рембо ; переклад Ю. Покальчука, М. Москаленко, В. Ткаченка. – Режим доступу : <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/357/>

Стаття надійшла до редколегії 28.05.15

O.G. Krushynska, PhD.

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Reproduction of Arthur Rimbaud's Poetic Style in Ukrainian Translations

The article deals with the peculiarities of the poetic style of Arthur Rimbaud and the possibilities of its rendering in translation. Translations by G. Kochur, M. Lukash, M. Tereschenko, V. Tkachenko, V. Stus, I. Petrovitsiy, G. Latnik, I. Andruschenko, M. Litvinets, F. Vorotnyuk are analyzed.

Keywords: *poetic translation, poetic style, modernist poetry, means of versification.*

Е. Г. Крушинская, канд. филол. наук,

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Воспроизведение поэтического стиля Артюра Рембо в украинских переводах

В статье речь идет об особенностях поэтического стиля Артюра Рембо и возможностях его воспроизведения при переводе. Рассматриваются переводы Г. Кочура, М. Лукаша, М. Терещенка, В. Ткаченка, В. Стуса, И. Петровция, Г. Латника, И. Андрущенко, М. Литвинца, Ф. Воротнюка.

Ключевые слова: *поэтический перевод, поэтический стиль, модернистская поэзия, средства версификации.*

О. Г. Крушинська, канд. філол. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Відтворення поетичного стилю Артюра Рембо в українських перекладах

У статті йде мова про особливості поетичного стилю Артюра Рембо та можливості відтворення образної структури його віршів при перекладі. Розглянуто переклади Г. Кочура, М. Лукаша, М. Терещенка, В. Ткаченка, В. Стуса, І. Петровця, Г. Латника, І. Андрущенка, М. Литвинця, Ф. Воротнюка.

Ключові слова: поетичний переклад, поетичний стиль, модерністська поезія, версифікаційні засоби.

UDC 801.631.5

O. Solomarska, docteur d'Etat, professeur
Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev (Ukraine)

**QUELQUES PARTICULARITES DE LA TRADUCTION
DES TEXTES JURIDIQUES**

Cet article expose les principaux problèmes liés avec la traduction en ukrainien des textes juridiques français, en particulier, les textes des lois. Le langage juridique français est fort d'une longue tradition, alors que la terminologie et la langue de droit en Ukraine sont en train de se former. La pratique de la traduction des documents de la Cour Européenne contribue largement à l'élaboration de cette dernière.

Mots-clés: textes juridiques, Convention des droits de l'homme, rapprochement des systèmes juridiques, difficultés lexicales de la traduction.

Dans le contexte actuel de la mondialisation et surtout dans la situation où l'Ukraine devient un membre actif sur l'échiquier européen le rôle de l'opération traduisante devient inestimable.

Les problèmes de la traduction des textes juridiques ne sont pas seulement d'ordre linguistique, mais aussi sémantico-cognitif, car l'objet du droit se distingue par une grande complexité: "Le droit ne peut être réduit à un ensemble de droits ou de normes. Beaucoup plus riche que cela, le droit est, comme notre langage, constitué d'un ensemble d'actes. En effet, du point de vue du métalangage, le droit présente des règles qu'il faut suivre pour obtenir tel résultat conventionnel. Non seulement chaque acte est défini par des règles, mais encore chacun d'eux est relié aux autres. C'est pourquoi la structure des institutions juridiques paraît pyramidale avec la Constitution pour sommet et les comportements des individus pour

base". [Georges A. Legault, 25]. Ajoutons que non seulement la structure des institutions juridiques, mais aussi celle du concept 'droit' peut être assimilée à une pyramide.

Les chercheurs sont unanimes à constater une extraordinaire richesse des formes du texte juridique – des textes de loi jusqu'aux papiers administratifs, le code de la route, etc., d'une part, et le caractère conservateur du style juridique, chaque terme reflétant non seulement des particularités linguistiques, mais aussi un certain système civilisationnel, certains archétypes, uniques pour chaque culture envisagée.

Les philosophes ont bien raison en estimant que le droit est un ensemble complexe, lié simultanément avec le moral et avec le politique. Comme dit Paul Ricoeur, "le droit... constitue un lien conceptuel, normatif et spéculatif, irréductible à la fois au moral et au politique. Au moral car le droit représente par rapport à l'intériorité de l'obligation, l'extériorité: le droit implique en effet la conformité à la règle extérieure et, de plus, il suppose la légitimité de la coercition. Irréductible au politique, dans la mesure où la question de la légitimité ne se laisse jamais absorber par celle du pouvoir". [Paul Ricoeur, 98].

Le texte juridique français – héritier non seulement d'une tradition juridique de plus de six cents ans (à compter de l'ordonnance de Villers-Cotterêts du roi François I en 1539 qui prescrit notamment : "*art. 11. Nous voulons que doresnavant tous arrets, ensemble toutes aultres procedures, soient de nos sourtz souveraines ou aultres subalternes et inferieures, soient de registres, enquestes, contrqctz, commissions, sentences, testamens et aultres quelzconques actes et exploitz de justice ou qui en deppendent, soient prononcez, enregistrez et delivrez aux parties en langaige maternel francoys et non aultrement*"), mais aussi du droit romain – possède des traits qui le différencient sensiblement du texte juridique ukrainien lequel est en train de se former à l'heure actuelle. Comme dit Gémard: "Traduire ne fait pas intervenir uniquement les "mots" du texte étranger, mais revient à faire l'interprétation globale de celui-ci" [Jean-Paul Gémard, 15.]

La traduction en langue ukrainienne de la Convention Européenne des droits de l'homme en 1994 et la publication régulière des traductions des arrêts de la Cour européenne des droits de l'homme jouent un grand rôle dans le développement du style

juridique en langue ukrainienne et le rapprochement du système juridique ukrainien au système de droit de l'Union Européenne. La non-convergence des systèmes juridiques constitue une des plus grandes difficultés de la traduction [Jean-Paul Gémard, 44]. Les chercheurs insistent sur une très grande responsabilité qui incombe au traducteur des textes juridiques: "On ne peut pas se permettre de traduire une loi comme on traduit un autre texte, car la traduction est aussi loi" remarque Georges Légaut [Georges A.Légaut, 19].

Sans conteste, le sens est déterminant dans un texte juridique, mais plus qu'aucun autre il se révèle dans une forme canonique. Il est à noter que les difficultés spécifiques de la traduction des textes juridiques s'accompagnent des difficultés générales de la traduction adéquate du texte de départ en langue d'arrivée. Le sens se construit en rapport avec les particularités d'une langue donnée. Même la communication entre deux personnes parlant la même langue n'est pas à 100 % adéquate, chaque interlocuteur interprétant le sens de ce qu'il vient d'entendre à sa manière. D'autant moins pourrait-on s'attendre à aboutir à une équivalence parfaite entre les énoncés de deux langues différentes. Rappelons-nous que la Convention des droits de l'homme est devenue loi une fois sa traduction a été déclarée officielle. Il faut signaler que son texte a été plusieurs fois remanié et perfectionné. Citons à titre d'exemple de ce remaniement la première phrase du paragraphe 1 de l'article 6 en français et en anglais, les deux langues étant les principales langues de travail de la Cour Européenne et les textes français et anglais faisant foi:

Article 6

*Droit à un **procès équitable***

***Toute personne** a droit à ce que sa cause soit entendue équitablement, publiquement et dans un délai raisonnable par un tribunal indépendant et impartial, établi par la loi, qui décidera, soit des contestations sur ses droits et obligations de caractère civil, soit sur le bien-fondé de toute accusation en matière pénale dirigée contre elle.*

Article 6

*Right to a **fair trial***

*In the determination of his civil rights and obligations or of any criminal charge against him, **everyone** is entitled to a fair and public*

hearing within a reasonable time by an independent and impartial tribunal established by law.

Стаття 6 (редакція 1994 р.)

*Право на **справедливий судовий розгляд***

Кожен при вирішенні спору щодо його цивільних прав та обов'язків або при встановленні обґрунтованості будь-якого кримінального обвинувачення, висунутого проти нього, має право на справедливий і відкритий розгляд упродовж розумного строку незалежним і безстороннім судом, встановленим закон

Стаття 6 (редакція 2006 р.)

Право на справедливий суд

Кожен має право на справедливий і публічний розгляд його справи упродовж розумного строку незалежним і безстороннім судом, встановленим законом який вирішить спір щодо його прав та обов'язків цивільного характеру або встановить обґрунтованість будь-якого висунутого проти нього кримінального обвинувачення.

La comparaison des textes français et anglais témoigne de la différence visible de leurs structures linguistiques – même du pont de vue formel le texte anglais est plus court que le texte français (43: 59 mots), l'ordre des mots dans les phrases est aussi différent.

Le texte français est plus descriptif, ainsi, au groupe de mots anglais – *civil rights and obligations* – correspond une locution plus descriptive : *droits et obligations de caractère civil*.

Par ailleurs, le texte français contient plus de détails, ainsi, contre la définition anglaise assez laconique: *In the determination of his civil rights and obligations or of any criminal charge against him* – le français expose explicitement les alternatives envisagées: ... *soit des contestations sur ses droits et obligations de caractère civil, soit sur le bien-fondé de toute accusation en matière pénale dirigée contre elle*. (le nombre de mots étant de 16 en anglais contre 24 en français).

La traduction en ukrainien était effectuée par un groupe de traducteurs par la voie de la comparaison des textes français et anglais de la Convention et dans sa première variante était une sorte de synthèse entre les deux.

La deuxième variante correspond davantage aux normes de la langue écrite tout en prenant en considération, comme la première, les deux variantes à la fois: la française et l'anglaise. Par le souci du détail elle se rapproche du texte français. Cette variante corrige et précise certains détails: ainsi, tout comme dans la version française, au terme employé en anglais *civil* (rights and obligations) correspond la locution *цивільного характеру; відкритий розгляд* a cédé la place au terme plus normatif *правовий розгляд*, etc.

Ainsi, les principaux problèmes de la traduction des textes juridiques consistent, d'une part, dans le fait que les systèmes lexicosémantiques et grammaticaux des langues différentes ne sont pas équivalents et, d'autre part, dans la divergence conceptuelle du système du droit, plus développé et plus stylistiquement élaboré dans la langue française en comparaison avec l'ukrainien. Ceci se répercute avant tout dans les différences des thésaurus juridiques.

Rodolpho Sacco estime que les vraies difficultés de la traduction d'un texte juridique s'expliquent par le fait que le rapport entre le mot et le concept n'est pas le même dans les langues différentes. [Sacco R., 850]. Ainsi, le terme français *garde des Sceaux* se traduit en ukrainien comme *міністр юстиції*, avec la précision obligatoire: en France.

En étudiant le vocabulaire du français juridique il faut noter une particularité paradoxale: le sens large des lexèmes et la polysémie, bien que ces traits n'aient pas dû être propres aux systèmes terminologiques. Les linguistes lient ce phénomène au développement historique de la terminologie juridique en France ayant accumulé les données des époques différentes.

Examinons l'étymologie et le développement du sens de quelques mots français polysémiques au large sens du mot, c'est-à-dire ceux qui fonctionnent à la fois comme mots courants et comme termes juridiques.

Minute – dans le sens général se traduit comme *хвилина* (la langue russe a emprunté le mot français: минута). D'après le dictionnaire étymologique³: 1. **Minute**. XII^es., Comput (minuce); Froissart (minute), division du temps; lat.médiév. *minuta* de l'adj. lat.class. *minutus*, menu.

³ Toutes les étymologies sont données d'après : Dictionnaire étymologique et historique du français Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat Larousse Paris 1993.

2. **Minute** 1412, écrit original, acte notarié.

On peut constater que le sens du terme juridique moderne – *acte notarié* – est connu déjà au début du XV^e siècle.

La grosse – adjectif féminin substantivé, circule, d'après le même dictionnaire, comme terme commercial et juridique également depuis le XV^e siècle. La traduction de ce terme en ukrainien ne peut être que périphrastique : *засвідчена копія документу з виконавчим написом*.

Ban – annonce publique, le plus souvent employé dans l'expression: le ban de mariage – *офіційне публічне оголошення про одруження*. Le sens de ce terme est étroitement lié au droit féodal : **ban**, XII^e s., "proclamation du suzerain", spécialisé souvent pour les levées de troupe et bans de mariage.

Meuble – les sens *bien meuble* (нерухоме майно) і *une pièce d'aménagement de la maison* (окремий предмет умеблювання будинку) sont apparus ensemble au XII^e siècle. Comme dit Christine Schmidt : " En effet certains termes juridiques ont une toute autre définition en droit que dans le vocabulaire courant. L'exemple classique de cette difficulté reste le terme de "meuble" qui dans le vocabulaire courant correspond aux tables, chaises, mais couvre un ensemble beaucoup plus vaste dans le vocabulaire juridique. Pour le juriste, un *meuble* peut être aussi bien une chaise (soit un "meuble meublant"), un animal (puisqu'il s'agit d'un bien corporel pouvant être déplacé), une récolte sur pied destinée à être vendue coupée (soit un "meuble par anticipation"), etc. [Christine Schmidt, 2].

Notons que les termes cités, mis en circulation encore au Moyen Age, ne se laissent pas traduire par un lexème en ukrainien, mais demandent une description paraphrastique.

En revanche, les termes du droit féodal courants à l'époque de la Rouss de Kiev comme *вотчина, подать, віче, десятина* et d'autres, ne se sont pas conservés dans l'usage modernes et sont entrés dans la catégorie des historismes (il va sans dire que le système juridique français ne conserve pas non plus tous les termes du droit féodal, ainsi, sont devenus historismes *la dîme, la gabelle*, etc.).

Une large polysémie qui caractérise en général le mot français, et le nom en particulier, est propre, malheureusement, aussi à la terminologie juridique. Dans certains cas le sens exact du mot ne se laisse définir que d'un large contexte. Ainsi, même le mot *juges* est

ambigu car il peut signifier non seulement le magistrat, mais aussi une institution. Ainsi, le terme *le juge d'instruction* possède deux acceptions : c'est *une juridiction* qui assume la phase préparatoire du procès criminel ; c'est un magistrat du siège. Donc, *saisir le juge* peut signifier s'adresser à une personne qui est le juge ou bien faire passer le dossier dans une instance judiciaire. Or, pour une traduction adéquate d'un terme qui paraît élémentaire au premier abord, on ne peut se limiter de connaître un groupe de mots, il faut s'adresser au plus large contexte et, avant tout, il faut avoir une bonne connaissance des systèmes juridiques des deux pays.

Jean Darbelnet fait une remarque très importante en distinguant entre la *nomenclature* du droit et le *vocabulaire de soutien* du droit. [Darbelnet, 27]

La nomenclature comprend les termes appartenant à un sujet, comme, par exemple, *extradition – видача правопорушника іноземній державі*. Le vocabulaire de soutien se compose des mots usuels ayant un sens technique et qui ne sont généralement pas inclus dans les lexiques juridiques. Par ex, les dictionnaires n'incluent pas toujours les mots comme: *entendre (un témoin), supposition (déclaration fausse) – supposition d'enfant (підміна дитини) +; supposition d'écrit – (подання підробленого документа)*.

Il arrive souvent que les mots usuels ou les groupes de mots dont le sens paraît clair, employés au sens terminologique, demandent une traduction-explication: *Représentant de commerce – торговий представник, пов'язаний з підприємцем трудовим контрактом або такий, що працює самостійно. Remploi – придбання майна на кошти, отримані від продажу іншого майна*.

Il faut également tenir compte du fait que les termes-internationalismes ne correspondent pas souvent à la même réalité dans les sociétés différentes. Ainsi, le sens du mot français *coopérative* est différent de celui du mot ukrainien *кооператив*. Dans les situations où cette différence est importante pour le lecteur, il faudra donner des explications supplémentaires lors de la traduction en ukrainien ou en français.

Néanmoins, l'analyse du groupe de termes-internationalismes d'origine grecque ou latine montre que malgré des différences sensibles dans leur explication ils se prêtent le plus facilement à une

traduction au niveau formel : démocratie – демократія, sanction – санкція, contrat – контракт... Alors que la traduction des internationalismes plus récents, notamment empruntés à la langue anglaise et liés avec le système de *common law* anglais peut créer des ambiguïtés et des fautes dans la traduction.

Analysons le nom anglais *trust* venant du verbe *to trust* – avoir confiance et qui est un internationalisme, employé en français comme en ukrainien. Les dictionnaires raisonnés français lui donnent deux définitions: 1) forme de concentration financière réunissant plusieurs entreprises sous une direction unique – *trust constitué par fusion, absorption*; 2) entreprise ou groupe d'entreprises assez puissant pour exercer une influence prépondérante dans un secteur économique – *trust d'acier, de pétrole*. Dans les deux cas il lui correspond en ukrainien le même emprunt: *тrust*. Mais en français le mot *trust* peut aussi être défini dans les dictionnaires spécialisés comme fiducie – valeurs fondées sur la confiance, alors il se traduit dans le dictionnaire juridique par une assez longue paraphrase: *засіб забезпечення виконання зобов'язальної угоди, наближений до ручної застави*. D'ailleurs, ce dernier terme (fiducie) n'a été introduit dans le Code civil français qu'en 2007 avec une référence au terme anglais *trust*, alors qu'un autre terme, plus répandu dans les milieux financiers français, *fiduciaire*, a été emprunté par la terminologie juridique et économique ukrainienne: *фідучіарний*.

De cette façon, la personne traduisant des textes juridiques du français en ukrainien ou de l'ukrainien en français se voit souvent confrontée aux problèmes de la divergence ou de l'absence des termes correspondants. Dans certains cas on est obligé à recourir au calque, à la translittération ou à la simplification de certains termes qui reflètent les particularités inhérentes au système juridique d'un pays et qui ne peuvent pas être remplacés par leurs équivalents approximatifs. Parfois l'équivalent attesté unit quelques possibilités linguistiques. Ainsi on combine l'emprunt pur et le calque en traduisant de l'ukrainien le nom du Parlement: *Верховна Рада* – *Rada Suprême*, on peut aussi avoir recours à une simple translittération: *прокуратура* – *procuratura*. Le terme officiel ukrainien *народний депутат* se traduit en simplifiant par député, élu.

En guise de conclusion on pourrait dire que la différence conceptuelle entre les thésaurus juridiques français et ukrainien consiste, avant tout, dans la différence des traditions, ancienne pour le droit français et récents pour le jeune Etat ukrainien.

Le développement de la terminologie ukrainienne est dans une large mesure favorisé par les traductions des documents juridiques de l'union Européenne, lesquels n'introduisent pas seulement de nouveaux lexèmes. Mais, ce qui est le plus important, enrichissent l'appareil conceptuel du système juridique ukrainien. Par conséquent, le rôle des traducteurs hautement qualifiés dans le domaine de la jurisprudence (notons que les français ont même mis en circulation de nouveaux termes: juritraductologie et juritraducteur) devient de plus en plus important.

LITTERATURE

1. *Darbelnet J.* Réflexions sur le discours juridique / J. Darbelnet. – Meta, Mars 1979. – Vol. 24. – No 1.
2. *Legault G. A.* Fonctions et structure du langage juridique / G. A. Legault. – Meta, mars 1979. – Vol. 24. – No 1.
3. *Ricoeur P.* La critique et la conviction / P. Ricoeur. – P. : Calmann-Levy, 1995.
4. *Sacco R.* La traduction juridique, un point de vue italien / R. Sacco. – 28 Cahiers de droit. – Québec, 1987.
5. *Schmidt C.* Introduction à la langue juridique française/ C. Schmidt. – Baden-Baden: Nomos Verlag Gesellschaft, 1997.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.14

O. Solomarska, Doctor of Philology, prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Some Features of Legal Translation

The article covers the main issues in translation of French legal texts into the Ukrainian language, including in particular, legislative texts. The French language has long-standing traditions, while legal terminology in Ukraine is in the process of formation. Such formation is significantly aided by the experience of translation of the documents of the European Court of Human Rights.

Keywords: *legal texts, Human Rights Convention, rapprochement of legal systems, lexical difficulties in translation.*

Е. А. Соломарская, канд. филол. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Некоторые особенности перевода юридических текстов

В статье рассматриваются основные проблемы перевода на украинский язык французских юридических текстов, в частности законодательных. Фра-

нижский язык права имеет давние традиции, в то время как в Украине юридическая терминология находится в процессе становления, чему в значительной степени способствует практика переводов документов Европейского суда по правам человека.

Ключевые слова: юридические тексты, Конвенция по правам человека, сближение юридических систем, лексические трудности перевода.

О. О. Соломарська, канд. філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Деякі особливості перекладу юридичних текстів

У статті розглянуто основні проблеми перекладу українською мовою французьких юридичних текстів, зокрема законодавчих. Французька мова права має давні традиції, тоді як в Україні юридична термінологія перебуває у процесі становлення, чому значною мірою сприяє практика перекладу матеріалів Європейського суду з прав людини.

Ключові слова: юридичні тексти, Конвенція з прав людини, зближення юридичних систем, лексичні труднощі перекладу.

UDC 81'2

О. О. Tkachenko, associate prof.
Taras Schevchenko University of Kyiv (Ukraine)

REVIEW OF TRANSLATOR'S SOFTWARE AS OF 2014

This article deals with the computer software for translators.

Key words: software, translation programs, translation memory, automatic translation, online translator, dictionaries.

This article has a survey character. The material to it was gathered in the course of the author's practical work at translations and of teaching to the students of Taras Schevchenko University of Kyiv "Machine translation" course. The article attempts to unite the isolated data on Internet resources in order to simplify a translator's work.

As of today there are many computer translation programs, electronic dictionaries and other software intended to help a translator. They are subdivided into those computer installed and the on-line software (the Internet software).

Let's start the review with the PC installed software.

The most widespread translation program is the Russian Promt [1]. As of today its last version is the version 10.0. The translation Directions are: English-Russian and Russian-English, German-Russian and Russian-German, French-Russian and Russian-French, Spanish-Russian and Russian-Spanish, Italian-Russian, Portuguese-Russian and Russian-Portuguese, Russian-Japanese and Japanese-Russian, English-Japanese and Japanese-English. As we see, the circle of languages in this program has extended: the Italian and one eastern language have appeared.

The PROMT Company has produced new versions of mobile translators. These are PROMT Offline for Android and Translate.Ru for Windows Phone 8.

Let's compare the Promt 9.0 and the Promt 10.0 translations. For this purpose we have taken 1 casual fragment from newspaper texts from the American "The New York Times" newspaper [2]. Because the Promt system has no Ukrainian translation, the translation is done into the Russian language.

| Promt v.9.0 | Promt v.10 |
|---|--|
| | |
| Original text | |
| <p>The idea of using your phone as your wallet – for storing payment methods and even swiping, scanning or tapping it to pay at the checkout register – is a long-promised future that has been surprisingly slow in coming. Multiple technologies exist for mobile payments, but there is no clear winner and a lot of chaos.</p> <p>People using the new app can order ahead from a participating restaurant and pay with their phones. Or if you are dining out, you can pay your bill on your phone instead of waiting for the check (and waiting for a server to retrieve your credit card, swipe it and bring it back).</p> | |
| Translation | |
| <p>Идея использовать Ваш телефон в качестве Вашего бумажника – для того, чтобы сохранить способы оплаты и даже сильно ударить, просматривая или выявляя это,</p> | <p>Идея использовать Ваш телефон в качестве Вашего бумажника – для хранения способов оплаты и даже сильного удара, просмотра или выявления его, чтобы запла-</p> |

| | |
|--|--|
| <p>чтобы заплатить в регистре контроля – является долго обещанным будущим, которое было удивительно медленным в прибытии. Многократные технологии существуют для мобильных платежей, но нет никакого явного лидера и большого хаоса.</p> <p>Люди, использующие новое приложение, могут упорядочить вперед из участвующего ресторана и заплатить их телефонами. Или если Вы обедаете, Вы можете оплатить свой счет по Вашему телефону вместо того, чтобы ждать проверки (и ждать сервера, чтобы получить Вашу кредитную карту, сильно ударить это и вернуть это).</p> | <p>тить в регистре контроля – является долго обещанным будущим, которое было удивительно медленно в прибытии. Многократные технологии существуют для мобильных платежей, но нет никакого явного лидера и большого хаоса.</p> <p>Люди, использующие новое приложение, могут заказать вперед из участвующего ресторана и заплатить их телефонами. Или если Вы обедаете, Вы можете оплатить свой счет по Вашему телефону вместо того, чтобы ждать проверки (и ждать сервера, чтобы восстановить Вашу кредитную карту, сильно ударить он и вернуть его).</p> |
|--|--|

These two examples show that the version 10.0 translates only a little bit more precisely than the version 9.0.

AfterScan 6.0 [3] is an automatic proof-reader of Russian and English texts.

It's main features are:

Advanced spell-checking and powerful text analysis

Automatic correction of recognition (OCR) and typing errors

Indents/spacing/punctuation cleaning

Reformatting of old documents with fixed breaks, spacing and hyphenation.

Unattended batch processing and error logging

Easy manual error correction via the Journal of Modifications

Translator [4] is a macro for a translator

The Translator is a small but extremely useful program for a translator. It's a macro built into MS Office Word, very simple and free. The macro can be useful for translators from/into the English language.

Free of charge

Functions: Search in the text of all fractional numbers divided by a comma and replacement of commas by points for these numbers (in the English language format)

FineCount 2.6 [5] is an automatic statistics calculator.

Shareware, 15 days

FineCount is a reliable aid for freelance translators, translation managers, and agencies – for professionals who issue quotations and invoices based upon document text analysis (i.e. characters, spaces, words, lines, pages, repetitions).

FineCount saves time: with just a few clicks, you can prepare quotations and customer-ready invoices specifically tailored to your company and its needs. This software supports a vast array of formats – MS Word, HTML, PDF and many others. Document meta-information management is made easy due to the benefits the MetaChanger tool, which is incorporated in the software package, provides.

FineCount features and analyzes documents in many different formats:

Microsoft Word (doc, dot, docx, dotx, rtf, wri, wps)

Microsoft Excel (xls, xlt, xlsx, xltx)

Microsoft PowerPoint (ppt, pot, pps, pptx, potx, ppsx)

Microsoft Publisher (pub)

Adobe PDF (pdf)

And many other formats.

Concordance 3.3 [6] Text analysis, terminology, statistics

Shareware, 30 days

Software for text analysis gives you better insight into electronic texts.

Concordance, text analysis and concordancing software, is for anyone who needs to study texts closely or analyse language in depth.

Concordance lets you:

Count words, make wordlists, word frequency lists, and indexes

Make full concordances showing every word in its context. Use texts of any size, limited only by available disk space and memory

Make fast concordances, picking your selection of words from text

Make concordances from other Windows programs via the Clipboard
Flexible, powerful textual analysis:
Works with nearly all languages supported by Windows.

Anaphraseus [7] is a CAT (Computer-Aided Translation) tool to create, manage and use bilingual Translation Memories. It is an OpenOffice.org Basic macro set available as an OpenOffice.org extension or a standalone document.

Free of charge

Originally, Anaphraseus was developed to work with the Wordfast TM format, but it can also export and import files in TMX format.

MetaTaxis [8] is a CAT software for automated translation
Shareware Trial version

The new version 3.17 is now available

Main features:

Runs on Microsoft Word

Fully integrated (only one program needs to run)

Supports all languages (full Unicode support)

All kinds of text documents (all formats which can be imported by MS Word)

Tagged documents (HTML, XML, OpenTag, XLIFF, FrameMaker, Interleaf, Quark Express, PageMaker, Ventura, Manual Maker, user defined)

TRADOS Word documents, Wordfast documents, Logoport documents TRADOS Studio and TagEditor documents (SDLXLIFF, TTX) PowerPoint files

Excel files

ApSIC Xbench [9] is a software for a translator. It enables a simultaneous search in several terminological bases, in the Internet, as well as the translation quality.

Shareware, 30 days

Costs €99 a year

All Terminology at your Fingertips

With Xbench you are just a hotkey away from your terminology. Just load your bilingual references on Xbench and press Ctrl+Alt+Insert from any Windows application when you want to find a term.

Add terminology sources in most common CAT formats including TMX, XLIFF, Trados, Wordfast, MemoQ, Deja Vu, IBM Translation Manager and many more. All these formats are presented in a common results window so that you can focus on terminology and not on the application it came from.

Parasent [10] is intended to process parallel texts

This software is intended to extract pairs of "the original – translation" sentences from texts in English and Russian languages.

It has a test version.

Translators often collect the original texts and the translated ones, containing a helpful information for the subsequent work. The translation memory systems allow to store and to search for sentences in two languages. The advantage is obvious: it is not necessary to translate twice the same or similar fragments of a text. However, it is somewhat difficult to extract and to order the information from initial texts. The quantity of sentences in the original and in the translation differs. The merges, divisions and absences of sentences are possible. All it hinders to parallelize correctly texts and demands a considerable handwork.

The new software allows to count the variants of splitting texts into sentences, being based on the Multitran dictionary data.

Simple Concordance Program [11]: Software simple in use and very functional for a translator. With it help it is possible to extract terms and word combinations, setting number of words in a word combination. The alphabets supported are: English, French, German, Polish, Greek, Russian.

This FREE program lets you create word lists and search natural language text files for words, phrases, and patterns. SCP can handle texts in English, French, German, Polish, Greek, Russian, etc. You can create your own alphabets for other languages too.

At this site you can find also the CLOC Collocation Package.

This FREE program lets you find the collocates of a given word. These are the words that occur in close proximity to the word you have chosen. CLOC can also produce word lists, and concordances of words and phrases.

E-Stylebook [12] is a software for translators, implementing the technology of a simple translation memory. The software is actively used by translators within several years. It doesn't require to move to commercial analogues. It implements all the basic functionality necessary to work with a translation memory.

Distribution: Free of charge

A short description of E-Stylebook advantages:

This software is free of charge;

E-Stylebook does not need to install additional softwares into Microsoft Office;

The system needs no special training;

It gives a chance to use not only words pairs or word combinations "original – translation", but also to use comments, and their background information;

It animates easily even the greatest glossaries created in Word or Excel;

It does not change the Microsoft Word working environment (in other words, it does not hinder the translator's work);

It does not slow down the weak computers;

It could be used anywhere where there is Internet.

The translator's working environment practically does not change. Only some new buttons appear at the console.

ABBYY Aligner 2.0 [13] is a convenient tool to align parallel texts and to create quality Translation Memory bases. The software finds corresponding sentences in different languages texts, compares them among themselves and allows to keep result in Translation Memory base or in a RTF file.

ABBYY Aligner 2.0 allows translators, translation companies and their clients to raise the quality and the speed of translations performance.

It is a paid software.

TradosRepairer [14]: A software that repairs Trados Workbench errors in Microsoft Word.

This tool can automatically repair all Trados Workbench errors including the notorious "MS Visual Basic Run-Time Error "5" Invalid procedure call or argument."

Google Translate for Translators (GT4T) [15]

Google Translate for Translators (GT4T) is a translator's productivity tool that seamlessly integrates Google Translate into all text applications. It can help you translate faster by replacing the selected source text of your choice with translations from Google.

GT4T pro works in all applications. GT4T pro is an unobtrusive stand-alone Windows application. After running it in the system tray, you can then use the system hot keys it provides in Word, Trados, Wordfast, notpad, webpages, etc. In fact, the hot keys work anywhere you can type text.

Many Language pairs: Google Translate translates between 52 languages and GT4T supports all languages pairs that GT works with.

Adept Translator Pro v3.10 [16]

It is a handy, reliable and straightforward software utility that helps you to quickly translate any text you want into the desired language.

Adept Translator Pro is a practical and useful application that supports various languages such as Italian, French, German, Chinese or Greek and uses Internet resources to translate any text you want.

Droid Translator [17]

The "Droid Translator" application is a new step of mankind on the way to a boundless communication. Right now you can speak your own language with the world, despite the distance. The application understands your language and translates it via voice to the interlocutor. Now you can simply communicate, discuss, receive the international knowledges, consult the leading experts, get acquainted. All it is no more a fantasy, but a reality. The Droid Translator can translate not only vocal calls in the application, but also translate video calls in the Skype.

The Ukrainian innovators have developed the Droid Translator application for smartphones and tablets functioning at Android OS and which allows to conduct simultaneous translation of conversations between people communicating in different languages in the Skype video network.

The translation is made automatically: the participants need only to install the software on a mobile device and to communicate as usually in their native language. The nearest plans of developers include the creation of an IOS version.

The creator of the Droid Translator is a 35-year-old inhabitant of Kiev Alexander Konovalov. He has the intention to subordinate the Voip phone calls. As a matter of fact his application is an analogue of the Skype and of Viber, however it has one essential advantage: the possibility to translate automatically voice and text messages of the interlocutor into any of 14 popular languages of the world. Alexander Konovalov sais the Droid Translator application is a unique service in the world practice of such scale.

Usually the Skype has such a service, however to implement it, a whole army of translators whose services cost \$3 a minute is needed. It is without speaking about infringement of conversations secret. It is necessary to note also that the Droid Translator translation is carried out almost instantly, meanwhile as in the Skype it takes up to 45 seconds to translate one phrase.

In the future Konovalov plans to add to the list 12 more new languages.

To recognize the voice the Droid Translator applies the Google Voice API service, however, the developers provide for a fast transition to use a combination of different voice recognition motors: the motors developed by Nuance etc.

One of important Droid Translator advantages is the synchronisation of the existing Skype contacts. The user does not need to register a new account to connect the application. During the conversation for the user convenience a shorthand report is made, as well as there is a possibility to record the conversations and to save the shorthand report into a separate file. The developer plans to expand his application onto Google Talk and Viber services as well as to make it accessible to several interlocutors communication in different languages or in the multilingual conferences mode.

The application has appeared in Android Market on June, 26th 2013. In the first two weeks the application was downloaded nearly 10000 times. The project is carried out at the basis of the Czech innovative company "Technology Improves the World" (TIW) founded by Konovalov in May, 2013. Konovalov is sure that the Droid Translator software will be used by tenth millions of people and that the smart phones manufacturers will automatically build in his chip into their products.

In November 2014 a new version, the Droid Translator 3.0 for Android with built-in search of people to communicate with was launched.

Of course, there are still many other electronic assistants and it is possible to hope for a fast appearance of the newest software, however the today's condition of machine translation business seemed to the author such as it is stated here. Probably, this information will bring practical advantage to all the people concerned.

REFERENCES

1. <http://www.promt.ru>
2. <http://www.nytimes.com>
3. <http://www.afterscan.com>
4. <http://www.englishhelp.ru/soft/soft-for-translator/92-translator-macro.html>
5. <http://www.tilti.com/ru/programmy/finecount>
6. <http://www.concordancesoftware.co.uk/>
7. <http://anaphraseus.sourceforge.net/>
8. <http://www.metatexis.net>
9. <http://www.xbench.net/?rd=y>
10. http://www.multitrans.ru/c/m.exe?a=5&s=parasent_expl.htm
11. <http://www.textworld.com>
12. <http://kirilleltsov.narod.ru>
13. <http://www.abbyy.ru/aligner>
14. <http://dallascao.com/en/repairs-trados>
15. <http://dallascao.com/en/gt4t>
16. <http://www.adeptdict.com>
17. <http://android-market.com.ua/soft-android/4599-droid-translator-talking-voice-translator-for-skype.html>

Стаття надійшла до редколегії 18.12.14

А. О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Обзор программного обеспечения переводчика

В данной статье речь идет о программном обеспечении для переводчиков.

Ключевые слова: *программное обеспечение, программы-переводчики, память переводчика, автоматический перевод, онлайн-переводчик, словари.*

О. О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Огляд програмного забезпечення перекладача

У статті йдеться про програмне забезпечення для перекладачів.

Ключові слова: *програмне забезпечення, програми-перекладачі, пам'ять перекладача, автоматичний переклад, онлайн-перекладач, словники.*

З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ, ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ І МОВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

UDC 81'255.4

R. P. Zorivchak, Doctor of Philology, prof.
Ivan Franko National University of Lviv

WILLIAM RICHARD MORFILL AS THE FIRST UKRAINIAN STUDIES SCHOLAR IN THE ANGLOPHONE WORLD

The article covers the activities of Professor William Richard Morfill (1834–1909) from the University of Oxford. The general characteristics of Morfill is presented. The emphasis is laid upon the interest Morfill displayed towards Ukrainian history and literature, the Ukrainian writers, particularly Taras Shevchenko. The academic cooperation between Morfill and Slavonic world is discussed too. On the basis of Morfill's writings the conclusion has been made that the researcher was the first British Ukrainian Studies scholar. Taking into consideration rather scanty knowledge about Slavs in the United Kingdom in the Morfill epoch the researcher has greatly contributed to disseminating information on Ukrainian culture and Ukrainians as a separate nation in the Anglophone world.

Keywords: *Research, Ukrainian, analysis.*

The University of Oxford, the oldest institution of higher learning in England, has been building up world fame ever since its foundation in 1133. As at the University of Cambridge the roster of distinguished Oxonians is long and includes many who have made significant contributions to British politics, sciences and humanities. For the Ukrainians the University is of particular interest, as it is closely associated with Great Britain's first scholar in Ukrainian studies – William Richard Morfill.

In the 1870s, when Morfill embarked on his academic career, the Ukrainian language, history and culture as a whole were rather a terra incognita for the Britons. Occasionally, Ukraine was mentioned in a few works published by the British authors. Scholars Richard Knolles and Paul Rycout, and travellers John Bell, Joseph Marshall and Daniel Clarke should be mentioned. In 1816 Benjamin Beresford produced in London 'The Russian Troubadour, or a Collection of

Ukrainian and other National Melodies' [Troubadour 1816], the oldest published music and lyrics of Russian and Ukrainian songs outside the Slavonic world. The Ukrainian material is represented by two songs, one of them by the Cossack minstrel Semen Klymovskyy. In 1835 the writer and translator George Borrow published his versions of the Ukrainian folk ballads "O'er the field the snow is flying" and "From the wood a sound is gliding". In 1841 *the Foreign Quarterly Review* featured an elaborate review on the collection of Ukrainian songs and dumas published by Mykhailo Maxymovych in 1834 which was based upon the Polish review by M. Grabowski [Grabowski 1837]. In 1848 Henryk Krasinski, a Polish immigrant, published in London a collection entitled 'The Cossacks of the Ukraine' [Kraśiński, 1848] and a book 'Gonta' [Kraśiński 1848]. William Ralston Shedden – Ralston's monograph of 1872, 'The Songs of the Russian People as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life' included quite a few Ukrainian Christmas and Epiphany carols as well as Ukrainian riddles. Ralston was a graduate of Cambridge University and a librarian at the Slavonic Department at the British Museum. His activities were highly appreciated by academician Mikhail Pavlovich Alekseyev [Алексеєв 1944].

William Richard Morfill was born on November 17, 1834 into the family of a violinist in Maidstone, Kent, UK. He received his schooling first in his home town, and then in Tonbridge. In 1853 he entered the University of Oxford he graduated from in 1857.

From his childhood Morfill was distinguished for his amazing memory and exceptional gift for languages. He loved literature, especially poetry, from boyhood. Back at school in Tonbridge one of his teachers gave him a Russian Reader as a present. This was to change his life: he became fascinated by the literature, history and languages of the Slavs and their neighbouring nations which he studied as long as he lived.

Morfill stayed on at Oxford after graduation in the capacity of a tutor, and he was one of the most earnest and exemplary of tutors. At the same time he persistently studied Slavonic languages as well as Magyar, Romanian and Georgian. During his summer holidays he travelled throughout Europe, staying in Tbilisi in 1888 for a long time as a guest of Ilya Chavchavadze, an outstanding Georgian

writer. In 1891 he came to Kyiv, Moscow and St. Petersburg; and in 1895 he visited Lviv and Warsaw. During his travels, Morfill established close contacts with some Slavonic scholars. Mykhaylo Drahomanov and Oleksa Kovalenko were among his correspondents.

Morfill's interest in the Slavonic world was far removed from the academic pursuits of his Oxford milieu, and just a few of his colleagues knew about his fascination. As late as in 1870, after he read public lectures on Slavonic culture in a series of Ilchester Lectures did Oxford realize with surprise that it had a distinguished Slavonic scholar in Morfill. In 1889 he was elected staff lecturer in Russian and other Slavonic languages at the University. He was promoted to a personal Chair of Slavonic languages, the first in Great Britain. He retained the professorship until his death in 1909. Morfill embodied the old-fashioned virtues of the literary historian: he was humane, sensitive, non-dogmatic, widely read in many literatures and with a command of many languages, scrupulous in his use of sources, and generous in his acknowledgements. In appreciation of his contribution to research Morfill was elected Fellow of the British Academy in 1903. The Prague University conferred an honorary doctorate on him in 1908.

Morfill bequeathed his greatest treasure, a library of classical and Slavonic literature, to Queen's College. Since 1936 it has been preserved at the Taylor Institution, one of the Oxford's largest centres for studying European languages and literatures. The Taylor Institution was established in 1845 following the bequest of Sir Robert Taylor (1714–1788), the sculptor and architect, who left the residue of his estate for establishing a foundation for teaching modern European languages (but English).

Morfill authored the Polish (1884), Serbian (1887) and Bulgarian (1897) grammars in English for the 'Simplified Grammars' series. He also wrote a grammar of Russian (1889) and Czech (1899); the monograph 'Russia' (1880) for the 'Foreign Countries and British Colonies' series; the history of Russia (1885) and Poland (1893) for the 'History of Nations' series. In 1883 he produced a book based on his Ilchester lectures entitled 'The Dawn of European literature. Slavonic literature' [Morfill, 1883]. This book not only covers the literatures of all the major Slavonic peoples but concludes with two

short chapters on 'The Wends in Saxony and Prussia' and 'The Polabes' [Morfill 1883]. Writing on Ukrainian literature Morfill admits the wealth of the Ukrainian language [Morfill 1883, 101–102].

Morfill produced only three articles devoted exclusively to Ukrainian studies. But in his numerous works about Russia and Poland, as well as in his lectures, articles and essays, particularly for the ninth edition of 'The Encyclopaedia Britannica' (Edinburgh, 1875 – 1888) the scholar lavishly commented on Ukraine's fiction, language, history, geography and research institutions.

In September 1964 David Howells, a staff member of the Taylor Institution, was kind enough to send the author of this article an inventory of Morfill's Ukrainian library. In 1991–1992 as the British Council scholar I was happy to spend some time at the Morfill personal collection. The Ukrainian section of it numbers 110 valuable items, among which are quite a few multi-volumed editions, such as Volodymyr Hnatiuk's six-volume 'Ethnographic Materials of Transcarpathia' [Гнатюк 1897–1911], two editions of the three – volume anthology 'A Century' [Вік (1798-1898), 1900, 1902], the two-volume collection of Halychyna Folk Melodies compiled by Ossyp Rozdolskyi and Stanislav Liudkevych [Галицько-руські народні мелодії 1908].

The Ukrainian language did not come easy to the Oxford Slavist because of the lack of suitable textbooks and dictionaries. He was helped a lot in this matter by Mykhaylo Drahomanov. Their letters, unfortunately, have not survived to this day, but Drahomanov's letters to Meliton Buchynskyi and Mykhaylo Pavlyk testify to the fact that the correspondence between Morfill and Drahomanov spanned the period from 1871 to 1895 (the year of Drahomanov's untimely death) [Переписка 1910, 41].

The first time Morfill wrote about the Ukrainian language and literature was in the article 'The Russian language and its Dialects' [Morfill 1875/1876] of 1876, in which he treated the Ukrainian language as an independent system and emphasized that owing to their distinctive and talented works the Ukrainian writers had won their people the complete right to be a nation boasting about its own rich literature. The researcher also indicated that the writings promoted the Ukrainian national awareness. In this article Morfill

provided brief information on Taras Shevchenko. A more detailed information is supplied in the monograph 'A history of Russia' [Morfill 1902]. The tragic life of the Ukrainian poet is described. It is also noted that his grave at Kaniv had become a 'Mecca of the South Russian revolutionists' [Morfill 1902, 78]. We should correct the information provided by the British scholar: Shevchenko's grave became a Mecca for the whole Ukrainian nation. Here is how the British scholar characterizes Shevchenko's poetry: 'Many of the poems by Shevchenko celebrate the early history of the Ukraine (we should excuse Morfill for the not proper article! – R. Z.), the national heroes, Ivan Pidkova, Nalyvaiko, Doroshenko and others' [Morfill 1902, 78]. Morfill was fascinated by the fire and vigour of the lyrics by Shevchenko. Like E. L. Voynich later on, he mistakenly claimed that Shevchenko was exiled to Siberia [Morfill 1902, 78]. Many of his works comment on Shevchenko's poetry, to whom he devoted two articles. The first, 'The Peasant-Poets of Russia' (1880), is only partly dedicated to Shevchenko [Morfill 1880]. It was a response to the publication of the *Kobzar* in Prague in 1876. Concentrating more on Shevchenko's life, the author paid less attention to his writings, although he presented his prose version of the eight opening verses from the *Testament* for the first time in the history of Anglophone Shevchenkiana.

In April 1886 Morfill published the second article, 'A Cossack Poet', which was completely dedicated to Shevchenko [Morfill 1886]. This is more elaborate than the first study and thoroughly analyzes Shevchenko as Ukraine's national poet and fighter against serfdom. Apart from the first eight lines from the *Testament*, the article also includes prose versions of the poem *Cherry Orchard by the Garden* (given as *A Garden of Cherry Trees*), *Here Three Broad Ways Cross* and *I am Solitary* (first eight lines).

In January 1903 Morfill submitted his review on the anthology 'Vik' ('A Century') to the magazine *The Athenaeum* [Morfill 1903]. Although the name of the author was not indicated, the style and separate paragraphs taken from other works by the scholar (in particular, the territorial distinctions of the Ukrainian language, Shevchenko's sojourn in Ukraine in 1859 and the like) unmistakably indicate Morfill's identity. Admittedly, a review, in the true sense of the word, for the anthology could have been written only by a profound

connoisseur of Ukrainian letters. Thus the word 'review' is used here rather relatively. Still the review is very interesting and valuable: to the Britons, who were accustomed to confining the fiction of Ukraine only to folklore and the folk bard Shevchenko, the review introduced a whole number of names and literary trends and a diversity of genres. Morfill dwelled upon the writings by Ivan Kotlyarevsky, Panteleimon Kulish, Olexa Storozhenko, Marko Vovchok, Stepan Rudansky, Agatangel Krymskyi, Ivan Franko and many others. The material about Shevchenko is mostly the same as in the article 'A Cossack Poet', but here we find a rhymed translation of four verses from *Imitation of Psalm XI (I shall extol those small, dumb slaves)* and the first eight lines from the *Testament*:

*When I die the steppe around me
Shall enfold my grave;
Lay me in my own loved Ukraine
That is all I crave.
Let me see the Dnieper rushing
Where broad grasses wave;
Let his beetling banks be near me,
Let me hear him rave*

Up till now twenty-three Anglophone versions of Shevchenko's 'Testament' are known. Morfill's rhymed translation was not the first one. For the first time the initial eight lines of 'Testament' were translated as a rhymed poetry by F. P. Marchant in 1897 [Marchant 1897].

For all his respect for the poet and sympathy for him as a fighter against serfdom, Morfill was far from understanding Shevchenko as an outstanding classic of world literature. He underestimated the poem.

The Haidamaks, and could not understand that the folk bard of the peasantry (that was his opinion) Taras Shevchenko, raised Ukrainian literature to world caliber. More than 90 years were to pass before Professor C. H. Andrusyshen gave such a characteristics to the greatest Ukrainian poet: 'Shevchenko's a volcanic spirit, towering titan-like above his own people, and high enough to be seen and heard by other nations of the world as he proclaims to all mankind the universally applicable virtues by which the moral fibres of humanity thrive and are strengthened. In the history of Eastern Europe he was one of the leading formative democratic forces,

contributing, as a champion of Liberty, to the social betterment of men and to peaceful coexistence among them. The world has need of him, and of men like him, at this dire and perilous hour' [Andrusyshen 1964, XI].

The full-fledged characteristics of the Ukrainian language, its phonetics, morphology and syntax, were presented in his article "The Slavonic Tongues" for the 22nd volume of the ninth edition of 'The Encyclopaedia Britannica' [Edinburgh 1875–1888]. Much attention was paid to Ukrainian lexicography, particularly to the dictionaries compiled by Ye. Zhelekhivskiy [Малоруско-німецкий словарь 1884] and F. Piskunov [Піскунов 1873]. Morfill provided an extensive article on "Poland, Russia, Servia and Slavs" in collaboration with P. A. Kropotkin. The eighth edition of the Encyclopaedia (1853–1860) did not contain any information on the Ukrainian language and the Ukrainian literature at all, although it included an extensive article about Russian language and fiction by Henry Bishop. Therefore, Morfill is credited with introducing Ukrainian studies into Britain's prestigious Encyclopaedia.

Morfill was fascinated by Ukrainian oral folk literature. In his inaugural lecture delivered at the University of Oxford on January 25, 1890 [Morfill 1890] and in his books about Russian and Slavonic literature, he quoted his translation of the works by the German poet and translator Friedrich Bodenstedt, who wrote in the collection of his German versions of Ukrainian songs and dumas 'Die poetische Ukraine' ['The Poetical Ukraine' 1845]: 'In no country has the tree of popular poetry born such lordly fruit, nowhere has the spirit of the people exhibited itself in so vigorous and truthful way as among the Ukrainians! What a charming air of sadness, what deep true human feeling do those songs express, which the Cossack sings while absent in a foreign country! What tenderness and manly strength breathe throughout his love songs!..The Ukrainian lives in the closest communion with nature; from her the beautiful similes which we find in his songs are borrowed. Has the Cossack fallen on the field, the eagles, his brothers, fly to him and speak comfort to the dying hero; are his eyes closed, the cuckoo sings his grave-song from the flowering elder-tree. Every brave warrior is a noble falcon; he follows the enemy as a bird chases its prey through the air'.

The fullest characteristics of Ukrainian letters are presented in Morfill's book 'The dawn of European literature. Slavonic Literature' and in the essay 'The Literature of Russia' for the 21st volume of the 9th edition of the Encyclopaedia Britannica. The author briefly outlines the development of early Ukrainian literature, dwelling in greater detail on the Peresopnytske Gospel. Writing on folklore, he names all the major folklore collections and analyzes in detail the collection of historical songs compiled by Volodymyr Antonovych and Mykhaylo Drahomanov [Историческія пѣсни малорусскаго народа 1874] and the latter's collection "Political Songs of the Ukrainian People of the 18th–19th centuries". Morfill noted that despite political persecution, Ukrainian writers were working fruitfully, particularly in L'viv where William Shakespeare's works were being published in Ukrainian.

Morfill contributed immensely to popularizing Ukraine and her letters in Great Britain. Without any doubt he merits recognition as the first Ukrainian studies scholar not only in UK, but in the English-speaking world in general. Among the other pioneers of Ukrainian studies in Anglophone world the American researcher C. A. Manning (1893–1972) and Canadian scholar W. Kirkconnell (1895–1977) should be mentioned. But they in a way were the followers of Morfill.

REFERENCES

1. *Алексеев М. П.* Английский язык в России и русский язык в Англии / М. П. Алексеев // УЗ ЛГУ. Сер. Филолог. науки. – 1944. – Вып 9. – № 72. – С. 7–137.
2. Вік (1798–1898). Українська поезія від Котляревського до останніх часів. Українська проза від Квітки до 80-х років XX в. Українська проза з 80-х років XIX віку до останніх часів. – К., 1900.
3. Вік (1798–1898). Українська поезія від Котляревського до останніх часів. Українська проза від Квітки до 80-х років XX в. – 1902.
4. Галицько-руські народні мелодії / зібрав Й. Роздольський; зредагував С. Людкевич. У 2 ч. – Львів, 1908.
5. Етнографічні матеріали з Угорської Русі / уклад В. Гнатюк. У 6 т. (Етнографічний збірник, т. 3–4. 9. 25, 29–30). – 1897–1911.
6. Историческія пѣсни малорусскаго народа Съ объясненіями В. Антоновича и М. Драгоманова / сост. В. Б. Антонович. – Т. 1. – Кієвъ, 1874.
7. *Михайло Петрович Драгоманов 1841–1895: его юбилей, смерть, автобіографія і спис творів / зладив і видав М. Павлик.* – Львів, 1896.
8. Малоруско-німецкий словарь / уклад С. Желехівский. У 2 т. – Львів: Друкарня Тов-ва ім. Шевченка, 1884.

9. Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським 1871–1877 : зб. філологічної секції Наук. тов-ва ім. Шевченка. – Львів, 1910. – Т. 13.
10. Піскунов Ф. Словниця української мови / Ф. Піскунов. – Одеса, 1873.
11. Українська проза з 80-х років XIX віку до останніх часів. 2-ге вид. – К.
12. *Andrusyshen C. H.* Introduction. The poetical works of Taras Shevchenko. The Kobzar / C. H. Andrusyshen. – Toronto : University of Toronto Press, 1964. – P. IX – LI.
13. *Grabowski M. O.* O pieśniach ukraińskich; Z powodu wydanego pierwszego tomu zbioru gminnych pieśni ukraińskich, przez Pana Maxymowicza, w Moskwie, 1834 roku. Literatura I krytyka; Pisma M. Grabowskiego / M. O. Grabowski. – Wilno, 1837. – Cz. 2.
14. *Krasiński H.* Gonta: A historical drama in five acts / H. Krasiński. – London, 1848.
15. *Krasiński H.* The Cossacks of the Ukraine, comprising biographical notices of the most celebrated Cossack chiefs / H. Krasiński. – London, 1848.
16. *Marchant F. P.* An appreciation with translations from Shevchenko's Little or Malo-Russian poetry / F. P. Marchant // The Anglo-Russian Literary Society Proceedings. – 1897. – No 18. – P. 5–21.
17. *Morfill W. R.* A Cossack poet / W. R. Morfill // The Macmillan's Mag, 1886. – Vol. 318. – No. 4. – P. 458–464.
18. *Morfill W. R.* A history of Russia from the birth of Peter the Great to the death of Alexander II / W. R. Morfill. – London: Methuen & co, 1902. – VIII. – 486 p.
19. *Morfill W. R.* An essay on the importance of the study of the Slavonic languages, being the inaugural lecture delivered before the University of Oxford January 25, 1890 / W. R. Morfill. – London: H. Frowde, 1890. – 33 p.
20. *Morfill W. R.* [Review of] 'Vik': the Century, a collection of Malo-Russian poetry and prose published from 1798 to 1898, 3 vols. Kiev: Peter Barski / W. R. Morfill // The Athenaeum. – 1903. – No 3924. – Jan. 10. – P. 43–44.
21. *Morfill W. R.* The dawn of European literature. The Slavonic literature / W. R. Morfill. – London: Christian Knowledge Soc, 1883. – VIII. – 264 p.
22. *Morfill W. R.* The peasant-poets of Russia / W. R. Morfill // The Westminster Rev. – Vol. 58, July, 1880. – P. 63–93.
23. *Morfill W. R.* The Russian language and its dialects / W. R. Morfill // Transaction of the Philological Society, 1875/1876. – C. 503–553.
24. *Murray J. A. H.* William Richard Morfill 1834–1909 / J. A. H. Murray // Proceedings of the British Academy. – 1909–10. – IV. – P. 368–374.
25. *Stone G.* Morfill and the Sorbs / G. Stone // Oxford Slavonic Papers. New series, 1971. – P. 125–131.
26. The Russian troubadour or A collection of Ukrainian and other national melodies together with the words of each respective air translated into English verse by the author of the German Erato, interspersed with several favourite Russian songs. – London, 1816.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

Р. П. Зоривчак, д-р філол. наук, проф.
Львовський національний університет імені Івана Франка (Україна)

Уильям Ричард Морфилл как первый украинский ученый-исследователь в англоязычном мире

Статья посвящена деятельности Оксфордского профессора Уильяма Ричарда Морфилла (1834–1909). Изложена общая характеристика его научной деятельности, с акцентом на украиноведческие интересы, на заинтересованность украинской историей, литературой, особенно творчеством Т. Шевченко. Также обращено внимание на научное сотрудничество между У. Р. Морфиллом и славянским миром. Исследования ученого, посвященные Украине, дают возможность сделать вывод, что он был первым украинистом в англоязычном мире. Принимая во внимание скудные познания славянского мира в эпоху У. Р. Морфилла в Великобритании, можна утверждать о его важном вкладе в распространение знаний об украинской культуре и об украинцах как отдельной нации в англоязычном мире.

Ключевые слова: исследование, украинский, анализ.

Р. П. Зорівчак, д-р філол. наук, проф.
Львівський національний університет імені Івана Франка (Україна)

Вільям Річард Морфілл як перший український вчений-дослідник в англомовному світі

Розвідку присвячено діяльності Оксфордського професора Вільяма Річарда Морфілла (1834–1909). Подано загальну характеристику його наукової діяльності з наголосом на українознавчих інтересах В. Р. Морфілла, його зацікавленнях українською історією, літературою, зокрема творчістю Т. Шевченка. Певну увагу звернено на наукову співпрацю між В. Р. Морфіллом і слов'янським світом. Праці науковця, присвячені Україні, дозволяють зробити висновок, що він був першим українистом в англомовному світі. Ураховуючи мізерні знання про слов'янський світ у добу В. Р. Морфілла у Великобританії, можемо стверджувати його вагомий внесок у поширення знань про українську культуру та про українців як окрему націю в англомовному світі.

Ключові слова: дослідження, український, аналіз.

ЛІНГВОСТИЛІСТИКА, ЛІНГВОПОЕТИКА ТА ТЕОРІЯ ФІГУР

UDC 81'42

Michael M. Naydan, Woskob Family Professor
of Ukrainian Studies The Pennsylvania State University

PERFORMATIVE TEXT IN THE NARRATIVE DESIGN OF YURI ANDRUKHOVYCH'S NOVEL *PERVERZION*⁴

This article discusses the narrative design of Yuri Andrukhovych's novel Perverzion (1997) and particularly the way the author uses various aspects of performance to drive the narrative. It examines various genre issues including the novel's nature as a saint's life as well as a pastiche. It observes similarities with several literary antecedents including Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita, Vladimir Nabokov's Ada, Tadeusz Konwicki's A Minor Apocalypse, Vasily Aksenov's The Burn, and Tomas Mann's Death in Venice. The discussion notes how Andrukhovych's novel fits into the postmodernist tradition with its playfulness and mindful cognizance of the vast literary and cultural traditions without any anxiety of influence, yet also deals with the accursed existential questions that are posed by writers such as Dostoevsky. The article applies Terry Eagleton's definition of Postmodernism and shows how Andrukhovych in the novel "leap[s] the barrier between art and common life" to create his postmodernist masterpiece. In addition, the discussion describes Stakh Perfetsky's identity quest (both for himself as well as for his nation) and the use of masks in the novel for numerous characters, which links it to an essential psychological element of Venetian carnival to explore an alternate self. The article details the numerous performances that are an essential part of the narrative and how they comprise a fundamental aspect of the makeup of the character of Stakh Perfetsky. The most detailed analysis in the article focuses on a deconstruction of the performance of the opera Orpheus in Venice, which is at the heart of the novel. The very nature of the opera as a pastiche and bufonada (one of the tripartite founding aspects of the very name of the BU-BA-BU literary performance group) mimics the actual and philosophical organizing principle of the novel.

Keywords: Yuri Andrukhovych, *Perverzion*, opera, narrative, performative text, BU-BA-BU, carnival.

⁴This is my published English translation of the title of the novel *Perverziia* that appeared with Northwestern University Press in 2005. All English-language quotations will be from that edition.

Jaque in Shakespeare's *As You Like It* remarks, "All the world's a stage." In Yuri Andrukhovych's novel *Perverzion*, all the novel's a stage as the author patches together numerous genres and transcripts from various media to allow the reader to participate in the re-creation of the life of the novel's hero Stanislav ("Stakh") Perfetsky. Perfetsky himself sets the stage for the novelistic scripting of his life by arranging for his own purported dramatic demise—to achieve a sense of immortality in the mortal world, to make memorable the memory of his life for his contemporaneity and posterity, to make a name for himself in Europe as well as in his native Ukraine. The novel's hero/anti-hero Stakh Perfetsky is, in fact, a performance poet, one of whose forty nicknames is Spas Orpheusky (Savior Orpheus) – the archetypal poet, singer and performer from Greek mythology. The first and last names of this particular nickname serve symbolically to span two worlds: the first of spiritual faith (Spas—the traditional appellation for the Savior in the Byzantine Slavic tradition) and the second of pre-Christian mythology (Orpheus). These two elements, two phases of historical human time and mentalities, establish the parameters for Perfetsky's life possibilities and choices in the novel and define significant aspects of his character.

In a sense, Perfetsky achieves postmodernist "sainthood" through his disappearance and his ostensibly posthumous fame. Observe the "St." abbreviation of his name that occurs on many occasions in the novel and matches the Western-style abbreviation for the word "saint." There are two Saint Stanislauses in church history, both of them Polish: St. Stanislaus of Cracow (1030–1079), who was persecuted by agents and eventually slain by the hand of Polish King Boleslaw II during the rite of Holy Communion, in what should have been sanctuary in a church, and St. Stanislas Kostka (1550–1568), who foretold his own death a few days before it happened and who was known as a pious innocent and protector of novitiates. The theme of persecution, typical of the lives of saints, does provide a common motif both in Perfetsky's as well as in St. Stanislaus of Cracow's respective narratives. While Perfetsky's life does not match the two Stanislas saints' lives in any great detail, his "zhytytia," does correspond with the genre of a saint's life, filled with the temptations, lustful thoughts and debauchery that precede conversion to faith and which often serve as an admonition to others in traditional saints' lives.

Stanislav Perfetsky, too, like a saint, and as his last name implies, is an all too imperfectly human searcher for perfection, a seeker of some kind of ineffable, inner, reconciliation in his life's quest. Not quite a rebel without a cause, he's more of a hero unsure of his quest, more of a Jack Kerouac hero like Sal Paradise on the road of life. Note the coincidence that Stakh Perfetsky and Sal Paradise share the same initials and the same quest for perfection inherent in their last names.⁵ This affinity between the two novels is supported by the fact that the notion of saintliness, the Beats as beatification, is a quite prominent motif in *On the Road*. Instead of being known for his unwavering faith or heroic actions like a traditional hero, Perfetsky seems to be better defined by what he rejects—immortality (when offered it by demonic agencies) and becoming an assassin—because he realizes he has a soul and is not innately evil. Additionally, he rejects his former life as well as a new life with the most profound love of his life Ada Tsytryna. Stakh's earthbound immortality through notoriety serves to remove him from the performance stage of his previous life and establishes a clean slate for him. As with all good performers, the time comes to exit from the stage, and Stakh does that in dramatic fashion. There is a traditional narrative denouement—and a traditional epilogue to the novel with numerous hypotheses, hints and conjectures, which all further confuse matters for the reader.

The saint's life is but one of the many genres found and parodied in the pastiche of the novel. One can see partial similarities with a number of modern literary works, including Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita*, Vladimir Nabokov's *Ada*, Tadeusz Konwicki's *A Minor Apocalypse*, Vasily Aksenov's *The Burn*, and Tomas Mann's

⁵Andrakhovych has a particular affinity for the Beat Generation writers and began translating a number of Beat and New York School poets into Ukrainian during his Fulbright grant stay at Penn State University in 2000/2001. He also completed something of a pilgrimage in November 2000 with me to the opera house in Central City, Colorado—a place prominent in the action of Kerouac's *On the Road*. He published a collection of his translations of the Beats and New York School poets under the title *Den' smerti pani Den'* [Kkarkiv: Folio Publishers, 2006].

Death in Venice, among others.⁶ Terry Eagleton in his book *Literary Theory: An Introduction* gives a general definition of Postmodernism that largely coincides with the essential nature of *Pervezion*:

The typical postmodernist work of art is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like. True to the tenets of postmodernity, it spurns metaphysical profundity for a kind of contrived depthlessness, playfulness and lack of affect, an art of pleasures, surfaces and passing intensities. Suspecting all assured truths and certainties, its form is ironic and its epistemology relativist and sceptical. Rejecting all attempts to reflect a stable reality beyond itself, it exists self-consciously at the level of form or language. Knowing its own fictions to be groundless and gratuitous, it can attain a kind of negative authenticity only by flaunting its ironic awareness of this fact, wryly pointing its own status as a constructed artifice. Nervous of all isolated identity, and wary of the notion of absolute origins, it draws attention to its own 'intertextual' nature, its parodic recyclings of other works which are themselves no more than such recyclings. Part of what it parodies is past history – a history which is no longer to be seen in linear terms as the chain of causality which produced the present, but which exists in a kind of eternal present as so much raw material torn from its own context and cobbled together with the contemporary. Finally, and most perhaps typically of all, postmodern culture turns its distaste for fixed boundaries and categories on the traditional distinction between 'high' and 'popular' art, deconstructing the borderline between them by producing artifacts which are self-consciously populist or vernacular, or which offer themselves as commodities for pleasurable consumption.... There is no better or worse, just different. In seeking to leap the barrier between art and common life, postmodernism seems to some the resurgence in our own time of the radical avant-garde, which had traditionally pursued this goal [Eagleton, 201–202].

⁶For an excellent general discussion of the nature of the novel see Nila Zborovska, "Zavershennia karnavalu *Pervezii* Iurii Andrukhovycha." Lesia Kalynska discusses some of these parallels in her doctoral dissertation – "Prozova tvorchoist' Jurija Andrukhovycha jak fenomen postmodernizmu." Marco Stech has an extremely interesting reading of the novel in his article "Khto khoche vidrodytysia, musyt' pomerty" and regards *Pervezion* as a polemic with Tomas Mann's *Death in Venice* [19].

Perverzion self-consciously resonates virtually with all these above-noted characteristic elements, especially in its playfulness, in its mock-epicality, in its mindful cognizance of the vast literary and cultural traditions and conventions that have preceded it. With its self-deprecatory attitude that strives to obliterate or at least mock profundity, it still manages to deal with the accursed questions that many great writers and thinkers throughout time have grappled with: love, death, immortality, the nature of the soul, good and evil. Thus the narrative seems to protest too much: while the novel is infused with the spirit of carnival,⁷ it is still profoundly thoughtful, both aware of as well as stretching the parameters of the literary tradition.

One particular aspect of Eagleton's definition of Postmodernism⁸ is particularly relevant to Andrukhovych's novel—the preoccupation with "leap[ing] the barrier between art and common life." In this regard performance comprises the essence of Stanislav Perfetsky's nature. He, in his quest for his true self, takes the role of a performance poet as one of his primary identities. It is no surprise that performances and performance metaphors abound in the novel, including the entire libretto of a pasticcio opera *Orpheus in Venice* at the virtual center of the novel, which mirrors elements of Perfetsky's life on stage. The author himself unabashedly reveals the operatic nature of *Perverzion* in comments on the back jacket of the novel's first edition: "I wanted to write a book, bitter and sweet, I wanted it to be like a dream, to be like another planet, like a thriller, like poetry in prose, like an opera. I invite my readers to Venice—the Venice along which entire detachments of hired killers and jealous avengers search, equipped with capes, swords and masks, seeking their potential victims with a singular striving—once and for all lowering their joyful carnival bodies to the bottom of the odiferous but romantic canals."

⁷ In conversations with me Viktor Neborak has indicated that the members of Bu-Ba-Bu (Andrukhovych, Neborak and Oleksandr Irvanets) were greatly influenced by Mikhail Bakhtin's writings, particular the latter's *Rabelais and His World*, which focuses on carnival and carnivalization and which they read in the original Russian.

⁸ For a good discussion of the fragmented nature of Ukrainian Postmodernism see Tamara Hundorova's book, *Pisliachornobyl 's 'ka biblioteka: ukrains 'kyi literaturnyi postmodern*. [Kyiv: Krytyka, 2005].

Like an actor who plays numerous roles on stage with a plethora of alter egos, Stas Perfetsky has many names – 40 to be exact. We learn of this first in I. Bilynkevych's necrology on Perfetsky published in the Lviv New Millenium News. Before enumerating some of those names Bilynkevych writes: "He had countless faces and countless names [8]." Later Perfetsky gives a more complete list of his names from his diary:

They called him Stakh Perfetsky and Carp Loverboosky and Sheat-fish Saintlymansky and Pierre Fukinsky and High-as-a-kite Birdsky. But they also called him Gluck, Bloom, Vrubl, Strudel and Schnabel. In addition he was Jonah of the Fish and Devourer of Chickens and Shura of the Fish and Siura of the Balls and Glory of the Days. But he was also Hunkman, Juan Perez, Billygoat Friend, Pepperman and Ertz-Hertz-Pertz. Some knew him as Persiansky, Parthiansky, Personsky, Profansky, and Perfavorsky. His closest friends loved him for the fact that he was Kamal Manchmal, Johann Cohan, Buddah Judas, Fishsoup Loafman, and Pu Fu. But all without exception called him Bimber Bibamus, Agnus Magnus, Avis Penis, Shtakhus Bacchus, and Cactus Erectus. Therefore no one could even guess that he really was Antinoah and Zorro Vavel and Hams/m/bur/g/er and Savior Orpheusky and P.S. [*Perverzion* 154]

Thus the many nicknames comprise the different ways that Perfetsky the performer in life is perceived by his "audience," which, of course, participates in the process of naming and thereby defining him. This multiplicity of appellations also suggests an identity crisis for him in his search to find himself.⁹

While Perfetsky's many names represent probing for his identity in life, he paradoxically seems to find himself through his apparent suicide (if you want to believe that) or his disappearance (if you feel that his suicide was staged and part of a calculated plan to establish a new life). That single staged event (intentionally taped by Perfetsky for posterity on a tape recorder) generates the interest to solve the mystery behind the motivation for Perfetsky's disappearance. In the archetype of the fish, a recurring motif in the novel and in all of

⁹See Naydan, "National Identity for the Ukrainian Writer: Writing into the New Millenium," 143–152.

Andrukhovych's works for that matter, Perfetsky symbolically returns to his origins—the waters of the Grand Canal – by jumping from his hotel window. And like Orpheus, who is torn to shreds by maenads and whose head and lyre are tossed into the river Hebrus, Perfetsky, who serendipitously replaces the actor playing Orpheus during the performance of the *Orpheus in Venice* opera presented in the novel, also makes a return to the river. And his love Ada is at least linguistically and metaphorically linked to the naiad Eurydice (note that the word is "naiADA" in Ukrainian—my emphasis), who steals Orpheus' heart in the ancient Greek myth. Observe also the affinity between her name Ada and the Ukrainian word for Hades – *ad*. She, of course, also plays the role of the queen at Satan's ball.

The novel, too, is infused with the central motif of the mask, which embodies the theater and performance. Take note of Oscar Wilde's comment on the nature of the mask in theater: "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask and he will tell the truth (Wilde 389)." *Perverzion* is largely a novel about finding a postmodernist truth in a morass of knowledge and history, of donning masks to help find true identity. Andrukhovych has noted on several occasions that he chose the title for the novel in part for its sound similarity with an Etruscan god of death, which he called in conversations with me "Perzu Versu." The figure of the masked Phersu appears in Etruscan tomb drawings as a figure associated with death and funereal rites.¹⁰ The Etruscan word "phersu," which means mask, is the likely origin of the Latin word "persona," which was originally associated with the theater.

The action of *Perverzion* occurs mostly on the backdrop of carnival in Venice – the time of acting out passions in masks, which represent alter egos for the various aspects of the human personalit – both good and evil – and which are embodied in these visual representations. The following passage provides an historical description of the psychological function of carnival masks:

¹⁰I am grateful to Prof. L.B. van der Meer of Leiden University for assisting me with information on the origin and nature of the Phersu. For a depiction of the Phersu in The Tomb of the Augurs see: <http://www.mysteriousetruscans.com /taraugurs.html>.

Masquerading used to be common practice among Venetians, whether rich or poor, timid or daring. Masked courtesans would participate in the most wanton games of lust, and confident of their anonymity would shed all conventional inhibitions. Noblemen, who would normally take painstaking care not to divulge a hint of their sexual preferences, could perform in mask acts that at the time were considered immoral and illegal. Gamblers disguised themselves so they would not be recognized by their fellow players, and so that transactions of money or property would not be made public; here, mask-wearing often became an imperative.

For Venetians, life in the crowded calli (the Venetian narrow streets), courtyards and squares did not afford personal anonymity nor any sense of privacy. Their need "to escape" was satisfied by the Venetian's best friend, the mask. It allowed any common denizen to reveal in public his or her true nature, the truth kept normally hidden for fear of criticism and denunciation. Repressed impulses would finally find an outlet, so to speak, where the true "I" could triumph, if only for a moment, unchaining the masquerading Venetian from everyday reality and from the norms that governed it.¹¹

Masks are both literal and figurative in the novel. All the scholars and performers invited to the conference in Venice except for Perfetsky trade their mortal mask, their mortal identity for immortality: the ultrafeminist Liza Sheila Shalizer becomes "a snakebodied winged lamia, a succubus by the name of Lilith"; Alborak Djabraili becomes a nameless winged spirit; the Jamaican Cossack Rastaman John Paul Oshchyko becomes a spirit of the African forest Dada; and Gaston Dejavu a winged Marquise of Frogs. Ada and her husband Reisenbock are not what they appear to be. They both play the role of secret agents spying on Perfetsky. And Ada, too, is the queen of the satanic rout that occurs in section 25 of the novel. She constitutes a force—evidently through her love—that protects Perfetsky, much like Margarita, who protects the Master in

¹¹ I originally accessed this concise explanation of carnival in Venice at <http://www.fondazione.com/masks/mask.htm>. Unfortunately the link is no longer operative, though I have opted to retain the quotation precisely because of its pithiness. For additional information on the Venice carnival see Rowen, *Carnival in Venice*.

Bulgakov's *The Master and Margarita*. She eliminates the two assassins sent to murder Perfetsky at the La Fenice Theater performance, and she keeps Perfetsky from drinking the devil's brew at Satan's rout. Stas Perfetsky, too, is a man of many masks. On the one hand he is a womanizing performance poet—an Orphic figure who can sing and play passionately in both Italian and Ukrainian, and does so on many occasions in the novel. He is also a serious scholar and lecturer. In his masked secret life he is an assassin sent to murder "the Ukrainian Kevin Costner."

In his necrology at the beginning of the novel, the journalist Bilynkevych describes some of Stanislav Perfetsky's performances in purple prose. As he puts it:

He constantly risked his wealth, his talent, his life. Almost all his actions, these escapades of audacity, acted out publicly, surrounded by television crews and video pirates, assured complete failure, yet were consummated with absolute triumph. Wherefore it's just worthwhile [to look at] the horrifically-sweet "Resurrection of Barbara Langisz," performed with extensive sponsorship from the north before one of the half-ruined gravestones in the Lychakivsky Cemetery, when from twelve cardboard towers there were released into the rainy Lviv skies countless pigeons, balloons, condoms, crows, and poetic metaphors?! (Our newspaper at that time contained reports about this multivalenced action.—The Editor.). Or the unforgettable flight above the rooftops and squares, fearlessly begun from the heights of the highest point in Lviv Vysoky Zamok—"A Young Poet in the Claws of a Delta Glider?!" Stakh Perfetsky, now he didn't just recite poetry. He played and sang with rock groups, symphonic quartets, street jazz musicians, with choirs and orchestras (the oratorio "Nights of Incarceration"), with itinerant Peruvian musicians and bandits from the Zbiy neighborhood of Lviv and Armenians, with the Chortopil jaws harp players, whom he brought one time to Lviv right from the highlands with three military helicopters, and also with Elton John, who that year happened to spend time in our city incognito. Stas could play almost every musical instrument, but with the utmost accomplishment he played our souls—on the strings, completely invisible to the naked eye, of those who revered him as well as his enemies.... (Perverzion 9)

It is, of course, tempting to disregard the biographical fallacy and point out the partial similarity between Perfetsky's penchant for performance and the Yuri Andrukhovych's own participation in many Bu-Ba-Bu performances, including the famous Chrysler Imperial three-day "happening" at the Lviv Opera House in 1992.¹² This fact, of course, plays into the postmodernist penchant for obliterating the barrier between art and life. Suffice to say that Stanislav Perfetsky inescapably shares certain significant biographical similarities with the author of the novel, who also happens to reside in the city of Stanislav (now named Ivano-Frankivsk but called Stanislav or Stanislaviv by many of the current local inhabitants including Andrukhovych himself). Perfetsky, though, according to the way he is depicted in the novel, in physical appearance more closely resembles the Lviv performance poet Nazar Honchar from the Lu-Ho-Sad literary performance group. Honchar embodies Perfetsky's Kozak dandy style.¹³ Honchar unfortunately tragically drowned in May 2009 near Uzhorod.

In many ways, Perfetsky's life in the novel is presented in a theatrically voyeuristic way for the audience, whom the author allows to become the fourth wall of the novel's stage. This, in fact, is quite necessary for the reader to have a more complete, well-rounded understanding of the novel. Over the course of the novel Perfetsky is constantly followed by Ada, whose alter ego, masked as Cerena, writes secret reports about him to a mysterious, demonic figure called Monsignore. She and her partner in conspiracy Reisenbock even arrange to ransack Perfetsky's room to obtain information on him, which is also passed along to their secretive patron. Bilynkevych in his article points out that Perfetsky attended a number of theatrical events, particularly operas. It is at the opera *Orpheus in Venice* at the La Fenice Theater where he transforms his

¹² For a discussion of the Chrysler Imperial rock opera happening, see Alexandra Hrycak, "The Coming of 'Chrysler Imperial': Ukrainian Youth and Rituals of Resistance." *Harvard Ukrainian Studies* 21.1–2 (June 1997): 63–91.

¹³ For a picture of Honchar see: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nazar_Honchar.JPG. I personally have seen several of Honchar's comic stage performances and readings at the Lviv Philharmonic in 1993 and the Pototsky Palace and elsewhere in later years in Lviv.

life into stage as he escapes from two hired killers to seamlessly become a hero and part of the performance, which is perceived by the audience as part of the production. This mimics his quest to be an active performer and not a passive observer in life, but he does so by accident, by attempting to evade the assassins trying to kill him. His sense of individual quest in life is bound with his obsessive need to perform, to have an audience. We can also point out that the author Andrukhovych often performs on stage with rock and jazz bands, and even has released a trio of CDs with the Polish group Karbido, the last one entitled *Absinthe*, presented as a soundtrack for an unrealized film based on scenes from *Pervezion*.

Performances in the novel are many, and not just by Perfetsky. He performs a number of musical pieces while becoming inebriated with the Italian priest Antonio Delcampo in part 10 of the novel. Part 11 comprises a radio interview with Liza Sheila Shalizer filled with feminist clichés, expletives, and scatological interjections. In part 12 Jamaican Cossack John Paul Oshyschyrko performs reggae-rap incantations to his music. The parodic scene of Shalizer's male-bashing lecture (while Perfetsky is playing postmodernist "footsy" with Ada under the conference table) ends in a riotously climactic scene of total chaos. The boisterous explosion of the crowd mimics Perfetsky's own simultaneous climax in another venue under the table as Ada pleasures him. The *Orpheus in Venice* opera is presented in part 15, while part 16 comprises Ada's report to Monsignore on the events, and part 17 – press reports on the doings at the opera house. Part 20 presents the fire swallower Tsutsu Mavropole's performance at the conference, in which he becomes the unleashed Mesopotamian demon Bakafu; while in parts 21–23 Perfetsky reads his lecture, which allows him to take control of discourse and shape his own and his country's identity. During a break in the conference, he attempts to become a 20th century man of action by assassinating the "Ukrainian Kevin Costner," which he fails to do because of his conscience. There is a surreptitiously taped video of Perfetsky's meeting with Ada in a restaurant in part 28. And chapter 30 presents a scene of threesome performance sex—with both Ada and Reisenbach in bed with Perfetsky. And, as noted above, Stas controls the reception of his demise by leaving his tape recorder

turned on when he purportedly jumps into the canal from his hotel window. After his death, the myth surrounding him grows larger and he continues to be seen by his friends from time to time on television news clips after his demise. His untimely end by defenestration, his death-dealing or death-defying leap, depending on how you interpret it, marks his retirement from the spotlight. He apparently begins a new life that is not all that different from his old one.

The journalist I. Bilynkevych in his necrology that appears at the beginning of the novel remarks that over the course of his life, Perfetsky often enjoyed attending theatrical events, particularly operas. Perfetsky, in fact, attends a major performance—the opera *Orpheus in Venice*, which is presented at the virtual center of the novel in parts 15–19. The narrative reconstructs the performance from five versions (note the significance of the novel's title *PerVERZIIA*, which serves as a bi-lingual pun [*versiiia*, version] in this regard), from five perspectives. The opera scenes cover 45 pages in the original publication of the novel, or nearly 20 % of the entire text. Part 15 consists of the published program of the opera, including a detailed synopsis, one that is, in fact, significantly more detailed than a typical opera program. Part 16 comprises Cerina's secret report on events at the opera performance conveyed to her employer, the demonic inquisitor figure—Monsignore (who also has a role in the opera as the inquisitor). Cerina's observations obviously are colored by her personal perspective and her love relationship with Perfetsky. And in part 17, the opera's director-producer Mathew Kulikoff describes the opera performance and its aftermath in a book of published interviews entitled *Mister Shock. Five Monologues of Mathew the Frantic*. Part 18 consists of Perfetsky's diaristic perspective on the events interspliced with parts of the libretto from the performance, and part 19 – a culling of published newspaper reports on the opera and other events in Venice from the Venetian press through the filter of the author-narrator, who synthesizes them as reportage. Each segment concerning the opera reveals different information that allows the reader to reconstruct a fuller picture of the performance from the unfolding narrative and the events that actually occurred in the theater.

The opera's plot as it unfolds on stage at the Teatro La Fenice in Venice (The Phoenix Theater), whose name, of course, also suggests rebirth, largely mirrors events occurring in Perfetsky's life, particularly his love interest in Ada. His appearance at the opera, too, gives him the opportunity to make a dramatic entrance on stage before a large audience in the spectacle and to become its focal point, its main hero, which replicates his function as hero/anti-hero of the novel.¹⁴ From hero of the novel he becomes reborn as hero of the opera, whose tragedy lies in the loss of his beloved. And like an Orphic Phoenix he is ritually and/or physically destroyed (by disappearing from those persecuting him) and becomes reborn in a new life at the end of the novel as he dives into the waters of his origins as the zodiacal sign of the fish. He also loses his real-life beloved (Ada), something he is destined to do if he is an Orpheus.

Perfetsky transforms his life into stage to don the mask of Orpheus as he escapes from the two killers dressed in the carnival garb of assassins trying to eliminate him. He seamlessly accepts the role of hero and takes part in the performance. This action parallels his constant quest to be an active performer in life, to live life on the edge and to the fullest. This, of course, lies at the essence of his experiential nature. But he takes the part by accident, in trying to evade the would-be assassins. Circumstances shape his destiny—but he willingly chooses to participate when given the opportunity. He chooses the role for which he has rehearsed and played most of his life, for which he is known and often called—Savior Orpheus. He later rejects other roles that have become available to him—that of an assassin and that of an immortal evil spirit, because he intuitively recognizes that they do not fit his true nature. He becomes his own self-generated myth of eternal return. He is an Orpheus who must be reborn, who must be reincarnated in a new life. His sense of individual quest in life seems to be inexorably bound to his obsessive need to perform, to have an audience. Events within the confines of the performance on stage thus both symbolically and in terms of the plot mark a pivotal scene in the action of the novel.

¹⁴ Mark Andryczyk discusses Perfetsky as a swashbuckler hero in his book *The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction* [U. of Toronto Press: Toronto, 2012].

The Orphic myth at the core of the opera, is, however, somewhat inverted, subverted and perverted. As opposed to an Orpheus attempting to return his beloved to the land of the living according to the traditional myth, or the Orpheus in Venice on stage trying to save his post-Eurydice earthly Venetian love Rina, in the real-time events occurring in the theater, Ada-Cerina becomes her Perfetsky-Orpheus' savior when she intercepts the two assassins attempting to kill him, apparently eliminating them in the vestibule of the theater, an event which is described in Mathew Kulikoff's account. Perfetsky as Orpheus, however, does play the role of a savior (*spas*). He *saves* the show—by taking the role of the original Orpheus, whom he had just accidentally knocked unconscious during the course of the performance by crashing into him after his journey along a cable stretched as a prop from the balcony to the stage. Yet in the opera, just as in the myth, he fails to save his beloved Rina from her captors. In attempting to escape from them, she drowns in the Grand Canal. Perfetsky in the role of Perfetsky in real life also chooses to drown himself in the Grand Canal—or at least create the appearance that he does so. Just as in the traditional myth, Orpheus, as played by Perfetsky, both succeeds and fails. In the traditional myth he wins his beloved back from Hades, only to transgress the interdiction of the gods and look back for his beloved—thereby losing her. In the traditional myth, Orpheus is ultimately torn to pieces by maenads. In Kulikoff's postmodern opera, he continues to live his earthly life after rending his beloved courtesan's captors. The severed head of one of his captors instead of Orpheus' head floats along the water.

The very genre of the Kulikoff opera becomes a realized metaphor for the novel's collage-like structure. The word "opera" (works) is the plural form for the Latin word "opus" (work). Thus the opera at the center of the novel partly reflects the hybrid, pastiche-like nature of the novel, since as a genre opera comprises various works, combining orchestral and vocal music, staging, and dramatic action. The novel precisely comprises a collection of works (of published and unpublished narratives, audio and video tapes, computer disks, etc.). Like an opera, the novel, too, is rife with all kinds of pointed, dramatic dialogs and music, particularly in the scene where Father Antonio Delcampo and Perfetsky sing and drink themselves to excess and ultimately to personal revelation.

The librettist Kulikoff conveys the conceptual nature of the opera at the end of the printed program. In his words:

However right here, in this island country saturated with culture and its imitations, it is quite appropriate for embodying one of my mad intentions—to create an opera beyond operas, where the elements themselves are operant, its inner actuality, its substance, is parodied, rethought and, if You accept this, is elevated even higher. To my assistance came the old Italian experience of the XVIIth and XVIIIth centuries (in fact, the centuries of the most luxurious flowering of Venice). I have in mind the so-called "pasticcio," when new operas were created on the basis of the deconstructing and recombination of elements of operas that already existed. The historical-cultural space of Venice, its topoi, its genius loci, it seems, assisted me in my work. [Perverzion 139]

The opera, then, by its very nature represents a metaphor for the author Andrukhovych's interspliced layering, recombination, and presentation of old material in a new way in the novel. In the same way that the Orphic myth is regenerated in a new variation, the myth of Perfetsky is created from constituent elements pieced together by Andrukhovych, the compiler of the Saint's Life (or we might call it the Anti-Saint's Life) of Perfetsky.

The choice of the Orphic myth as the theme of the opera obviously underscores the central theme of death and rebirth in the novel. The myth also brings a focus onto the archetypal nature of the poet-singer and Perfetsky's quest for a more profound spiritual love. The librettist is quite candid and not self-conscious at all in revealing his sources for his pasticcio opera. In his interview about the opera, and without any postmodernist anxiety of influence, he remarks: "The sum that they promised me in Venice gave me the possibility to do an opera that *never had been seen before*. And counter to this, I decided to compose it from operas that *have already existed*" (148). The opera sources on the Orpheus theme revealed in the program include: Claudio Monteverdi's *La Favola D'Orfeo* (The Fable of Orpheus; 1607), Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice* (1762), and Gian Francesco Malipiero's 20th century *L'Orfeide* (1925). The latter, which is really a trilogy, is the least traditional and most innovative of the three since it draws on a number of pre-

existing operas and characters from *commedia dell'arte* sources. Of the three, Malipiero (1882–1973) is also the closest to the character of Kulikoff in terms of approach to composition. He owed his own compositional style to studies of 17th and 18th century Venetian composers. Thus the essence of his Modernism was based on a thorough understanding of the tradition—a similar attitude that we find in the novel regarding the literary tradition.

Numerous other operatic precursors who composed on the Orphic theme are not mentioned in the program, including Jacopo Peri's *L'Euridice* (1600), Giulio Caccini's *Euridice* (1602), Luigi Rossi's tragicomedy *Orfeo* (1647), Joseph Haydn's *L'Anima del Filosofo Ossia Orfeo ed Euridice* (The Soul of the Philosopher, or Orpheus and Eurydice; 1791), and Jacques Offenbach's comic operetta *Orpheus in der Unterwelt* (Orpheus in the Underworld; 1858), which became extremely popular in France under the title *Orphée aux Enfers*. None of the particular operas can significantly influence the *Orpheus in Venice* opera in terms of plot for a simple reason: the action of Kulikoff's opera occurs as a sequel in Venice following Orpheus' return from Hades after his failure to bring back Eurydice from the land of the dead. In *Orpheus in Venice* Eurydice, in fact, appears only as a disembodied voice from Hades.

Monteverdi's *La Favola D'Orfeo*, one of the earliest extant operas after the two versions of *Euridice*, was, significantly, first performed during the Venice carnival, the same general time period as Kulikoff's version in the novel. While most of the Orpheus-theme operas are in the style of Grand Opera, Offenbach's *Orpheus in the Underworld* comes closest in genre to Kulikoff's opera buffa, a generic genre near and dear to the Patriarch of Bu-Ba-Bu¹⁵ and self-proclaimed master of *buffonada*, of buffoonery. A brief synopsis of Offenbach's carnivalized version of the Orpheus myth from the opera articulates an attitudinal similarity:

This is a comic-satiric version of the myth of Orpheus and Eurydice. Orphée is a violin-teacher and Eurydice is no paragon of

¹⁵ For a general discussion of Bu-Ba-Bu see my article "Ukrainian Literary Identity Today: The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution." *World Literature Today* 79.3–4 (September-December, 2005): 24–32.

fidelity. Amongst her admirers is Pluton, who disguises himself as Aristée, a manufacturer of honey, and Jupiter, who changes into a fly in order to pass through a keyhole to be near her. When Eurydice dies, Orphée, who loathed her, is compelled to behave like the legend and to fetch her back from the underworld. There Orphée sees all sorts of strange things—gods doing the cancan, defying Jove by singing the *Marseillaise* and dancing a minuet. He is about to leave with Eurydice when Jupiter gives him a hefty kick that makes him turn round. She is lost to him forever, to his delight, and is enthusiastically welcomed back to the underworld with a wild bacchanale [Mezanotte 232].

The Offenbach operetta established a new genre of opera that, although criticized by more traditionalist members of French society, managed to create a sensation among the public and de-elevated traditional opera from its pedestal. The Kulikoff opera buffa contains a number of elements of buffoonery with its pyrotechnics, its more than 2000 performers, its recreation of group copulation on stage, its randomly eclectic presentation that borders on total chaos and confusion when observed from within on stage or from without by the audience.

The Kulikoff opera is an extensive pastiche with characters culled from a number of different operas. Besides Orpheus, of course, who comes from the many operas written about him as well as from myth, many of the other characters' names have their source in existing operas mostly unrelated to the Orpheus operas: the professional assassin Sparafucile from *Rigoletto*; Clarice from Rossini's *La Pietra del Paragone*; Rosalinde from Strauss' *Die Fledermaus*; Pantalone from *Le Donne curiose*, an opera buffa by Ermanno Wolf-Ferreri; Fiordiligi and Guiliemo from *Così fan tutte*; and Commendatore, the avenging statue that comes to life, from Mozart's *Don Giovanni*. Rina, Orpheus' love interest in the opera, can be linked by sound similarity to the novel's heroine Cerina – the name Ada uses to sign her reports. Yuri Andrukhovych has also suggested to me in personal conversations that the name for him is associated with the Ukrainian word for queen (*tsarina*), since Cerina-Ada (whose two names suggest "queen of hell") is the queen of Satan's ball and the devil's consort. Rina in the opera also functions as Monsignore's courtesan.

While Rina is not a typical character name in operas, hers is a quite popular name among opera singers, including, among many others, Rina Gigli and Rina Dokshinsky. Rina, of course, is a post-Eurydice love interest for Orpheus in the opera, one whom he fails to save from being killed on stage, but whose death he avenges.

Three of Kulikoff's cast characters' names in the opera come from Carlo Goldoni's commedia dell'arte comedy *Il Servitore di Due Padroni* (Servant of Two Masters; 1745/1753) – Pantalone, his daughter Clarice, and the housemaid Smeraldina. Smeraldina is also prominent in Nobel Prize winner Paul Heyse's novella "Andrea Delfin," which takes place in Venice in 1762 and includes certain plot elements that echo the plot of *Perverzion*. In the novella Venice is ruled by a tyrannical triumvirate that secretly executes enemies of the state—not unlike the activities of Monsignore in *Perverzion*. Spies also abound in the novella, and one of the triumvirate—Lorenzo Venier—is stabbed to death with a dagger engraved with the words "Death to all inquisitors." Note well the inquisitor character in the opera as well as Monsignore's nature in the novel. The opera program presented in section 15 of the novel, of course, includes Malipiero's 1925 composition based on Goldoni—*Tre Commedia Goldoniane*—as one of the component elements of the pastiche of *Orpheus in Venice*. The name Asclepio from the cast of characters of the opera in all likelihood comes from the figure from Roman mythology Asclepius, who was raised by the Centaur Chiron and was taught the art of healing by the Centaur. Besides healing, Asclepius also learned the mystery of raising the dead, for which he was eventually punished by Zeus, who struck him down with a thunderbolt. Thus Asclepius, who was transformed from mortal to god, learned the mysteries of healing and gained secret knowledge of the power of resurrection. Yuri Andrukhovych, in fact, has remarked to me that Asclepio for him mirrors Dr. Reisenboch in the novel, who is presented as a urologist.

Other characters' names in the novel may or may not have been borrowed from operatic sources. The evil sorcerer Dapertutto appears in Jacques Offenbach's *Les contes d'Hoffman*; this character, prominent in *Perverzion*, also appears, of course, in E.T.A. Hoffman's prose. The name in Italian means "everywhere." The

name "Dr. Dapertutto" was Russian theatrical director Vsevolod Meyerhold's pseudonym for his highly experimental private theatrical activities, which were greatly influenced by *commedia dell'arte*. Russian poet Mikhail Kuzmin suggested the name to Meyerhold based on the character by the same name from E. T. A. Hoffmann's "A New Year's Eve Adventure."¹⁶ Dr. Dapertutto is a demonic figure, who appears to the hero Erasmus in the Hoffmann story. Andrukhovych has claimed to me an Italian dictionary as his only source for the name. There is also a sweet and mysterious love interest named Ada in Wagner's *Die Feen*, who turns out to be a fairie.

One other possible opera source may have had some influence on the novel – Benjamin Britten's *Death in Venice* (1973). Several critics including Nila Zborovska and Marco Stech have alluded to similarities between *Perverzion* and Tomas Mann's novella *Death in Venice*. These become even more pronounced when one looks at the staging of the opera based on the Mann story, several of whose scenes on the backdrop of Venice share similarities with scenes in *Perverzion*. The backdrop of Venice may be the invariant here that suggests a link. A film source may also have impregnated the author with certain notions—Luchino Visconti's film *Death in Venice* (1971), which, of course, in visual form, deals with the novella's themes of death, sexual obsession, and good and evil in art. In passing Mr. Andrukhovych remarked to me that he had seen the Visconti film 2-3 times in the process of gathering information for his novel.

The plot, too, of Orpheus' sojourn to Venice seems not to come from a single model or source, but is rather an extension of pre-existing sources with random culling of plot elements from operatic and literary sources. This, of course, is what the postmodernist writer does. This is postmodernist recombination, a self-consciousness of the literary and cultural traditions, creating something that is the same, but different.

Thus it can become somewhat of an endless game of hide and seek to find references and similarities to other works, both literary and operatic, in the opera and the novel. Some may be fruitful, some

¹⁶For a discussion of this see Braun, *Meyerhold on Theatre*, 115. For an English translation of the story see Bleiler, *The Best Tales of Hoffman*, 104–129.

may lead to nowhere. Some may be intentional, some not. The point is that this is what postmodernism can be—an endless number of the possibilities of life and art in different combinations and within the context of thousands of years of the legacy of human civilization. Thus the opera in *Perverzion* is a realized metaphor of the structure and creative principle of the novel itself. The single organizing principle to the novel is chronology, which is the natural order of human life from birth to death, and for Perfetsky, the symbolic Orpheus-Phoenix, to rebirth and a new life inexorably linked to art and the artist.

In many respects, for a deeper understanding of Andrukhovych's novel, one must reconstruct many different performances in one's own imagination. Andrukhovych as author manipulates the reader to become co-creator with him of his performative text. The reader must read, hear, see, and feel what the author does in palpable and visual ways. The author, too, gives us many versions and perversions, if you will—of events, letting us as audience determine the veracity of certain moments in his creation of this new and exciting hybrid genre.

REFERENCES

1. *Andryczyk M.* "Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance." / M. Andryczyk // J. of Ukrainian Studies, 27:1-2 (Summer-Wiinter 2002). – P. 257–272.
2. *Andryczyk M.* The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction / M. Andryczyk. – Toronto: Toronto Press, 2012.
3. *Andrukhovych Y.* Perverzion. Michael M. Naydan, trans. / Y. Andrukhovych. – Evanston: Northwestern University Press, 2005.
4. *Andrukhovych Y.* Perverziia / Y. Andrukhovych. – Ivano-Frankivsk: Lileia-NB, 1997.
5. *Arnold D.* The Monteverdi Companion / D. Arnold, N. Fortune. – N. Y.: W.W. Norton and Co., 1968.
6. *Banti L.* Etruscan Cities and their Culture. Erika Bizzarri, trans. / L. Banti. – Los Angeles: U. of California Press, 1973.
7. *Bleiler E. F.* The Best Tales of Hoffman / E. F. Bleiler. – N. Y.: Dover Publications, 1967.
8. *Edward B.* Trans. and ed., Meyerhold on Theatre / B. Edward. – N. Y.: Hill and Wang, 1969.
9. *Eagleton T.* Literary Theory: An Introduction, 2nd ed. / T. Eagleton. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
10. *Fabbri P.* Monteverdi. Tim Carter, trans. / P. Fabbri. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.
11. *Gluck C. W.* Metropolitan Opera Libretto. Orfeo ed Euridice. / C. W. Gluck, F. Rullman. – Inc., n.d. Print.
12. *Heyse P. N.* New York: Johnson Reprint Corp. / N. P. Heyse. – 1970. Print.

13. *Hundorova T.* The Canon Reversed: New Ukrainian Literature of the 1990s," / *T. Hundorova* // *J. of Ukrainian Studies*, 26.1-2 (Summer-Winter 2001): 249–70. Print
14. *Hundorova T.* Pisljachornobyl's'ka biblioteka: ukrains'kyi literaturnyi postmodern (Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн) / *T. Hundorova*. – Kyiv: Krytyka, 2005. Print.
15. *Hrycak A.* The Coming of 'Chrysler Imperial': Ukrainian Youth and Rituals of Resistance / *A. Hrycak* // *Harvard Ukrainian Studies*, 21.1-2 (June 1997): 63–91. Print.
16. *Kalynska L.* Prozova tvorchist' Iuriia Andrukhovycha iak fenomen postmodernizmu (Прозова творчість Юрія Андруховича як феномен постмодерну) / *L. Kalynska* // *Dissertation abstract*. – Kyiv, 2000.
17. *Kraisler Imperial*. 6 Chetver (1996). Print.
18. *Kuhn L.* Baker's Dictionary of Opera / *L. Kuhn*. – N. Y.: Schirmer Books, 2000. Print.
19. *Larue S.* International Dictionary of Opera / *S. Larue*. – London: St. James Press, 1993. Print.
20. *Mezzanotte R.* ed. The Simon and Schuster Book of the Opera / *R. Mezzanotte* // *Ann Arbor: University of Michigan Press*, 1979. Print.
21. *Naydan M.* Ukrainian Literary Identity Today: The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution / *M. Naydan* // *World Literature Today*, 79. 3–4 (September-December, 2005): 24–32. Print.
22. *Naydan M.* National Identity for the Ukrainian Writer: Writing into the New Millenium, in *Towards a New Ukraine II*, Theofil Kis and Irena Makaryk eds. / *M. Naydan*. – Ottawa: Chair of Ukrainian Studies U. of Ottawa, 1999: 143–152. Print.
23. *Rowen S.* Carnival in Venice / *S. Rowen*. – N. Y.: H.N. Abrams, 1989. Print.
24. *Riccardo Mezzanotte*, ed. The Simon and Schuster Book of the Opera / *Riccardo Mezzanotte*. – NY: Simon and Schuster, 1977. Print.
25. *Stekh M.* Khto khoche vidrodytsia, musyt' pomerty: krytyka, 3.17 (Хто хоче відродитися, мусить померти: критика) / *M. Stekh*, 1999: 17–21. Print.
26. *Studwell W. E.* Opera Plot Index / *W. E. Studwell, A. D. Hamilton*. – N. Y. & London: Garland Publishing, 1990. Print.
27. *Wilde O.* The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde / *O. Wilde* // *Richard Ellmann*, ed. – N. Y.: Random House, 1969.
28. *Zborovska.* Zavershennia karnavalu *Perverzii* Iuriia Andrukhovycha (Завершення карнавалу Перверзії Юрія Андруховича) / *Zborovska*. Вітчизна 5–6 (May-June 1997): 145–152. Print. <http://www.fondazione.com/masks/mask.htm> (no longer active)

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

Майкл Найдан, професор українознавства
(фонд семьи Воскобойниковых) Университет штата Пенсильвания (США)

Перформативний текст в нарративній композиції роману Юрія Андруховича "Перверзія"

В статті розглядається композиція нарратива в романі Юрія Андруховича "Перверзія" (1997), в частині, авторський спосіб використання різних аспектів перформансу з метою розвитку нарратива. Исследуются

различные жанровые особенности, включая одновременно агиографическую и коллажную природу рассматриваемого романа. Также прослеживаются его общие черты с несколькими предшествующими романами, включая следующие: "Мастер и Маргарита" Михаила Булгакова, "Ада" Владимира Набокова, "Малый Апокалипсис" Тадеуша Конвицки, "Ожог" Василия Аксенова и "Смерть в Венеции" Томаса Манна.

Уточняется, как роман Андруховича вписывается в постмодернистскую традицию с ее шаловливостью и внимательным узнаванием обширных литературных и культурных традиций, которая нисколько не тревожится о возможном обнаружении литературных влияний, но и не чуждается постановки "проклятых вопросов" бытия, актуализированных в литературе такими писателями, как Достоевский.

В статью используется определение постмодернизма в формулировке Терри Иглтона и демонстрируется, как Андрухович в своем романе "перепрыгивает через порог между искусством и обычной жизнью", создавая свой постмодернистский шедевр. Кроме того, в статье обсуждаются поиски идентичности главным героем Стахом Перфецким (как своей собственной идентичности, так и идентичности своей нации), а также использование в романе масок для многочисленных персонажей, что привязывает его к существенному психологическому элементу Венецианского карнавала, а именно, к исследованию альтернативного "я".

В статье детально рассматриваются многочисленные фрагменты перформенса, составляющие существенную часть нарратива, а также то, как они слагаются в основополагающую черту характера Стаха Перфецкого. Наиболее детально анализируется деконструкция перформенса оперы "Орфей в Венеции", которая находится в самом центре романа. Сама природа оперы как коллажа и буффонады (которая является одним из троих основополагающих аспектов самого названия литературного сценического объединения БУ-БА-БУ) хорошо отображает фактический и философский организующий принцип романа.

Ключевые слова: Юрий Андрухович, Перверзия, опера, нарратив, перформативный текст, БУ-БА-БУ, карнавал.

Майкл Найдан, професор українознавства
(фонд родини Воскобійників) Університет штату Пенсильванія (США)

Перформативний текст у нарративній композиції роману Юрія Андруховича "Перверзія"

У статті розглядається композиція нарративу в романі Юрія Андруховича "Перверзія" (1997), зокрема, авторський спосіб використання різних аспектів перформенсу з метою розвитку нарративу. Досліджуються різноманітні жанрові особливості, залучаючи одночасно агиографічну та коллажну природу названого роману. Також досліджуються його спільні риси з декількома попередніми романами, включно з такими: "Майстер і Маргарита" Михайла Булгакова, "Ада" Володимира Набокова, "Малый Апокалипсис" Тадеуша Конвицки, "Опик" Василя Аксенова та "Смерть у Венеції" Томаса Манна.

Уточнюється, як роман Андруховича вписується у постмодерністську традицію з її пустотливістю та уважним впізнаванням розлогих літературних і культурних традицій, котра ніскільки не переймається можливим викриттям літературних впливів, проте й не ухиляється від роздумів про "прокляті питання" буття, що були актуалізовані у літературі такими письменниками, як Достоевський.

У статті використовується визначення постмодернізму в формулюванні Террі Іглтона та демонструється, як Андрухович у своєму романі "перестрибує через поріг між мистецтвом і звичайним життям", створюючи свій постмодерністський шедевр. Окрім того, у статті обговорюються пошуки ідентичності головним героєм Стахом Перфецьким (як своєї власної ідентичності, так і ідентичності своєї нації), а також використання в романі масок для чисельних персонажів, що прив'язує його до істотного психологічного елемента Венеціанського карнавалу, а саме, до дослідження альтернативного "я".

У статті детально розглядаються багаточисельні фрагменти перформенсу, які становлять істотну частку наративу, а також те, як вони складаються в основоположну рису характеру Стаха Перфецького. Найдетальніше аналізується деконструкція перформенсу опери "Орфей у Венеції", котра перебуває в самому центрі роману. Сама природа опери як колажу та буфонadi (яка входить до тріади основоположних аспектів самої назви літературного сценічного об'єднання БУ-БА-БУ) добре відображає фактичний та філософський організаційний принцип роману.

Ключові слова: *Юрій Андрухович, Перверзія, опера, наратив, перформативний текст, БУ-БА-БУ, карнавал.*

UDC 82.08.81'38

И. В. Смушинская, д-р филол. наук, проф.
Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко (Украина)

ФИГУРЫ СЛОВА КАК ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ДИСКУРСА

Статья посвящена анализу и интерпретации фигур слова как одного из видов стилистических фигур. Особое внимание уделяется их месту и функциям в дискурсах разного типа. Рассматривается также вопрос классификации фигур слова и их основные механизмы.

Ключевые слова: *теория фигур, стилистическая фигура, фигура слова, фигура модификации.*

В наше время, как и в предыдущие эпохи, вряд ли кто-то усомнится в том, что основой художественного стиля, равно как и публицистического, и разговорного и даже научного (напри-

мер, катахреза из лингвистики текста "*тело текста*"), являются **фигуры**, они – неотъемлемая часть любого дискурса, поскольку именно они создают его "литературность" (термин Р. Якобсона). Так, например, в устной речи или в письменном тексте, говоря о французском языке, француз обязательно будет использовать перифразы типа *langue de Molière, langue de Voltaire, langue de l'amour, langue de la gastronomie, langue de l'ONU, etc.*

Все признают необходимость, и даже обязательность их присутствия в любом тексте, и можно сказать, что интерес к теории фигур и ее проблемам не ослабевает, одним из свидетельств чего является появление публикаций, посвященных той или иной проблеме фигур. Назовем хотя бы книгу Жозель Гярд-Тамин "Pour une nouvelle théorie des figures" [Gardes Tamine 2011], не так давно вышедшую в свет, или специальный выпуск научного журнала "L'information grammaticale" (март 2013) с названием "Les figures de style vues par la linguistique contemporaine". Пришло время и у нас поговорить о **теории фигур** как об отдельной лингвистической дисциплине.

Как правило, в основе любой теории лежат две основные проблемы – проблема определения и проблема классификации, – про что мы уже не раз писали касательно теории фигур (см., например, нашу статью [Смущинская 2010]). Будем исходить из того, что **фигура является "особой формой выражения", имеющей стилистический эффект** (Ларусс), и такая форма может касаться единицы любого языкового уровня, начиная от звука и буквы и заканчивая предложением и целым текстом. Поэтому на сегодня уже классической (во Франции, но не в Украине, где продолжают придерживаться дихотомии "троп – стилистическая фигура") является **классификация фигур, выделяющая четыре типа фигур**, среди которых:

➤ **фигуры слова**, при которых имеет место изменение формы слова типа **апокопы**, например: *fac < faculté*,

➤ **фигуры смысла (тропы)**, при которых происходит "семантический перенос" прямое / переносное значение слова, среди них прежде всего выделяют **метафору, сравнение, метонимию** и **синекдоху**, например, выражение из политического лексикона: *pratiquer la politique de l'autruche*,

➤ **фигуры конструкции**, при которых меняется синтаксис предложения или словосочетания, типа **повтора, хиазма, зевгмы** и т. д., например: "*Il n'est pas amoureux celui qui n'aime pas toujours*" (Aristote),

➤ **фигуры мысли** (или "**макро-структуральные фигуры**" (термин введенный Ж. Молинье)), которые касаются единицы большей, чем предложение, и основываются на категориях говорящего – референции, модальности, оценке и т. д., здесь можно назвать прежде всего **гиперболу, литоту, иронию, парадокс, прозопопею** и др., например, **эвфемизм** "*la femme d'un certain âge*" вместо "*assez vieille*".

Безусловно, самыми известными, а также частотными фигурами являются **сравнение, метафора, метонимия, эпитет**, то есть те фигуры, которые имеют прямое отношение к **тропам**. О тропах и тропическом механизме много пишут, назовем в том числе и нашу статью [Смущинська 2008], хотя нельзя сказать, что большинство вопросов получили свое окончательное решение. Однако в этой нашей публикации мы хотели бы остановиться на самом простом виде фигур – **фигурах слова** – и показать, что их роль в тексте не является второстепенной хотя бы потому, что более "сложные" фигуры опираются, как правило, на них, поэтому фигуры слова также имеют право на более пристальное внимание к себе. Итак:

➤ что можно под ними понимать (то есть, какие элементы подпадают под определение "фигур слова"),

➤ каковы их механизмы,

➤ каковы оппозиции, на которых может базироваться их таксономия,

➤ каковы их "фигуральные" модели,

➤ каковы основные типы,

➤ каков их стилистический эффект,

➤ каким дискурсивным контекстам они отдают предпочтение и т. д., на все эти вопросы постараемся дать ответы в этой публикации.

И первой проблемой, что возникает, является факт непризнания за такими фигурами как **апостола, аферезис** или **эпентеза** их "фигурального" статуса. Если для фигур смысла, конструкции

и мысли такая проблема даже не стоит, то вышеназванные фигуры часто просто отсутствуют на страницах словарей и справочников стилистических или риторических фигур. Поскольку **фигура** – это такое "отклонение" от общепринятого употребления, которое должно обратить на себя внимание слушателя или читателя и "повлиять" на него, а основной целью ее использования является смысловое коннотативное расширение и "обогащение" текста, то **фигуры слова**, к которым относятся все средства, которые "деформируют" или "модифицируют" форму слова, безусловно, отвечают такому критерию. Они лежат в основе своеобразной "игры" формой слова, что и провоцирует **дополнительный стилистический эффект**. Например, знаменитое "*skeutadittaleur*" (вместо "*ce que tu as dit tout à l'heure*") героини романа Р. Кено "Зази в метро". Или *Nap* вместо *Napoléon*, *Mac-Do* вместо *Mac-Donald's*, *Sarko* вместо *Nicolas Sarkozy* и т.д. Без сомнения, такое название статьи в серьезной газете как:

"Sarko n'est (presque) pas allé se faire voir chez les Grecs" (*Courrier international*, 12–18.06.2008),

имеет дополнительный стилистический эффект.

Или рефлексия в газете "*Le Monde*":

"De quel côté balance votre inconscient? Êtes-vous plutôt "alter-Ségo" ou "alter-Sarco"?" (*Le Monde*, 2.05.2007),

которая, анализируя президентские выборы, использует только что созданные апокопы на злобу дня: *Sarko* (*Nicolas Sarkozy*) и *Ségo* (*Ségolène Royal*).

Касательно самого термина "**фигуры слова**", то тоже нужно сказать, что он является несколько амбивалентным, поскольку старая риторика противопоставляла два вида фигур:

➤ **figurae verborum (figures de mots)** (фигуры слова, куда включались все, кроме фигур мысли) и

➤ **figurae sententiarum (figures de style, figures de pensée)** (фигуры мысли, связанные с манипуляциями логическими отношениями или категорией "правдивости", что вовлекало в игру глобальный смысл всего высказывания).

На сегодняшний день, как уже отмечалось нами выше, с введением терминов **макро-структуральная** и **микро-структуральная фигуры**, за термином "фигура слова" (еще ее называют

"фигура дикции" (*figures de diction*), а также *метаплазм* (в терминологии Группы μ [Groupe μ 1982]) закрепилось более узкое значение как "модификации формы слова".

Касательно ее *видов*, то, проанализировав большинство существующих классификаций и опираясь на основные механизмы создания фигур, а также на особенности их функционирования в контексте, можно говорить про четыре основные группы:

➤ *фигуры модификации* (такие как *афферезис*, *апокопа* или *метатеза*: например, вместо *Zinedine Zidane* французские газеты часто пишут "*Zizou*"),

➤ *фигуры игры слов* (прежде всего, это *каламбур*, *силенсис* и *антанаклаза*, например: "*Cette femme est plus douce que le miel*", где *douce* одновременно обозначает "*sucrée*" и "*tendre*"),

➤ *фигуры имитации* (*ономатопея* или *какофония* типа: "*les réactions de la commission sont fonction de la gestion de l'instruction*" (пример *Ж. Марузо*)),

➤ *фигуры фонической гармонии* (*аллитерация*, *ассонанс*, *парономазия* и т.д., например, реклама Макдональдса: "*Notre huile de friture est déjà le carburant du Futur*").

Как показывает анализ, *основными механизмами* создания этих фигур являются шесть:

- сокращение,
- дополнение,
- перестановка (пермутация),
- замена (субституция),
- повтор и
- каламбур.

Касательно *основных функций и "эффектов"*, прежде всего, нужно назвать:

- создание разговорно-фамильярной тональности речи,
- поэтическую функцию,
- функцию создания комического или иронического эффекта,
- что и определяет частотность таких фигур в:
 - поэзии,
 - жанре анекдота,
 - диалогах персонажей,
 - рекламном дискурсе,
 - устной разговорной речи и т. д.,

то есть большинство из фигур этого типа являются релевантными некоторых стилей и жанров. Понятно, что **аллитерация** и **ассонанс** с их фоно-стилистическими эффектами характерны для поэтического контекста, например:

"Le navire, enfant des étoiles,

Luit comme une colline aux bords de l'horizon..." (Lamartine, Le Lac).

То же самое можно сказать и про **гомоептон** (или **гомеоптон**, повтор окончания или концовки слова), благодаря которому создается рифма и ритмика стиха, например:

"Ô jeunes gens!

Élus!

Fleurs du monde vivant

Maîtres du mois d'avril et du soleil levant" (V. Hugo, Océan).

Хотя, с другой стороны, во-первых, безусловно, нельзя отрицать и **когнитивно-номинативный статус** некоторых из вышеназванных средств, например, через **ономатопею** были созданы имена таких птиц как *coucou* ("кукушка") или *pic* ("дятел"), а также некоторые научные термины типа *big-bang* ("большой взрыв" в теории происхождения вселенной), а во-вторых, то, что хорошо для одного контекста, не имеет положительного результата в другом. Так, известно, что современная реклама во многом обязана именно **гомоептому**:

"Le pull chaussette est à la fête" (Air France, 10–11.2011),

"Kenzo, ça sent beau",

"La santé pour la beauté des cheveux" (L'Oréal), который также дает ритмическую силу и политическим слоганам, например, политический слоган В.-Ж. д'Эстена на выборах 1974 года:

"Giscard à la barre!"

Однако в серьезном газетном контексте или в прозаическом тексте такая фигура часто приводит как минимум к **какофонии**, сопровождаемой ироническим или юмористическим эффектом, например:

"Moustaches gauchistes et barbes islamistes" (CI, 5–11.02.2009),

"Quatre

Lettres en formation de vol Anges nappant rayant plongeant fléchant

Vent décollant du magma lent vrrt du souffle longtemps rasant" (P. Emmanuel, Vent).

Иногда такие эффекты прогнозируемы самим автором, и они получили название *лудических*. Например, уже закрепился термин *лудическая паронимазия*, то есть сближение паронимов в определенном контексте для создания игрового эффекта:

"Étoiles et toiles" (émission de télévision sur le cinéma),

"Délire de lire" (thème d'un slogan du salon du livre),

"Du pain, du vin!" (dans la publicité),

"En mai, fais ce qu'il te plaît!" (dicton météorologique),

"Horrible vie! Horrible ville!" (Ch. Baudelaire),

"Ni despotisme ni terrorisme!" (V. Hugo, Les Misérables),

"Science sans conscience n'est que ruine de l'âme" (F. Rabelais.

Pantagruel, ch. VIII),

"Un œuf, un bœuf!" (proverbe),

"Qui vole un œuf, vole un bœuf" (proverbe),

"Un chat en santé est un chat enchanté" (proverbe).

Поскольку группы фигур слова довольно многочисленны и многие из них, типа каламбуров, достаточно полно представлены и проанализированы в научных публикациях, мы, обзорно их представив выше, решили остановиться более детально на *фигурах модификации*, которые, как мы уже отмечали раньше, иногда просто не замечаются специалистами-стилистами.

Итак, этот вид фигур "работает" на механизме деформации "означающего" знака (по Ф. де Соссюру), фонического или графического, и создает своего рода неологизм, что и привлекает внимание слушателя или читателя. Основными механизмами таких деформаций слова являются:

- сокращение,
- добавление,
- перестановка и
- субституция.

Можно утверждать, что французская пресса и современная французская литература XX–XXI ст. систематически использует вышеназванные средства с целью имитации современной разговорной речи, что приводит одновременно к дополнительному эффекту "неожиданного" или "комического".

В соответствии с названными механизмами можно говорить про существование четырех групп фигур модификации, это:

- метаплазмы сокращения или аббревиации,
- метаплазмы добавления,
- метаплазмы перестановки или метатезы,
- метаплазмы субституции или создания неологизма.

Рассмотрим детальнее.

Метаплазмы сокращения.

Поскольку урезать слово можно в соответствии с тремя делами – в начале, в середине и в конце, основными метаплазмами сокращения являются:

- аферезис (сокращение начала слова, результат такого процесса получил название "mots sans tête") типа: toubib (= bib), blème (= problème), zik (= musique),

- апокопа (сокращение конца слова, их еще называют "слова без хвоста") типа: pub (= publicité), Super M (= supermarché), les intellos (= intellectuels),

- синкопа (сокращение в середине слова) типа: a gvoir, un p'tit, msieu.

Как уже отмечалось, эти средства говорят про разговорный, даже фамильярный характер дискурса, они характерны для речи современной молодежи, детской речи, аргю. В последнее время они часто встречаются в молодежном жаргоне из-за желания говорить быстрее, эффективнее, однако и через определенный снобизм [Dictionnaire des figures de style 2003, 37–38]. Из-за таких усечений, видоизмененная речь может стать практически непонятной, что хорошо показывает Р. Кено в своих "Exercices de style":

"Tai obus yageurs" (= je montai dans un autobus plein de voyageurs).

Кстати, удачно иллюстрирует этот тезис и украинский перевод этого "сложного" во всех смыслах произведения:

"Ів обус ний ажирів. Мітив одого овіка вгою ією ирафа люхом з теною оркою. Ін уже аксиво жився лав сід тупав огу оли ажирі одили а ихід и дили. Тім идко ів сце лося" (Р. Кено, Вправи зі стилю, 2006 (переклад Я. Коваля і Ю. Лисенка), с. 27).

Также, они стали неизменным атрибутом современной реалистической или модернистской прозы (как правило, в структуре прямой речи персонажей или несобственно-прямой речи), театральных пьес, рекламы. Однако, как мы отмечали выше, и как показывает наш анализ, эти фигуры на сегодня являются

характерной составляющей и современного медийного дискурса, при чем такого рода усеченные слова фигурируют даже в заголовках статей, например:

*"Fils de **pub**" (Courrier international, 5–11.02.2009),*

*"La Sicile **écolo**" (CI, 5–11.02.2009),*

или в самом начале статьи:

*"Après avoir aimanté **micros et caméras** depuis quatre ans et suscité une foulditude de livres, voilà Nicolas Sarkozy érigé en héros d'une" BD enquête "... le journaliste Philippe Cohen pour les **infos**" (Libération, 1.11.2006).*

Однако, нужно отметить, что, с одной стороны, такие усечения стилистически значимы в том плане, что они являются нарушением устных и письменных норм речи, но с другой стороны, там, где речь идет уже о "нейтральных", закрепившихся в речи усечениях типа *cinéma, auto, métro*, использование вместо них полных слов типа *cinématographe, automobile, métropolitaine* также будет выступать своеобразным "нарушением", и такого говорящего можно заподозрить в определенной помпезности или фацетии [Suhamy 1992, 107].

Как своеобразное развитие приема *апокопы*, которая, безусловно, является самой частотной среди метаплазмов сокращения, можно назвать *сиглизацию* и *акронимию*, то есть создание так называемых "инициальных слов", очень характерных для французской публицистики (если сравнить с украинской газетой, где такие приемы не являются частотными), например:

VO (version original) – (фільм) мовою оригіналу, без перекладу,

ONG (organisation non-gouvernementale) – неурядова організація,

BD (bande dessinée) – комікс,

B.C.B.G. (bon chic bon genre) – бонтонний, комільфотний, елегантний (чоловік чи жінка).

Среди более "свежих" акронимов, которые использует "Courrier international", можно назвать прежде всего:

Potus (President of the United States),

Flotus (First Lady of the United States),

DSK (Dominique Strauss-Kahn).

Акронимы характерны и для художественной речи, но здесь их функция совсем иная: они показывают "статус" персонажа (главный герой, второстепенный, персонаж фона), они характе-

рны для мемуарной литературы, когда нужно создать персонажу статус "инкогнито", например, в романе Луи Арагона "Anicet":

"L m'accompagna à Londres où le brouillard nous permit quelques distractions nouvelles" (Aragon).*

На сегодня, можно сказать, такие средства стали одной из основных характеристик **дискурса Интернета**, например:

BSP (beaucoup),

CAD (c'est-à-dire),

DSL (désolé),

OQP (occupé),

который иногда злоупотребляет и **графической синонимией** типа:

G (J'ai) или Jé,

C или Cé (c'est) и т.д.

Наконец, нужно оговорить и существование так называемых **графических аббревиатур**, которые отвечают определенным требованиям социальной цензуры и выполняют эвфемистическую функцию типа:

P... de m...! C'est un c...!

Даже такой вроде бы простой прием как **синкопа**, т.е. выпадение звука в середине слова, поэтому ее еще называют "**abscisio de medio**", также может привести к созданию иронического или юмористического эффекта, например, "*sévice d'ordre*" вместо "*service d'ordre*" (то есть "**насилие порядка**" вместо "**наряд полиции**"), хотя, безусловно, ее основной функцией является отображение на письме разговорной речи персонажей, например:

"Le paysan demanda: "C'te rente de douze cents francs, ce s'ra promis d'avant l'notaire?"" (Maupassant, Aux champs).

Своеобразным развитием синкопы можно считать **липограмму**, то есть полное исчезновение определенной буквы в тексте, однако такой прием относится к особому жанру экспериментальной литературы, которая практикуется на своеобразном умении жонглирования словом. Считается, что жанр липограммы возник еще в античности, в VI веке до нашей эры в древней Греции, однако широкое использование в XX веке он приобрел благодаря творчеству группы "OULIPO" (Ouvroir de Littérature Potentielle), активными участниками которой были Р. Кено и Ж. Перек. Жорж Перек по-новому "переписал" много сонетов Бод-

лера и Малларме, а также написал роман в 300 страниц "*La disparition*", в котором ни разу не была использована самая частотная буква французского алфавита "е". Именно такая липограмма без буквы "е" получила название "**сложной**", (липограммы на все другие буквы называются, соответственно, "простыми").

Приведем начало поэмы Ш. Бодлера "*Recueillement*" и ее вариацию, сделанную Переком без буквы "е":

*"Sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille
Tu réclamais le Soir, il descend, le voici" (Baudelaire) →
"Sois soumis, mon chagrin, puis dans ton coin sois sourd
Tu la voulais, la Nuit; la voilà, la voici" (Perec).*

Отметим, что современные российские и украинские поэты также пытаются экспериментировать с жанром липограммы, при этом подобное экспериментирование с формой не мешает им создавать поистине прекрасные поэмы. Так, недавно нам встретилась поэзия Елены Севрюгиной, сделанная как липограмма на букву "к":

*"Хорошо рано утром бежать
По траве, молодой и росистой,
На поляне зеленой лежать
Под напев соловьиного свиста,
Хорошо, если можешь творить,
Если людям по-прежнему нужен,
Хорошо безоглядно любить
(Быть любимой, поверьте, не хуже)!..."*

Метаплазмы добавления.

Что касается метаплазм добавления, когда имеет место добавление элементов в начале слова, в середине и в конце, соответственно, они носят названия **протеза**, **эпентеза** и **парагога**, то выполняемые ими функции практически не отличаются от функций предыдущих фигур. Прежде всего, они свидетельствуют про воспроизведение "народной" разговорной речи, диалектов, арго, что в письменном контексте часто создает комический или юмористический эффект, например: *хвасоля*, *хворточка*, *mon z'amour*, *entre les quatre zyeux*,

merdre (merde) (B. Vian, *L'arrache-cœur*),
mirlitaire (militaire) (B. Vian, *L'arrache-cœur*),

hormosexuel (homosexuel) (R. Queneau, *Zazie dans le métro*), etc.

Известными для французского аргю являются "загрязняющие" слоги "va" и "av":

chavaussavurave (*chaussure*),

baveau (*beau*),

povoète (*poète*),

Mavarçavel (*Marcel*),

javenave savepava (*je ne sais pas*), etc.

Наиболее яркий пример парагоги дает Бальзак в "Отце Горио", когда один из персонажей, стараясь показать свою "ученость", создает "умные" слова с суффиксом "-rama":

➤ *Et bien, monsieur Poiret, dit l'employé au Muséum, comment va cette petite santérama? ...*

➤ *Il fait un fameux froitorama! ...*

➤ *...Pourquoi dites-vous froitorama? Il y a une faute, c'est froidorama.*

➤ *Non, dit l'employé du Muséum, c'est froitorama, par la règle: "J'ai froit aux pieds" (Balzac).*

Редупликация, которая тоже относится к этому виду фигур, характерна как для детской речи, когда создаются новые слова типа "*foufou*", так и может выступать средством эмфатического выделения типа "*il est bêêêête!*", "*le frrrrançais*".

Наконец, **диерезис** (произнесение двух гласных по отдельности типа *rien* → *ri – en*) и **синерезис** (редукция двух смежных звуков в один), безусловно, выступают атрибутами поэтической речи и являются особым средством ритмизации стихотворения. Классическим примером можно считать стихотворение Г. Аполлинера "*Refus de la colombe*" (в "*Calligrammes*"):

Mensonge de l'Annon-ci-ade

La Noël fut la Pa-ssi-on

Et qu'elle était charmante et sade

Cette renonci-a-ti-on".

Метаплазмы перестановки.

Для фигур третьего типа, то есть перестановок, основными среди которых являются **метатеза**, **контрпетри (акрофоническая перестановка)**, **анаграмма** и **палиндром**, основным являе-

тся создание юмористического, игрового эффекта. Например, известное **контрпетри** Ф. Рабле:

"Panurge disoit qu'il n'y avoit qu'un antistrophe entre femme folle à la messe et femme molle à la fesse" (Fr. Rabelais, Pantagruel).

Популярная французская газета "*Le Canard enchaîné*", специализирующаяся на высмеивании политики и политиков Франции, во многом, опирается на использование приема контрпетри. Если же такая перестановка является результатом ошибки, ее называют ***lapsus linguae***. Так, П. Бакри [Вагю 2000, 128] в своей работе цитирует аутентичный случай, который имел место во время панихиды, когда кюре обратился к скорбящим родственникам (aux ***parents*** et ***amis***):

"Vous qui avez la douleur d'avoir perdu un pari et un amant".

Хотя, безусловно, "классическая" ***метатеза*** больше интересует специалистов по истории языка, поскольку многие французские слова, берущие начало в исконном (латинском) фонде прошли через метатезу, например: *basiare* > *baiser*, *area* > *aria* > *air*, *junium* > *juin*. То есть сам механизм такой перестановки и игры слов французским писателям знаком исторически.

Особая роль принадлежит ***анаграмме***, которая тоже может быть юмористической: можно процитировать известную анаграмму, сделанную А. Бретоном на Сальвадора Дали, которая высмеивает его любовь к деньгам: *Avida Dollars (= Salvador Dali)*.

Однако ее основной функцией можно считать функцию "энигмы" и создания псевдонимов типа:

Alcofribase Nasier (псевдоним *François Rabelais*, под которым он первое время и писал),

Elomire (= Molière),

Bison ravi ou Brisavion (= Boris Vian),

La rose de Pindare (= Pierre Ronsard),

Yourcenar (псевдоним *Crayencour*).

Наконец, нельзя оставить без внимания "вербальную акробатику", ***палиндром***, про который мы уже писали в нашей предыдущей публикации [Смушинская 2010]. Напомним, что в этом случае речь идет про механизм "зеркального отражения", при

котором слово, выражение или фраза читаются одинаково и слева, и справа:

*"Élu par cette crapule",
"Ce satrape repart à sec",
"Ésope reste ici et se repose",
"La mariée ira mal"* и т.д.

Этот прием тоже называют особым жанром, элементы которого могут использоваться в газете или художественном тексте для создания своеобразной экспрессивности (вспомним известные поэмы В. Хлебникова, написанные палиндромом).

Фигуры деформации.

Многие из описанных выше фигур опираются на **механизмы деформации слова и создания неологизма**, которые являются основными для четвертой группы фигур в нашей классификации. Например, у Б. Виана можно встретить *"septante-trois"* вместо *"soixante-treize"*, *"trumeaux"* (= *trois jumeaux*) и т.д. Можно сказать, что большинство таких фигур четко направлены на создание комического.

Основными среди них можно назвать **патакес** (или **"детские слова"**), **малапропизмы** (**"неуместные слова"**), когда делаются ошибки в словах типа:

hypnotisme → *hynoptisme*,
aéroplane → *aréoplane*,
aréopage → *aéropage*,
infarctus → *infractus*,
caparaçon → *cararaçon*, etc.

Наконец, про **гетерограммы** (**"vers holorimes"**), **перегринизмы** и **макаронизмы**, которые тоже относятся к этой группе фигур, мы уже писали в нашей предыдущей публикации [Смушинская 2010], поэтому не будем повторяться.

Безусловно, многие интересные виды фигур остались "вне" этой статьи, хотя каждая из фигур интересна сама по себе и заслуживает на отдельное внимание. Анализ фигур модификации показал, что даже такой как будто бы "простенький" материал является носителем огромного стилистического потенциала, который опирается прежде всего на их "разговорный" характер

или на создание юмористического эффекта. Таким образом, можно сделать вывод, что большинство фигур такого типа являются контекстуальной опорой для создания более сложных макро-структуральных единиц.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Смушинская И. В.* Теория фигур в ракурсе современной стилистики / И. В. Смушинская // Стил. – Београд, 2010. – С. 63–73.
2. *Смушинська І. В.* Les fondements sémantiques de la dichotomie sens propre / sens figuré / І. В. Смушинська // Наук. вісн. Чернівецького ун-ту. – Вип. 425. Романо-слов'янський дискурс. – Чернівці: Рута, 2008. – С. 64–68.
3. *Vacry P.* Les figures de style / P. Vacry. – P.: Editions Belin, 2000. – 335 p.
4. *Dictionnaire des figures de style / (Nicole Ricalens-Porchot).* – P.: Armand Colin, 2003. – 218 p.
5. *Gardes Tamine J.* Pour une nouvelle théorie des figures / J. Gardes Tamine. – P. PUF, 2011. – 223 p.
6. *Groupe μ.* Rhétorique générale / Groupe μ. – P.: Editions de Seuil. – 232 p.
7. *L'information grammaticale.* – Mars 2013. – № 137 : Les figures de style vues par la linguistique contemporaine. – 60 p.
8. *Suhamy H.* Les figures de style / H. Suhamy. – P.: PUF, 1992. – 5-e éd. – 125 p.

Стаття надійшла до редколегії 30.04.15

I. Smushchynska, Doctor of Philology, prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Word Figures as an Element of the Modern Discourse

The article deals with the analysis and interpretation of figures of words as one of the aspects of the stylistic devices. Their place and function in different types of discourse is in the highlight.

The problem of the word figures classification and their main mechanism is under the study.

Key words: *theory of figures, stylistic devices, figures of words, figures of modification.*

I. В. Смушинська, д-р філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Фігури слова як елемент сучасного дискурсу

Стаття присвячена аналізу й інтерпретації фігур слова як одного з видів стилістичних фігур. Особлива увага приділяється їх місцю та функціям у дискурсах різного типу. Також розглядається питання класифікації фігур слова та їх основних механізмів.

Ключові слова: *теорія фігур, стилістична фігура, фігура слова, фігура модифікації.*

VARIATIONS GRAPHOSTYLISTIQUES DES PHONOGRAMMES DANS L'ÉCRITURE FRANÇAISE

Cet article décrit les orthogrammes à valeur phonique appelés phonogrammes, les lettres qui n'ont pas d'équivalents phoniques appelées aphonogrammes, ainsi que les procédés formant des cryptogrammes.

Mots-clés: *graphostyle, graphostyle familier, graphostylistique, orthogramme, phonogramme, aphonogramme, sémogramme, cryptogramme.*

L'écriture française n'est pas mal conçue de la base au sommet quoique l'on pense parfois qu'elle soit élitiste. L'orthographe française est constituée de plusieurs codes, un code étant un ensemble de signes qui répondent à un même principe. Il existe des codes perçus par les yeux (les signes du code de la route), par l'oreille (les signes du morse), par la main (les signes du braille), par les yeux et l'oreille (les systèmes d'écritures dans lesquelles l'oral et l'écrit sont en rapport réciproque. Claude Gruaz distingue plusieurs codes existant dans l'orthographe française [Gruaz 2009, 48–50]:

➤ **le code alphabétique** où les lettres sont des signes employés dans l'orthographe française. Par exemple: papa, bal, dur, bref;

➤ **le code orthographique (ou phonogrammique)** où les unités pertinents de l'écrit ne sont pas les lettres mais les *graphèmes* et les véritables unités pertinentes de l'oral ne sont pas les sons mais les phonèmes.

Par exemple: *maire, beaucoup, oiseau, temps, taon, faim, pain, schéma*. Le code orthographique couvre plus de 80 % des graphèmes français qui deviennent des orthogrammes ayant des équivalents phoniques, donc devenant des phonogrammes;

➤ **le code morphologique** qui revêt deux aspects: la morphologie lexicale qui explique le choix des orthogrammes dans l'écriture des mots (*amant – aimer, famine – faim, grande – grand*) et la morphologie grammaticale qui concerne les formes conjuguées pour les verbes (*je, il, elle, on parle, tu parles, ils, elles parlent; je, tu finis, il finit; je, tu demandais, on, il, elle demandait, ils, elles demandaient;*

apporter, apportez, apporté, apportée, apportés, apportées) et les formes du genre et du nombre pour les noms et les adjectifs (*noir – noire – noirs – noires, ami – amie – amis – amies*);

➤ **la code lexical** fondé sur le principe distinctif quand des orthogrammes (monogrammes, digrammes, trigrammes, aphonogrammes, etc.) définissent des mots pris en leur globalité qui deviennent des sémogrames (*ver, vair, verre, vers, vert*);

➤ **le code étymologique** groupant plusieurs catégories de lettres latines (*honorer, inhalation, hier, album, science, cheptel, sept, doigt, printemps, voix*) et d'orthogrammes grecs (*chiromancie, archéologie, psychiatre, kilo, sylphide, orthographe, euphonie, amphithéâtre, nymphe, synchronie, rhétorique*).

Les monogrammes, les digrammes et les trigrammes s'emploient dans les mots d'origine étrangère différente:

- *folk, coke* (anglais), *kif-kif, kabyle* (arabe), *krach, kummel* (allemand), *kebab, kief* (turc), *koulak, kvas* (russe), *karaoké, kimono* (japonais), *kaolin, kung-fu* (chinois), *kabbale, kasher* (hébreu), *kraft* (suédois), *kraal* (néerlandais), *kanak* (polynésien), *kalmouk* (mongol), *karma* (sanskrit), *kayak* (esquimau), *koumys* (tatar), *koala* (australien), etc.;

- *biftek, stock* (anglais), *cocktail* (anglo-américain), *alpenstock, bock* (allemand), *nickel* (suédois), *kopeck* (russe), etc.;

- *ecchymose* (grec), *bacchante* (latin), *schisophrénie* (grec), *schilling, schnaps* (allemand), *schluss* (anglais), *stockfisch* (néerlandais).

Le code étymologique s'appuie sur les connaissances profondes linguo-culturelles [Kruichkov 2014, 166–168];

➤ **le code historique** qui retient les graphies pour des raisons anciennes justifiée par l'histoire de la langue (*roi, beaux, chevaux, huit, huile, huis, pâtisserie, année, prudemment, femme, homme*, etc.)

A ces codes reconnues dans l'orthographe française il faut ajouter encore quelques-uns.

Premièrement, on ne peut pas ignorer les codes du langage des jeunes qui fonctionnent dans la langue et l'orthographe française : *verlan, lanvere, veul, yaourt, javanais, louchebem*. Les médias et la publicité utilisent les innovations lexicales et orthographiques sous les formes des mots branchés, devenus les *mots chebrans*.

Le verlan consiste à changer l'ordre des syllabes dans un mot. *L'envers* devient *verlan* dans la langue des jeunes français. Ainsi, la

poubelle devient *bellepou*, *fou – ouf*, le métro – *tromé*, nerveux – *vénère*, la honte – *tehon*, la pitié – *tiep*.

On peut constater, d'une part, la simplification des orthogrammes utilisés en verlan: *fauché – chéfo*, *bizarre – zarbi*, *français – cèfran*, *flipper – perfli*, *parents – renpa*, d'autre part, l'emploi des digrammes au lieu des monogrammes et l'utilisation des illetragrammes: *père – reup*, *flic – keufli*, *keuf*, *herbe – behère*, *beuh*, *arabe – re-beu*, *noir – re-noi*, *shit – té-shi*.

Une fois le mot verlanisé est déchiffré et paru dans les médias et dans les discours des politiciens, la jeunesse française crée le verlan de verlan.

Le verlan de verlan est appelé *le lanvere* : *disque – quedis – dekis*, *arabe – beur – reub – re-beu*.

Le veul est une nouvelle transformation du verlan qui consiste à abrégé les mots verlanisés:

moche – cheumo – cheum, *en douce – en ousde – en lousde – en lous*, *le flic – le keufli – le keuf*.

Le yaourt est le code verlanisé pour les jeunes débutants: *lepied – l'yep*, *con – onc*, *disque – deusk*, *bouffon – fonb*.

Le javanais, ou *la langue de feu*, modifie les structures orale et graphique du mot en y ajoutant des syllabes et des orthogrammes parasites: *supermarché – savupavermavarchavé*, *train – travain*, *bonjour – bavonjavour*.

Le louchébem, ou *le largonji*, est basé sur l'argot des bouchers de Lyon : *monsieur – lesieumic*, *femme – lamfè*, *fou – loufoque*, *sac – lacsé*.

Le langage des jeunes ou de djeunes a introduit un bon nombre de mots télescopiques dans la langue française (*cipote* = cité + pote, *timal* = petit + mâle) dont l'orthographe est simplifiée, basée sur le principe phonétique. L'apparition de ce mot *djeunes'* est signalé par Alain Rey : en 2006 – on ne parlait pas encore – ou pas couramment – de "djeunes", à l'époque [Rey 2007, 74].

Dans tous les cas, la création par la jeunesse d'un langage parallèle témoigne l'existence des cryptogrammes dans l'écriture française.

Le système d'écriture français regroupe divers graphèmes et leurs allographes. Les uns ont les liens avec des phonèmes, d'autres, sans correspondance phonique, remplissent des fonctions idéographiques, sémantiques, grammaticales. Les graphèmes à "valeur" phonique sont appelés phonogrames [Kruichkov 2014, 163].

On peut classer les variations graphostylistiques en trois grands types:

1) *symbolisme graphique*

Il s'agit d'un emploi statistiquement déviant par rapport à l'usage de l'écrit normatif. Cela peut être le fait d'écrivains qui saturent leur texte de graphes particuliers en faisant appel au symbolisme écrit que recèle la substance physique de chaque graphème et que l'on peut appeler sème potentiel [Léon 2011, p. 124]. Il s'agit de l'orthographe fantastique (*locomotive, lys, toit, thrône, philosophie*) et les emprunts (*polyphonie, sympathie, whisky, xanthie, yacht, zénith*).

2) *traits isolés de prestige*

Le second type de variation concerne un ou plusieurs graphes particuliers qui, pour des raisons de prestige social, deviennent à la mode. Le graphème est choisi en fonction de ses connotations.

Ainsi c'est une même consonne [s] qui est orthographiée dans *cène, saine, scène*; consonne [f] qui est transcrite dans *filtre et philtre* ou une même voyelle [ɛ̃] qui est transcrite dans *faim, fin et feint; tain, teint, thym et tin; vain, vin, vint et vingt; cinq, ceint, sain, saint, sein et seing*; ou une même voyelle [ɛ] qui est transcrite dans *saine, scène, seine, sen; vair, ver, verre, vers et vert; chair, chaire, cheire, cher et chère*.

Aujourd'hui, on supprime quelques anomalies : *nénufar* au lieu de *nénuphar*, *ognon* au lieu de *oignon*, *assoir* au lieu de *asseoir*, *saccharine* au lieu de *saccharine*.

Les graphes ont tendance à se grouper en graphèmes et orthogrammes autour d'un noyau graphique de grande attraction. En français, les graphèmes et les orthogrammes correspondant aux voyelles ont plus d'équivalents graphiques synonymiques que ceux correspondant aux consonnes. Sur 168 orthogrammes dits "vocaliques" on n'en trouve que 79 "consonnantiques". Le grand nombre d'orthogrammes synonymiques donnent au français une impression de charme et d'élégance graphique.

Même dans le graphostyle familier on choisit des "orthogrammes compliqués": *journeaux, loquommatote, mon Chairi, la Praisante, bezouain, maLadde* [Bauche 1929, 178–179].

Ce procédé est largement utilisé dans les messages électroniques des jeunes.

On francise, dans la mesure du possible, les mots empruntés, en les adaptant au système graphique du français: *musli* au lieu de *müesli*, *weekend* au lieu de *week-end*, *paélia* au lieu de *paella*, *péan* au lieu de *pæan*.

Pourtant, dans certaines couches de la population parisienne, des écrivains et des professeurs universitaires, des femmes mondaines (légèrement snobs) on tend à garder l'orthographe historique et étymologique.

3) traits généraux

Le troisième type de variation s'applique à un trait graphique général. C'est un processus métaphorique, qui se répand ainsi par connotation. Il est généralement inconscient mais relève du signal impressif.

Les principaux traits graphiques en sont les suivants:

- la préciosité, le maniérisme ou la coquetterie (*lys*, *locomotive*, *thrône*);
- l'écrit moderne snob (*orthographe*, *thyroïde*, *philosophie*);
- l'écrit qui se veut "macho" ou vulgaire (*z'étaient chouettes les filles...*);
- les marqueurs de charme (*abc-alphabet*, *filtre-philtre*);
- les graphes indistincts comme dans l'écrit des ivrognes (*bezouain*).

L'écriture peut connoter soit l'emphase, soit l'animosité selon les autres traits graphostylistiques qui l'accompagnent.

On constate le phénomène dans d'autres milieux sociaux. Il paraît quelque peu précieux.

Il faut souligner que le trigramme *eau* a une force secrète se référant à la nécessité de l'orthographe fixe et à l'éternité du graphisme national.

Les graphies historiques se réfèrent à un état révolu du phonétisme et/ou du graphisme national.

Les graphies étymologiques sont liées au phonétisme et/ou graphisme d'une autre langue d'où viennent les emprunts.

Le grand nombre de syllabes ouvertes donnent au français une impression de sonorité. Le français est donc une langue plus "chantante" que celles à syllabation fermée.

Un énoncé comme *je n(e) te l(e) red(e)mand(e)rai pas* qui compte 10 syllabes ouvertes à l'écrit (reflet d'un ancien état de langue) se réduit à l'écrit à 6 syllabes dont trois fermées: [ʒən – təl – rəd – mɑ̃ – dre – 'pa].

La diction poétique traditionnelle conserve le [ə] devant consonne [Léon 2011, 135].

Il existe quatre grands types de variations de l'expressivité: variation émotive, variation phonostylistique contrastive, variation d'allogement généralisé, variation textuelle contrôlée.

La variation constitutive d'un phonostyle est le signal plus ou moins conscient, du type de celui des snobs [Léon 2011, 135]. Il en fait en grande partie de contrastes d'espaces aphonogrammiques, comme, par exemple, apostrophe (*il la voit – il l'a vue, qui – qu'y, doux – d'où*), trait d'union (*portemanteau – porte-monnaie*), blanc graphique (*autour de – au tour de, enfer – en fer, aussitôt – aussi tôt*).

La variation généralisée résulte de choix plus ou moins conscients d'unités logogrammiques. Il s'agit d'une recherche de symbolisme graphique dans la limite du mot écrit indissociable de son image visuelle. Plusieurs critères entrent en ligne de compte, sur le plan de la langue et de l'orthographe, dans la détermination du rôle linguistique du logogramme.

Premièrement, on peut écarter les facteurs étymologiques et historiques avec répercussion possible dans la graphie: *ère – hère, thé – tes, cette – sept, coq – coke, cor – corps*.

Deuxièmement, le facteur de la fréquence est très important dans le choix des orthogrammes: *ancree – encre, champ – chant, faim – fin, mètre – maître, pan – paon, tête – tette*.

Troisièmement, l'homonymie, notion lexicographique, basée sur l'hétérographie, n'est qu'une des armes parmi d'autres utilisées par la langue pour parer à l'ambiguïté du lexique, et surtout du discours: *cuissoit – cuisseau, pair – paire – père, mot – maux, or – hors*.

Quatrièmement, la catégorie grammaticale du mot est prise en compte ce qui restreint considérablement le nombre des logogrammes que l'on pourra considérer comme "fonctionnels": *un trompette – une trompette, un voile – une voile, ami – amie, amis – amies, un avoué – avouée, une abaisse – (il) abaisse, le courant – courant (adj.)*.

Cinquièmement, le champ sémantique du mot qui établit les rapports associatifs, ou paradigmatiques. On tient compte du rapprochement sémique pour justifier l'emploi d'un orthographe: *santé – sain, sanctifié – saint, amant – aimer, signer – seing, ceint – ceinture*.

Ces critères nous permettent de juger du caractère pertinent des logogrammes.

Un phénomène sociolectal moderne est l'apparition d'un *e caduc* final, même dans les mots où il n'y en a jamais eu : *Bonjour(ə)! Qu'il est snob(ə)*.

On en émis l'hypothèse que ce nouvel *e caduc* final marquant essentiellement un parler surtout féminin [Léon 2011, 229].

Ce *e caduc* parasite final fonctionne comme une sorte de détente consonantique vocalisée qui n'a pas d'équivalent graphique.

Il apparaît aussi à l'oral en dehors de tout signe graphique : *un match [ə] nul, un ours [ə] blanc, un film [ə] français*.

La transformation d'un aphonogramme *e* en phonogramme [ə] ou parfois [a] est attribuée à des jeunes:

Arrête! [arɛtə:], *Dominique!* [dɔminika:].

On entend même le [ə] expressif final après voyelle: *c'est fou!* əu [Léon 2011, 229].

Le *e caduc* tend aussi à se prononcer plus au téléphone où on ajoute même des *e* parasites: *vingt – [ə] – trois*. En autre, toute adresse publique, discours, sermon, conférence, ralentit le débit et entraîne la prononciation d'un grand nombre de *e caduc*. Le discours politique use beaucoup du jeu du *e caduc*, comme celui de la liaison. Les deux semblent constituer des marques phonostylistiques concomitantes [Léon 2011, 229–230].

Dans l'écriture, l'orthographe *e* devenant phonogramme [ə] caractérise le graphostyle soutenu tandis que la suppression plus grande des *e caducs*, comme on peut le constater dans des parlers de la France du Nord est très répandu dans le graphostyle familier.

L'analyse des messages électroniques permet de déceler une orthographe spécifique reflétant le langage des jeunes. La norme linguistique n'y est pas reconnue. On y trouve l'amalgame des aphonogrammes du français, du franglais, de l'argot, des formes verlanisés, des abréviations, des illetogrammes, des idéogrammes et des symboles.

Les emprunts à d'autres langues (les anglicismes, les anglo-américanimes, les italianismes, les arabismes, les berbérismes, les tziganismes, etc.) sont, avant tout, francisés, mais ils peuvent, en même temps, garder des orthogrammes exotiques: *cool*, *le cool du cool* (c'est dur), *coolitude*, *coolos*, *hit* (succès), *buzz*, *trash* (ordure), *trips* (ivresse, voyage), *shit* (haschich), *swag* (style), *foot*, *footeux*, *loser*, *rappeur*; *nesbi* (business), *pedo* (dope, drogue), *péfli* (flipper, avoir peur), *picoler* (piccolo – vin), *mariner*, *mec* (mecco); *kif*, *lascar* (garçon de banlieue), *fissa* (vite), *dîn* (religion), *dawa* (désordre); *wesh* (salut); *romani*, *clira* (raclhi – jeune fille).

Les argotismes et les mots familiers contribuent à la simplification et à la phonétisation des graphies: *daron* (père), *daronne* (mère), *gnouf* (prison), *flic*, *flicaille*, *flicailleur*, *mater*, *modasse*, *pet*, *piocheur*, *taf* (travail).

Les formes verlanisées deviennent de vrais cryptogrammes caractéristiques suivant les règles de la phonétisation des orthogrammes : *geran* (ranger), *fiston* (fils), *téç* (cité), *goleri* (rigole), *béton* (tomber), *renoi* (noir), *renpa* (parent), *demer* (merde), *fleugi* (gifle), *genar* (argent), *meuf* (femme), *ouf* (fou), *ronda* (daron), *relou* (lourd), *péta* (taper), *pécho* (choper), *vértou* (trouver), *tiéquar* (quartier), *waj* (joie).

Les abréviations, les apocopes et les aphérèses créent un code largement utilisé dans les messages électroniques :

➤ *TDC* (tombé du camion, volé), *CC* (cocaïne), *KO* (knock-out), *YZ* (moto), *BMX* (bicyclette), *SDF* (sans domicile fixe);

➤ *bs* (bisous), *bsr* (bonsoir), *dsl* (désolé), *msg* (message), *slt* (salut), *c* (c'est), *tjr* (toujours), *lol* (lots of laughs);

➤ *actu*, *ado*, *ciné*, *dac*, *impro*, *pub*;

➤ *gengen* (argent), *ziczic* (musique), *zonzon* (prison);

➤ *blème* (problème), *ricain* (américain), *caille* (racaille).

L'emploi des illetrogrammes, des idéogrammes, des signes, des symboles, des rébus, des pictogrammes (graffitis) contribue à la création des cryptogrammes: trait d'union (pe-fli, lé-flam, oin-j); apostrophe (appart', tur'voi); chiffres (1-un, K7, 2m (demain), a12c4 (à un de ces quatre), koi29 (quoi de neuf), La11g8stik (la linguistique); signes conventionnels (Lngk/ordi – la linguistique par ordinateur).

La fixation et la transmission d'idées et de paroles à l'aide des lettres dans les mots verlanisés, des signes, des symboles, des images et des signaux forment une sorte "d'écriture" particulière [Frutiger 2004, 192].

En ce qui concerne le graphostyle familier, les variations graphostylistiques des phonogrammes possèdent un sens occulte, codé, cryptographique.

LITTERATURE

1. *Bauche H.* Le langage populaire / H. Bauche. – P. : Payot, 1929. – 256 p.
2. *Frutiger A.* L'homme et ses signes. Signes, symboles, signaux / A. Frutiger. – Gap: Atelier Parousseaux, 2004. – 317 p.
3. *Gruaz C.* L'orthographe française : raisons linguistiques, historiques et sociales de sa complexité; vers des voies nouvelles / C. Gruaz // Français 2000. – Septembre 2009. – № 220–221. – P. 48–53.
4. *Kriuchkov H. H.* Orthogrammes français du graphostyle soutenu / H. H. Kriuchkov // Style et traduction. – VPC "Université de Kiev", 2014. – № 1 (1). – P. 163–175.
5. *Léon P.* Phonétisme et prononciations du français / P. Léon. – P. : Armand Colin, 2011. – 284 p.
6. *Rey A.* À mots découverts. Chroniques au fil de l'actualité / A. Rey. – P. : Éditions Points, 2007. – 265 p.

Стаття надійшла до редколегії 20.05.15

H. H. Kriuchkov, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Graphostylistical Modifications of Phonograms in the French Writing

The article focuses on the French familiar graphostyle, on the orthograms with phonetical equivalents (phonograms), without it (aphonograms) and on the procedures forming the cryptograms.

Key words: *graphostyle, familiar graphostyle, graphostylistics, orthogram, phonogram, aphonogram, semogram, cryptogram.*

Г. Г. Крючков, д-р філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Графостилистические модификации фонограмм во французском письме

Статья посвящена фамиллярному графостиллю французского письма, орфограммам, имеющим фонетический эквивалент, буквам без звукового аналога – афонограммам, а также средствам, с помощью которых образуются криптограммы.

Ключевые слова: *графостиль, фамиллярный графостиль, графостилистика, орфограмма, фонограмма, афонограмма, семограмма, криптограмма.*

Г. Г. Крючков, д-р філол. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Графостилістичні модифікації фонограм у французькому письмі

Стаття присвячена фамільярному графостилю французького письма, орфограмам з фонетичним еквівалентом (фонограмам), літерам без звукового аналогу (афонограмам) і засобам, за допомогою яких утворюються криптограми.

Ключові слова: графостиль, фамільярний графостиль, графостилістика, орфограма, фонограма, афонограма, семограма, криптограма.

УДК 821.111-2.09(73)

O. M. Gon, Candidate of Sciences, Associate Professor,
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

EZRA POUND'S LINGUOPOETICS AND THE TRADITION OF RUSSIAN FORMALISM

The article purports to show that Pound's "make it new" meant the transformation of the genre of ancient epic in the form of dialogue with the tradition on the basis of amoebaeon poetics – a structure of agons and echoes, competitions in singing, devices of structural parallelism as proposed in Russian formalism. Linguopoetics of Pound's Cantos is governed by the epic concept, the idea of the unity between an individual and the universal community. The paramount distinction of the poetic self in the Cantos is its dissolution in historical personae, textualization of the cyclic nature of time.

Key words: Ezra Pound, linguopoetics, genre, Russian formalism.

For obvious political reasons Pound's personality and artistic legacy was described in the former USSR at best as odious. Only recently have there appeared the poetics-focused assessments of Pound's poetry and prose, mainly in Russia. But the comparative study of Pound in the context of Ukrainian Neoclassicist movement and Russian Formalism seems to be a fruitful and rewarding strategy that has yet to be meaningfully explored in transatlantic terms.

Although now that Harold Bloom's *The Western Canon* has been translated into Ukrainian, and given that even he has finally granted a place – albeit on the margins of the canon – to Pound, Ukrainian literary criticism of Pound seems to be in the nascent state. In his *Cantos*, Pound strives to unite such different manifestations of the human condition as art, economy, politics, myth, West and East at

the inherent aesthetic level. Semantic and ideological structuring of the "poem including history" is governed by the epic concept, the idea of the unity between an individual and the universal community. The paramount distinction of the poetic self in the *Cantos* is its dissolution in historical personae, textualization of the cyclic nature of time. Artistic characteristic of the work lies both in its *genre* of long narrative poem, "panoramic" form and in what Hegel described as "a comprehensive epic condition of the world" [Гегель 1971, 433]. One of the new facets of the epic that Pound introduced to the modernism's artistic understanding of being is that there seems to be no distinction between Hegelian "modern times" and Bakhtinian "epic absolute past" in his poetic universe. Hence, the linguopoetics of the epic in the post-epic era, the quest for organic and harmonious relations between an individual and modern social institutions.

Pound is known to be a preacher of Modernism who publicly proclaimed "the New Testament of aesthetics" – Make it new. But what is supposed to be made new, what is predicated by the formal subject expressed by pronoun "it", or it can be omitted, as is suggested in the Russian translations of the phrase in some studies?

The argument of this paper is that to "make it new" also meant the transformation of the *genre* of ancient epic, the dialogue with the tradition on the basis of amoebaeon poetics – a structure of agons and echoes as proposed in Russian formalism.

In a forward to his translations of Pound's poetry into Ukrainian, Eaghor Kostetsky, an ardent promoter of the poet's writings, said that ancient "periplus" is a key to *Cantos*, its main parable. [Паунд 1960, 124]. This view reflects the findings of another translator of Pound, German scholar Eva Hesse. But in terms of *genres*, it may also be argued, Pound's cultural history is codified in the form of roundel, a favorite structure of later Swinburne. Together with Yeats, he was an iconic figure among the turn-of-the-century British writers for Pound. As its versification makeup suggests, the roundel resembles the Poundian "repeats in history" in miniature. The epic-as-roundel functions through the condensation of semantic energy foregrounded in refrains, and exemplified by juxtaposition of intertextual elements. This ouroboros-like approach also calls for a wider context of poetry of Eliot, Pound, and Yeats in terms of their historic discourses. In my

reading, while Eliot constructs history as a palindrome, Pound sees it as a roundel, and Yeats builds it on a basis of what might be termed as the "poetics of the middle." Category of the temporal also differs in high modernism: Eliot's time is eternally present, Pound's is contemporaneous, Yeats' is concentric. In the concept of historic development, history takes on the traits of organic unity due to harmonic coexistence of the traditional and new in Eliot, West and East in Pound, and folklore and myth in Yeats. Contrary to Eliot's pessimistic poetics of history, Pound and Yeats use tragic episodes in human history to show imagination's capacity to create a cyclic history in the form of winding stairs.

The epitome of Pound's linguopoetics is the ideogrammatic matrix of his works. Umberto Eco's *The Search for the Perfect Language* and his attempt to revisit the Biblical myth of the tower of Babylon seems to be a meaningful development Pound's dictum in Canto 86: "It can't be all in one language" [Pound 1986, 583]. Commenting on the monogenetic hypothesis, Eco writes that "the mother tongue was not the only language, it embraced all languages" [Эко 2007, 360]. One of these languages was Chinese, and employment and symbolic functioning of the Chinese characters in historiography and *belles-lettres* from Hegel, Hawthorne and Melville to Russian Futurism demonstrate evocative parallels. I will return to them later in this essay, but at this point it is worth mentioning that Hegel is the most striking example. Despite his scepticism when he states that Chinese ideograms constituted a hindrance to the development of science [Гегель 1935, 128], in *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* he tells an anecdote about Jesuit priests who were allowed to preach the teaching of Christ in China under the condition that he was referred to as "tan" [Гегель 1935, 125], an ideogram for the heavens that Pound uses in different ways throughout the *Cantos*. In it, oriental ideograms are inscribed into the discourse of Western culture and function as a polyglossal code, the "golden bridges" in the history of humankind as a holistic unity including the fictional ways to mythologize history.

This "ver(s)ification" of history by Pound is based upon such artistic and stylistic devices as the use of hieroglyphs and historical

documents, multilevel metaphors, a superimposition of different genres and parataxic syntax.

Pound's linguopoetics is also based on the tradition of oriental theater. In the drama and poetry by Pound and Yeats, the Noh theater is represented in the form of holistic and synesthetic art constructions. They function against the background of a combination of text, music, dance, stage scenery, and masks. In the poetics of the Oriental theater Pound singled out the artistic expression of the "unity of the image" concept. This concept is transposed onto the post-epic poem which is made coherent through the individual and inner vision. Anatomized society turns into what D.G. Lawrence called a coherent "universal referentiality" [Lawrence 1992, 20].

Hugh Kenner poignantly mentions Russian film director Sergei Eisenstein in his seminal *The Pound Era* and rightly claims that "The Battleship Potemkin" [Kenner 1971, 162] is a telling marker of the origins of the technique of *montage* as an artistic method which both Pound and Eisenstein drew from Oriental languages (Chinese and Japanese, respectively). In this respect Eisenstein's apologetic "October" (1927) and his writings about this film present just another convergence point of Russian formalism and Anglo-European modernism. Ukrainian New Classicist movement of the early 1920s can also offer stimulating insights into comparative studies of that period, especially in relating poetics of the *Cantos* and Yuri Klen's epic poem "The Ashes of Empires" (1943–1947). In addition, Klen's epic sequence "Provence" demonstrates similar aesthetic functions of the troubadour theme with the topos of Provence in Ezra Pound's poetry and prose. The analysis of the poetic topics, *genre* specifics in engaging in dialogue with the tradition, and versification of their poetry points to complementing dominants in poetic method of the Ukrainian neoclassicist and American modernist. In both cases Provence is an historic-cultural locus, a symbol of focus of classical examples of spiritual and material culture. The Ukrainian neoclassicist recreates the beauty of the medieval poetry and restores the life-giving bond with the tradition while Pound's poetics is based on the rearrangements of the "luminous details".

In 1911–12, Pound published series of essays "I Gather the Limbs of Osiris" where he singled out what he called "donative authors"

[Pound 1973, 25]. His own linguopoetics was in many ways influenced by the "donative" impulse of French literature. As many scholars have indicated, French writers were instrumental in shaping the aesthetic, stylistic and ideological dominants of English-language modernism. But it seems also to be constructive to look into implicit and explicit poetics of High Modernism whose discourse combined creative art and literary-critical reflection. Despite the opposite theorizing vectors of founders of *Imagisme*, the common denominator for them is French literature. An indispensable component in the creation of a supranational, pan-European, transatlantic modern English poetry in Pound's legacy is explicit poetics that posits the theoretical foundations on which the artistic texture is developed. W.B. Yeats, T.S. Eliot, and E. Pound were closely watching the creative achievements of French writers. Innovations in the linguistic conventions in Joyce's narrative were also the result of the influence of French literature. Creative and receptive aspects of the Anglo-French cross-influence inherently correlated with artistic and formal experiments of Modernist poetry and prose.

Medieval art and poetry was one the modes Pound used to promote new poetics for the modern age. Cultural praxis by Ami Lowell, Marinetti, and Pound demonstrate a complex social and artistic processes that characterize the interaction of avant-garde, elitist literature and popular culture at the formative stage of Anglo-American modernism and Italian Futurism. While Lowell, this precursor of Oprah Winfrey's Book Club, used theatrical gestures to promote serious poetry for the commoners and Marinetti's exploitation of what Jean Baudrillard calls simulacrum together with performances, undermined the borders between opposing realms of cultural production, Pound propagates high literature within the framework of patronage. Similar to T.S. Eliot's concept of cultural exchange in the bourgeois society, Pound transposes dichotomies of medieval poetry unto the structure of modern state which must reflect aesthetic principles of hierarchy and ritual.

Animalistic imagery constitutes an integral part of the artistic reflection of reality in Pound's linguopoetics. Analysis of the catalogue of the symbolic, mythological and hieratic animals that inhabit the world of *Cantos* demonstrates that in Pound's aesthetics

animalistic images operate as nodes in a cluster of perpetual motion, the point of an endless spiral which generates the energy of nature and the vision of the earthly paradise.

Ironically, some images taken from nature in the Poundian usage is totally different from that established in Russian formalism. For example, such dissimilarity includes amoebae imagery. In a letter to Harriet Monroe, Pound writes: "The intelligence of the nation more important than the comfort or life of any one individual or the bodily life of a whole generation. It is difficult enough to give the god damn amoeba a nervous system", and goes on to posit his artistic credo against the backdrop of Soviet political discourse when he claims that modernists "ain't bolcheviks, but only the terrifyin' voice of civilization, kulchuh, refinement, aesthetic perception" [The Letters 1951, 317–318]. In a similar vein, Peter Brooker uses the figure of amoeba to imply an apparently formless structure of the *Cantos* and its inclusive imagery. He underscores that Pound "aestheticizes history and politics, or more precisely reads back into art a conception of both as a contest between individual men and the disarray of life's materials" and treats this gesture as inherently fascist in terms of Walter Benjamin, thus "A shorthand indication of the ramifications of Pound's particularly amoebic aestheticism is to be read in the sliding designations given to the term 'to Kalon', glossed first as 'Beauty' but subsequently as a principle of 'Order' exemplified by Mussolini. This is a symptomatic transition, but the elision of art, ethics and politics is proof of needs still to be unravelled particularly in the expansive realm of Pound's poetry in the *Cantos* [Brooker 1982, 23].

Despite such a terminological difference, the concepts of representatives of the Russian philological school who continued and redefined ideas of Alexander Veselovsky and Alexander Potebnya seem to be rather relevant for the study of Pound's artistic modes of representation. In particular, it concerns the amoebae composition of poetic language.

Veselovsky considers epic repetition as a chronological moment which is expressed through amoebae, antiphonal performance of lyric and epic stories. The plots of poetic contest by two singers analyzed by Yuri Tynyanov, and the motivation for amoebae

construction of lyric verses suggested by Victor Zhirmunski, are concordant with aesthetic principles adhered to by Pound to promote indispensably American values. This is especially true for the *Cantos*, the genre of which Pound described as "epic containing history" [Pound 1934, 46].

Such an interface between poetry and historiography has been thoroughly investigated by Hayden White in his *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [White 1973, X]. Wolf Schmid emphasizes that similarity of the work by the historian and the writer is based upon "the distinction of Russian formalists between the concepts of "fable" and "movement" or rather, their English equivalents "story" and "plot". ... One cannot but agree with a fundamental analogy he creates between the historian and the narrator, with his principle message that Clio, the muse of historiography, composes stories" [Шмид 2012, 161–162]. In Pound's *Canto* 8 this interconnection is transported to the correlation between truth and Calliope, the muse of epic poetry. "Slanging each other" [Pound 1986, 28] ends with the victory of truth over skillfully recreated, integral model of reality, which is represented by an ancient form of the epic. Pound had revisited one of the main artistic laws of the ancient genre which Nikolay Rymer, following Friedrich Schelling, calls "the aesthetics of the epic" [Рымарь 1989, 27]. The triumph of truth over Calliope suggests that semantic focus of the renewed epic will not be a retarded action, the starting point and the resolution of the plot of which have been defined by culture and tradition, but rather the attempt to create a new reality.

It is this new reality that Alexander Genis, for example, ascribes universal sense to Pound's slogan "Make it new" to mean "Making the world new" [Генис 2000, 203]. Alexey Zverev, who mainly analyzes the poetic genre convention, underlines that Pound's phrase "Make it new" presupposed a crucial and self-conscious task – "a comprehensive renewal of artistic language" [Зверев 1979, 16]. In the words of Hilda Doolittle, this new perception, "make-it-new" principle expressed through the modern resonances of collected and appropriated lines from different times and cultures, resembled "the process of a Phoenix, rather than of a magpie" [H. D. 1979, 46].

Nikolay Anastasyev treats Pound's "epoch-making appeal "Make it new!" in the context of literary manifestos calling to jettison Raphael and others from the ship of modernity [Анастасьев 2007]. It is worth remembering, however, the authors of "A slap in the face of public taste", the manifesto of Russian futurism of 1912, legitimized new art by embracing Orientalism: "The Academy and Pushkin are even more incomprehensible than hieroglyphs" [Манифесты 1967, 50]. For Pound, Chinese characters were not, as in Joseph Brodsky's stylized "Letters from the Ming Dynasty", scary like any other illegible writing. American yarn and eastern ideograms in the works of Pound make for an organic, total historiosophical, intersemiotic and aesthetic system where American history is part of amoebae dialogues between modernity and the past, East and West. His Oriental experiments form an integral link in the continuum of the tradition of American literature. In his own way, Pound takes on the discourse of Herman Melville's *Moby Dick*. Ubiquitous and hieroglyphical, "mysterious cyphers" upon one Sperm Whale astonished Ishmael (Chapter 68) [Melville 1988, 305].

In addition to the amoebae poetics, another link between Russian formalists and Pound is the poetic function of language defined by Roman Jakobson as the set toward the message as such, focus on the message for its own sake", and promotes "the palpability of signs" [Якобсон 1975, 202–203]. Jakobsonian division between the poetic function and referential messages resembles the second chapter in Pound's *ABC of Reading* in which the author poses the questions like "What is literature, what is language", "What is the use of language, why study literature". Pound's understanding of literariness of fictional texts is akin to the Jakobson's essay "Linguistics and Poetics": "Literature is language charged with meaning. Great literature is simply language charged with meaning to the utmost degree" [Pound 1934, 28, 36]. For both Jakobson and Pound it is obvious that language is used for communication but "literature is news that STAYS news" [Pound 1934, 29]. Or, in terms of Russian formalists, it always remains defamiliarized, taken out, according to Shklovsky, of automatism of perception of genre stereotypes.

Pound's *The Spirit of Romance* also evokes comparisons with Russian formalism. In the Introduction to *The Spirit of Romance*, Pound puts forward his famous dictum "all ages are contemporaneous" [Pound 1968, xiv]. He goes on to say that Theocritus and Yeats must be weighed with one balance. Less than twenty years later, in a letter dated March 4, 1929, Victor Shklovsky, the father of the "defamiliarization" theory in literature, wrote to Tynyanov: "Literature is atemporal, i.e. rather than resembling a grand piano it is organistic – the sound carries on. Thus, [literature] means contemporaneity of cause and effect, i.e. people are different but they still are in the air. Don Quixote and Turgenev are contemporaries" [Тынянов 1977, 568]. Tynyanov's theory of "literary fact" is also a telling and revealing analogue of Pound's "luminous detail". One of the aspects of *Cantos* as an epic poem in its logic of fiction can be described by Tynyanov's definition of the "epic with system shift". It is characterized by the disrupted chronological organization of the narrative which is replaced by literary and historical fragments, white spots in official history, and "minutiae of literature" all of which are combined by poetic imagination.

It seems significant that Pound singles out Theocritus in the ancient literature. Scholars note that the subject matter and genre of his bucolics are determined, in particular, by the agon, competitions in singing, and amoebaeon constructions, i.e. a folklore device of structural parallelism widely employed in Pound's *Cantos*. As Tynyanov has demonstrated, the name of Theocritus was used in Pushkin's time as a symbol of poetic hierarchy.

In his "The Theory of Verse", Zhirmunski defines amoebaeon constructions as a "continuation" of previous works and dialogue with the tradition. Amoebaeon composition appears in a bookish poetry, together with Romanticism and imitation of folk poetry. Zhirmunski points to examples of this distinctly fictitious style in Dante Gabriel Rossetti's poem *An Old Song Ended* (song of Ophelia) and in a famous poem by Maeterlinck, written under the influence of both folk songs and of Rossetti [Жирмунский 1975, 479]. Original reinterpretation of this tradition can be found in Andrey Voznesensky's poem *Song of Akin*. In it, the ancient tradition of singing competition is transformed into a quest for a soul mate, a longing for the dialogue: "Not the glory and not a cow, / not heavy

earthly crown, / Send me, Lord, an other – the one who would cope to sing with me" [Вознесенский 1987, 630].

So, a new facet of the epic introduced by Pound into the artistic representation of reality in Modernism is, in particular, in the fact that in his poetic universe, there is no "modern time" in the Hegelian sense, nor Bakhtinian "epic absolute past" associated with it and construed in axiological aspect. Polemicizing with Bakhtin, Sergey Averintsev who calls the article "Epic and Novel" brilliant and profound, emphasizes that for Bakhtin the epic suggests only Homer, but for Virgil's epic the term "epic past" is irrelevant. Bakhtinian dichotomous antithesis of traditionalism that does not know reflection, and reflection that had already broke with traditionalism, Averintsev offers to add a third intermediate – "a durable balance of reflection and traditionalism" [Аверинцев 1981, 11]. Reflective traditionalism built on the basis of amoebaeal poetic structures seems to provide a productive key to the specifics of Pound's modern epic and its modes of ver(s)ification of history.

REFERENCES

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература / С. С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1981. – С. 3–14.
2. *Анастасьев Н.* После поминок (Комментарии к цитатам) [Электронный ресурс] / Н. Анастасьев // Вопросы литературы. – 2007. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/ana9.html> (date of access: 28.02.2014).
3. *Павнд Е.* Вибраний. Т. I. Поезія. Есей. Канто / Е. Павнд ; переклад і загальне редагування І. Костецького. – Мюнхен: На горі, 1960. – 344 с.
4. *Вознесенский А. А.* Ров: стихи, проза / А. А. Вознесенский. – М.: Советский писатель, 1987. – 736 с.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории / Г. В. Ф. Гегель // Сочинения. – Т. VIII / Перевод А. М. Водена; под ред. и с предисловием Ф. А. Горохова. – М.; Л.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1935. – 470 с.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.
7. *Генис А.* Модернизм как стиль XX века / А. Генис // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 202–209.
8. *Жирмунский В.* Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 663 с.
9. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис / А. М. Зверев. – М.: Наука, 1979. – 317 с.

10. Манифесты и программы русских футуристов / Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. – 182 p.
11. *Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 269 с.
12. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
13. *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии / В. Шмид // Вопросы литературы, 2012. – № 5. – С. 157–174.
14. *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / У. Эко. – СПб: Александрия, 2007. – 423 с.
15. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: "за" и "против". Сб. статей; перевод с англ., фр., немец., чешск., польск. и болгар. языков / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
16. *Brooker P.* The Lesson of Ezra Pound: An Essay in Poetry, Literary Ideology and Politics / P. Brooker // Ezra Pound: Tactics for Reading / ed. by Ian F. A. Bell. – London: Vision; Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1982. – P. 9–49.
17. *H. D. (Hilda Doolittle).* End to torment: A Memoir of Ezra Pound / H. D.; ed. by N. Holmes Pearson, M. King. With the poems from "Hilda's book" by Ezra Pound. – N. Y.: New Directions, 1979. – 84 p.
18. *Kenner H.* The Pound Era / H. Kenner. – Berkeley: University of California Press, 1971. – 606 p.
19. *Lawrence D. H.* Women in Love / With an Introduction by D. Ellis / D.H. Lawrence. – London: Everyman's Library, 1992. – 475 p.
20. *Melville H.* Moby-Dick / H. Melville. – London: David Campbell Publishers, 1988. – P. 327.
21. *Pound E.* ABC of Reading / E. Pound. – N. Y.: New Directions, 1934. – 210 p.
22. *Pound E.* Selected Prose, 1909–1965 / E. Pound; ed. with an Introduction by W. Cookson. – New Directions, 1973. – 475 p.
23. *Pound E.* The Cantos / E. Pound. – N. Y.: New Directions, 1986. – 824 p.
24. *Pound E.* The Spirit of Romance / E. Pound. – N. Y.: New Directions, 1968. – 248 p.
25. The Letters of Ezra Pound, 1907–1941 / ed. by D. D. Paige. – London: Faber and Faber, 1951. – 464 p.
26. *White H.* Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe / Hayden White. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. – 448 p.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

А. М. Гон, канд. філол. наук, доц.
Киевський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Лингвопоэтика Эзры Паунда и традиция русского формализма

Целью статьи является попытка продемонстрировать, что идея Паунда "творить по-новому" предполагала и трансформацию древнего жанра эпоса в форме диалога с традицией на основе амёбейной поэтики – структуре агонев и перекличек, соревнования в пени, приемов структурного параллелизма,

которую выдвигали представители российской школы формализма. Лингвопoeтика "Песен" Паунда основывается на концепте эпичности, идеи единства индивидуума и всемирного сообщества. Определяющей чертой поэтического "я" в "Песнях" является его размытость в исторических масках, текстуализация циклической природы времени.

Ключевые слова: Эзра Паунд, лингвопoeтика, жанр, российский формализм.

О. М. Гон, канд. філол. наук, доц.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Лінгвопoeтика Езри Паунда і традиція російського формалізму

Метою статті є спроба продемонструвати, що ідея Паунда "творити по-новому" включала і трансформацію древнього жанру епосу у формі діалогу з традицією на основі амейної поетики – структурі агонів і відгуків, змагання у співі, прийомів структурного паралелізму, яку обстоювали представники російської школи формалізму. Лінгвопoeтика Паундових "Пісень" ґрунтується на концепті епічності, ідеї єдності індивідуума і всесвітньої спільноти. Визначальною рисою поетичного "я" у "Піснях" є його розмитість у історичних масках, текстуалізація циклічної природи часу.

Ключові слова: Езра Паунд, лінгвопoeтика, жанр, російський формалізм.

UDC 81'42:82-34=811.133.1

G. S. Tchaikivska, assistante

Université nationale de Kiev Taras Chevtchenko (Ukraine)

PARTICULARITÉS DE L'ÉCRITURE FÉMININE ET MASCULINE DANS LES CONTES D'AUTEUR FRANÇAIS DU XVII^E SIÈCLE

Une analyse des points communs et des différences dans l'écriture féminine et masculine sur le matériel des contes d'auteur français du XVII^e siècle est faite dans l'article. En particulier, de tels éléments architectoniques comme titre, sous-titre, corps du texte, moralité illustrent le mieux le style expressif "romanesque" dans les contes féminins, leur déviation de la structure et de la sémantique traditionnelles du genre et l'écriture ironique, plus laconique des hommes. Le rôle de la stylistique Charles Perrault au cours de la formation des particularités du conte d'auteur français est également analysé.

Mots-clés: écriture féminine, écriture masculine, XVII^e siècle, conte d'auteur français, Charles Perrault.

À la fin du XVII^e siècle le genre du conte d'auteur français franchit une nouvelle étape dans son évolution, incontestablement liée à la personnalité et l'œuvre de Charles Perrault (1628–1703).

Charles Perrault est l'initiateur d'une nouvelle étape de développement du genre à la fin du XVII^e siècle et est suivi d'autres conteurs imitant ou innovant le genre à partir des éléments compositionnels et stylistiques qu'il avait introduits. Son mérite est certainement d'avoir su opposer la fantaisie et la fiction de l'art populaire à la crédibilité des romans répandus dans la littérature française dès le début du siècle, ce qui a ouvert une perspective au développement postérieur du genre. Dans le monde littéraire et esthétique du conte les Français retrouvent facilement "leurs préjugés, leur esprit, leur penchant à ridiculiser tout ce qui n'est pas conforme à leurs manières et accessible à leur intelligence" [Lanson 1895, 588]. C'est grâce à ces éléments de la représentation du monde éclairés dans ses œuvres que Charles Perrault a obtenu la gloire et la reconnaissance. Des sources françaises emploient même l'expression "cas Perrault" pour désigner un écrivain doué et talentueux [Raymonde 2002, 30].

Les particularités stylistiques de Charles Perrault trouvent leur origine dans un certain rapprochement avec le langage populaire: des phrases assez brèves et courtes, le caractère ironique des locutions phraséologiques et des tournures. Le conteur emploie régulièrement des *formulettes rythmées*, des *archaïsmes linguistiques* afin de rapprocher le langage de l'œuvre à la parole orale, le rendre plus vif et intéressant:

"Tire la bobinette et la chevillette cherra" [Le Petit chaperon rouge dans: Il était une fois 1983, 75].

La forme vieillie du verbe *cherra*, qui correspond dans le français moderne au verbe *choir* qui est vieilli aussi. Au XVII^e siècle la forme du futur était changée en *choira* pourtant le conteur garde la forme précédente dans son texte. Le rythme de la formulette est dû à des répétitions au niveau phonétique: allitération du son [ʃ] dans *chevillette / cherra*, ou bien la forme phonétique proche des diminutifs *bobinette / chevillette*.

D'autres exemples des formes lexicales vieilles chez Ch. Perrault:

"Le Roi ordonna aussitôt aux **Officiers** de sa Garde-robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas" [Le Maître Chat, ou le Chat botté dans: Il était une fois 1983, 87].

Le mot *officier* est un archaïsme sémantique car dans ce conte désigne les personnes travaillant à la Cour royale et chargées de certaines tâches ménagères comme, l'étable, la literie, la blanchisserie et autres [Il était une fois 1983, 593].

Les contes de Ch. Perrault se caractérisent par l'emploi répétitif des "*jeux des formulettes*", par exemple:

"Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?!" [La Barbe Bleue dans: Il était une fois 1983, 81–83];

"Ma mère-grand, comme vous avez de grands bras!...Ma mère-grand, comme vous avez de grandes jambes!... Ma mère-grand, comme vous avez de grandes oreilles!.. Ma mère-grand, comme vous avez de grands yeux!... Ma mère-grand, comme vous avez de grandes dents!" [Le Petit chaperon rouge dans: Il était une fois 1983, 76].

La plupart d'entre eux sont basés sur le principe des répétitions lexicales, dont le redoublement des mots *mes enfants / mes pauvres enfants, Anne / ma sœur Anne* et rendent le langage plus vif et expressif. Ces éléments prouvent le rapprochement de la parole orale, un emprunt direct de la tradition populaire orale de conte.

Les successeurs de Charles Perrault dans le genre du conte d'auteur ont été fortement influencés par son œuvre d'où la reprise, dans leurs contes, de plusieurs éléments de ses textes parus précédemment.

En effet, nous pouvons retrouver des éléments caractéristiques des contes de Ch. Perrault repris dans des œuvres postérieures du genre. Par exemple, voici le début de sa "*La Belle au bois dormant*":

"Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. (...) Enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d'une fille: on fit un beau Baptême; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui [fasse] un don" [Perrault 1697, version électronique].

Dans un conte de Fénelon nous trouvons un début suivant:

"Il y avait une fois un roi et une reine, qui n'avaient point d'enfants. Ils en étaient si fâchés, si fâchés, que personne n'a jamais été plus fâché. Enfin la reine devint grosse, et accoucha d'une fille,

la plus belle qu'on ait jamais vue. Les fées vinrent à sa naissance" [De La Mothe-Fénelon 1684, version électronique].

Nous pouvons constater une similitude manifeste entre les deux extraits. Cet élément structural introduit par Ch. Perrault devient alors un modèle à suivre pour ses continuateurs. Le rôle-clé de Charles Perrault dans l'histoire du genre est également souligné par le fait que la parution de la grande majorité des contes d'auteur du XVII^e siècle a été concentrée à la fin du siècle, après la parution de son premier recueil des contes en 1693.

Au XVII^e siècle, ce sont en particulier des femmes qui travaillaient dans le genre du conte d'auteur. Les conteurs-hommes préféraient les genres plus sérieux et philosophiques comme le roman, la fable. Cela leur permettait d'incarner leurs idées philosophiques et leur manière ironique de l'écriture tandis que les conteuses Madame d'Aulnoy, Catherine Bernard, Mademoiselle L'Héritier et autres travaillaient dans le style "romanesque".

Nous allons comparer la structure architectonique de l'écriture des hommes et des femmes conteurs du XVII^e siècle, très édifiante pour l'analyse du style des conteurs et des conteuses tout en retrouvant l'influence de la stylistique de Charles Perrault. La démonstration de la fonction principale de ces textes – fonction didactique, introduite par Ch. Perrault, sera également éclairée par le biais de l'architectonique des contes analysés.

Le titre est toujours présent dans le genre du conte du XVII^e siècle. Généralement, il représente l'idée principale du texte, peut être développé par des attributs. Nous pouvons regrouper les titres de la façon suivante en fonction de la présence des éléments suivants:

A) Le nom du personnage principal / personnages principaux. Par exemple, "*La Princesse Rosette*" de la Comtesse d'Aulnoy, "*La Barbe Bleue*", "*Le Petit Chaperon Rouge*" de Charles Perrault, "*Riquet à la Houppe*" de Catherine Bernard et autres. Le nom peut être composé d'un substantif au singulier ou au pluriel quand plusieurs actants sont au centre de l'œuvre ("*Les Fées*").

B) Le nom double, compliqué par une paraphrase alternative. La plupart des titres de ce groupe comprennent également le nom du personnage principal, comme "*Le Maître Chat, ou le Chat botté*", "*Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de verre*", "*La Marquise de*

Salusses ou la Patience de Grisélidis" de Charles Perrault, "*L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette*" de Mademoiselle L'Héritier;

C) L'idée principale ou le concept-clé qui reflète le sens de l'œuvre, par exemple "*Les Enchantements de l'éloquence*" de Mademoiselle L'Héritier, "*Les souhaits ridicules*" de Charles Perrault, "*Les Amours de Psyché et Cupidon*" de Jean de La Fontaine;

D) Une phrase subordonnée explicative exprimant l'élément central de la fable du conte. Dans cette catégorie nous pouvons nommer des titres comme "*Le paysan qui avait offensé son seigneur*", "*Le Petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*", "*Conte d'une chose arrivée à Château-Thierry*" de Jean de La Fontaine, "*Fables composées pour l'éducation de M. Le Duc de Bourgogne*" de Fénelon. Il est curieux que quelques-uns des titres comprennent la nomination du genre de l'œuvre – *Conte, Fables, Histoire*.

L'analyse des titres des contes du XVII^e siècle écrits par les auteurs hommes et femmes montre que les titres de leurs œuvres se caractérisent par les traits communs et entrent facilement dans les mêmes groupes. Nous pouvons l'expliquer par le choix des sujets communs, des personnages traditionnels. Notons que les contes de Charles Perrault figurent presque dans toutes les catégories ce qui prouve que le conteur a été suivi dans son choix des modèles des titres aussi.

Le sous-titre n'est pas présent dans tous les contes du XVII^e siècle. La grande majorité des œuvres des conteurs hommes ne contient pas de sous-titres. Nous n'en trouvons chez Ch. Perrault non plus. Ainsi, le corps du texte suit directement après le titre. Par exemple, dans le conte "*Conte d'une chose arrivée à Château-Thierry*" de J. de La Fontaine nous lisons le début du conte avec l'introduction des personnages principaux après le titre:

"*Un savetier, que nous nommerons Blaise,*

Prit belle femme; et fut très avisé..." [La Fontaine 1674, version électronique].

Chez les conteuses les sous-titres des contes comprennent généralement la nomination du genre donnée à l'œuvre par l'auteur. Par exemple, dans le conte "*Serpentin Vert*" Madame d'Aulnoy donne le sous-titre "*Conte*", ou bien dans "*L'Adroite Princesse ou*

les Aventures de Finette" de Mademoiselle L'Héritier où nous trouvons la désignation du genre "*Nouvelle*". D'habitude une telle nomination contredit le sens général du texte et aux nominations que nous trouvons dans le corps du texte ou dans la moralité. Le dernier exemple du conte d'auteur est le plus révélateur dans ce sens. Malgré la désignation "*Nouvelle*" dans le sous-titre, nous lisons à la fin de l'œuvre:

"Mais ces fables plairont jusqu'aux plus grands esprits.

Si vous voulez, belle Comtesse,

Par vos heureux talents, orner de tels récits.

L'antique Gaule vous en presse:

Daignez donc mettre dans leurs jours

Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse

Qu'ont inventés les troubadours.

Le sens mystérieux que leur tour enveloppe,

Egale bien celui d'Ésope" [L'Héritier de Villandon, 22, version électronique].

L'auteur donne ses réflexions sur les origines et l'évolution du genre du conte en incitant la Comtesse, sa lectrice imaginaire, d'écrire dans ce genre littéraire. Nous pouvons ainsi constater la divergence entre les nominations utilisées par Mademoiselle L'Héritier pour désigner son œuvre: "*ces fables*", "*les contes*", "*récits*" dans la moralité et "*Nouvelle*" dans le sous-titre du conte. Cet exemple fait preuve de la tendance générale de l'incertitude de la délimitation des genres littéraires au XVII^e siècle.

Donc, les sous-titres sont généralement propres aux contes d'auteur au XVII^e siècle écrits par les femmes, à la différence des œuvres des hommes. En plus, les nominations du genre proposées dans les sous-titres contredisent celles qui figurent dans le corps du texte.

Une analyse du **corps du texte** montre également une différence sensible entre les œuvres des auteurs féminins et masculins.

Nous pouvons constater que les contes du XVII^e siècle écrites par des femmes se caractérisent par la vivacité du **style expressif**. Le trait particulier des contes d'auteur féminins au XVII^e siècle c'est leur **expressivité** et **émotionnalisme**, caractérisés par la chercheuse française Christine Rousseau:

"Généralement emphatique (la façon) et (les femmes) composent des récits longs, comme leurs phrases: elles pratiquent une rhétorique de l'ornement, de l'abondance, de la dilation" [Rousseau 2002, 17].

Prenons un extrait du conte "*La Princesse Rosette*" de Madame d'Aulnoy:

"Les dames qui n'avaient pas encore vu Rosette, accoururent pour la saluer: les unes lui apportèrent des confitures, les autres du sucre; les autres des robes d'or, de beaux rubans, des poupées, des souliers en broderie, des perles, des diamants" [Le Jumel de Barneville 1697, version électronique].

Nous constatons *l'attention aux détails, les descriptions développées, les énumérations des objets*, qui ne trouvent pas de place dans les œuvres des conteurs hommes. Cette particularité style peut être exprimée par les répétitions sur des niveaux différents et qui compliquent la structure syntaxique des phrases.

Mademoiselle L'Héritier souligne cette particularité de l'écriture féminine et écrit de son choix conscient pour *la préciosité* et *le style sophistiqué*, pour l'agrandissement du volume du conte et à la complication de la structure architectonique. Donnons un exemple de son conte "*L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette*":

"Je vous avoue que je l'ai brodée et que je vous l'ai contée un peu au long; mais quand on dit des contes, c'est une marque que l'on n'a pas beaucoup d'affaires; on cherche à s'amuser, et il me paraît qu'il ne coûte pas plus de les allonger, pour faire durer davantage la conversation...Cependant ce n'est pas ainsi que l'on me les racontait quand j'étais enfant; le récit en durait au moins une bonne heure" [L'Héritier de Villandon 1664–1734, 17, version électronique].

Dans les œuvres de Madame d'Aulnoy nous trouvons les descriptions développées des détails luxueux du décor, des pierres précieuses ce qui est une preuve de la finesse, la délicatesse du goût, le maniérisme:

"ils étaient de diamants, d'émeraudes, de rubis, de perle, de cristal, d'ambre, de corail, de porcelaine, d'or, d'argent, d'airain, de bronze, de fer, de bois, de terre: ...en un mot il n'y a pas plus de différence entre les créatures qui habitent le monde, qu'il y en avait entre ces pagodes" [Le Jumel de Barneville 1697, version électronique].

Dans l'extrait l'auteur parle de l'apparence des personnages à l'aide des pierreries précieuses ce qui lui permet de résumer ensuite sa description et de comparer les humains et les pagodes.

Les conteuses françaises du XVII^e siècle peuvent décrire leurs personnages d'une façon plus individualisée, personnalisée et non pas comme des actants-type des contes populaires:

"La princesse jouait des instruments et chantait divinement bien; elle demeura deux ans dans cette agréable solitude, où elle fit même quelques livres de réflexions" [Le Jumel de Barneville 1697, version électronique].

Ainsi, Madame d'Aulnoy présente les occupations de loisirs de la princesse en tant qu'une dame de salon, assez cultivée, d'un certain niveau culturel, malgré l'incarcération de l'héroïne du conte. Ce style n'est pas propre aux contes masculins plus traditionnels.

En caractérisant le volume et le style des œuvres de Mademoiselle L'Héritier, le chercheur français Paul Delarue affirme qu'"elle développe ses contes en de véritables petits romans qui sont bien loin de la forme populaire" [Delarue 1957, 20]. Il met alors un accent sur l'éloignement de l'écriture de conte traditionnelle qui se basait sur la forme et les motifs populaires:

"Les autres conteuses et conteurs qui suivent Mme d'Aulnoy ne recourent que rarement à la tradition orale" [Delarue 1957, 21].

Ce style "romanesque" est, par exemple, identifiable dans le conte *"L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette"* de Mademoiselle L'Héritier:

"Riche-Cautèle, qui n'était pas un fort courageux personnage, et qui voyait toujours Finette armée du gros marteau dont elle badinait comme on fait d'un éventail, Riche-Cautèle, dis-je, consentit à ce que souhaitait la princesse, et se retira pour la laisser quelque temps méditer" [L'Héritier de Villandon 1664–1734, 17, version électronique].

En décrivant la situation de bagarre entre les héros, la conteuse écrit dans des phrases subordonnées en détaillant leurs actions et leurs sentiments, donnant une comparaison après quoi elle met en valeur sa "présence" dans la narration par la phrase *dis-je*, comme si elle s'était interrompue elle-même et continue l'histoire. Il est à noter que ces stylistique expressive et vivacité du langage du conte sont

partiellement imitées par les conteuses des œuvres de Charles Perrault. Pourtant il employait d'autres moyens: phrases assez longues et souvent composées, formes et tournures archaïques, formulettes rythmées.

A la différence de l'écriture féminine les conteurs hommes de la fin du XVII^e siècle écrivent d'une manière plus aiguë et laconique, ils "condensent leur écriture et le merveilleux est nettement moins maniéré: ils manient une rhétorique de la sobriété, de l'efficacité qui ne dédaigne pas une ironie plus mordante que celle employée par leurs consœurs: leurs critiques des défauts humains ne manquent pas de sel et sont récurrentes; leur cible privilégiée étant bien sûr la mythique curiosité féminine qu'ils ne manquent pas de critiquer dans pratiquement chacun de leur conte" [Rousseau 2002, 17–18].

Cette manière de l'écriture des textes peut se manifester au niveau lexico-stylistique par le biais de *l'ironie*. Ce procédé stylistique est souvent employé dans les contes d'auteur masculins dans l'ensemble avec les allusions à l'érotisme et à la sexualité ce qui transforme ces textes du genre littéraire pour enfants à celui qui est destiné aux adultes. Le motif littéraire traditionnel prend un autre ton chez les conteurs hommes, un contexte plus idéologique, plus profond, plus satirique que chez les conteuses françaises de la fin du XVII^e siècle. Nous pouvons alors constater que les conteurs de la fin du XVII^e siècle écrivent dans le *style ironique*.

La structure architectonique des contes d'auteur français du XVII^e siècle se caractérise par la présence d'une édification aux lecteurs placée traditionnellement à la fin des textes et présentant un élément architectonique à part – **moralité**. Cet élément architectonique a été introduit dans le genre du conte d'auteur par Charles Perrault afin de réaliser avant tout la fonction didactique de ces textes.

La visée principale du genre de conte est l'édification qui ne les réduit pourtant pas au statut des textes légers et insignifiants. Les conteurs soulignent eux-mêmes cette caractéristique du genre en affirmant que: "*ces bagatelles ne sont pas de pures bagatelles, qu'elles refermaient une morale utile*" [Perrault 1886, 83].

Dans le titre même de son recueil des contes de 1697, Charles Perrault annonce au lecteur son but didactique en indiquant qu'il s'agit des "*Histoires ou contes du temps passé*, (donc, des histoires

traditionnelles), *Avec des Moralités*" où l'édification est réalisée à l'aide des moralités. Il est à noter également que le mot *moralité* commence par une majuscule et il est introduit par la conjonction *avec*. Ces détails délimitent d'une certaine manière la moralité et la mettent en valeur dans les contes d'auteur du recueil.

La présence de la moralité dans le conte traduit la spécificité du genre qui se base sur l'illustration de l'incroyable, du fantastique. A la différence du caractère affirmatif de l'édification de la fable, dans le conte elle est moins pressante et catégorique. Selon les idées de la chercheuse ukrainienne E. Kazak, "le conte n'existe pas sans la moralité car elle est nécessaire non seulement pour l'unité compositionnelle mais surtout pour la réalisation du but principal poursuivi par les textes du genre – instruire et, surtout, distraire" [Kazak 1984, 55].

Notons que Charles Perrault a réussi à détruire le didactisme direct et univalent de ses contes, en diversifiant les variantes de leçons données dans les textes. Un motif du conte qui doit aboutir logiquement à une moralité se dédouble chez Ch. Perrault et peut recevoir une moralité supplémentaire avec un autre but pragmatique. Par exemple, dans le conte "*La Barbe Bleue*" une moralité sur le danger de la curiosité excessive:

"La curiosité malgré tous ses attraits, coûte souvent bien des regrets;

On en voit tous les jours mille exemples paraître.

C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger;

Dès qu'on le prend il cesse d'être,

Et toujours il coûte trop cher" [Perrault 1697, version électronique].

Pourtant dans la deuxième moralité l'auteur constate que c'est un conte des temps passés, donc, un peu démodé, et qu'aujourd'hui, dans la plupart des cas, l'homme n'occupe pas de position dominante dans la famille:

"Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,

Et que du Monde on sache le grimoire,

On voit bientôt que cette histoire est un conte du temps passé;

Il n'est plus d'Époux si terrible,

Ni qui demande impossible,

Fût-il mal content et jaloux.

*Près de sa femme on le voit filer doux;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître* [Perrault 1697,
version électronique].

La deuxième moralité s'oppose à la première, sur le plan sémantique en le "modernisant", et la nie. Cette opposition est soulignée par le point de vue architectonique, par le biais des deux sous-titres en majuscules: "MORALITÉ" et "AUTRE MORALITÉ".

Il est curieux que l'auteur ne moralise pas sérieusement, par contre, il ironise et se moque du lecteur en soulignant qu'il est possible de lire de tout dans ses contes, que tout dépend du point de vue, de la vision du lecteur:

"Si on examine bien ces Contes ... on verra qu'ils referment tous une moralité très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent" [Perrault 1886, 7].

Un tel penchant à ironiser, à donner un clin d'œil aux lecteurs caractérise généralement le style de l'écriture masculine. Nous pouvons alors caractériser le genre de conte comme celui qui a un destinataire "dédoublé", c'est-à-dire que la première moralité peut être perçue comme adressée aux enfants et la deuxième, pour les adultes. Dans l'introduction aux contes en vers de Ch. Perrault nous en trouvons une preuve explicite:

"Il est vrai que ces contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des histoires dépourvues de raison pour s'accommoder à ces mêmes enfants, qui n'en ont pas encore" [Perrault 1886, 7].

Donc même si les parents sont seulement "les intermédiaires" entre le conte d'auteur et le lecteur – cible, enfant, ils restent néanmoins ces lecteurs auxquels une des moralités est adressée: "La raison d'être de ces moralités n'est pas d'expliciter la leçon que l'on peut sérieusement tirer de ce conte... Au contraire, les moralités participent de ce jeu de salon qui consiste à établir une distance ironique entre l'auteur et les lecteurs, d'une part, et la matière du récit de l'autre" [Perrault 1886, 57]. Dans les contes des auteurs femmes, la position et le sens des moralités sont plus flexibles et originaux. Par exemple, dans *"L'adroite princesse ou les Aventures de Finette"*,

Mademoiselle L'Héritier dévoile la fin de l'histoire à Madame de Murat avant même de l'avoir racontée:

*"Vous y verrez comment nos Ayeux savoient insinuer qu'on tombe dans mille désordres, quand on se plaît à ne rien faire, ou pour parler comme eux, **qu'oisiveté est mère de tous les vices**; et vous aimerez sans doute, leur manière de persuader qu'il faut être toujours sur ses gardes: **vous voyez bien que je veux dire que Défiance est mère de sûreté**"* [L'Héritier de Villandon 1664–1734, version électronique].

Ces deux proverbes sont présentés dans la forme rimée et nous pouvons observer un passage brusque d'une forme compositionnelle à l'autre car le texte qui suit n'est plus rythmé et est délimité par un espace en formant un paragraphe à part. Mademoiselle L'Héritier commence un certain jeu avec le lecteur comme si elle lui dévoilait son secret, son état émotionnel:

"Mais je n'y songe pas, Madame! J'ay fait des Vers! Au lieu de m'en tenir au goût de Monsieur Jourdain, j'ay rimé sur le ton de Quinault!" [L'Héritier de Villandon 1664–1734, version électronique].

Malgré la position de la moralité au début du conte, l'œuvre termine par des strophes versifiées qui sont sémantiquement et syntaxiquement liées à l'histoire du conte qui restent tout de même sa fin logique.

Dans les textes de Madame d'Aulnoy nous trouvons une autre variation de la position de la moralité dans le conte d'auteur. Dans *"Serpentin vert"*, par exemple, au milieu du récit, quand l'héroïne décide de rencontrer l'homme par curiosité malgré toutes les défenses, l'auteur entre dans la narration et fait une édification:

"Ah! curiosité fatale, dont mille affreux exemples ne peuvent nous corriger, que tu vas coûter cher à cette malheureuse princesse! Elle aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché" [Le Jumel de Barneville 1697, version électronique].

Cette anticipation présente une sorte de "doublet" en exprimant déjà le sens de la moralité et en y préparant le lecteur. Ces doublets sémantiques soulignent le rôle-clé de la moralité dans le texte et répètent la leçon principale en exprimant la bienveillance de ce genre littéraire, son intention candide. De l'autre côté, cette répétition peuvent traduire un autre but pragmatique au niveau de la recon-

naissance du genre: "Tant d'efforts pour se justifier soulignent combien l'entreprise n'est pas assurée de réussite, ni d'assentiment" [Rousseau 2002, 91].

En analysant le sens de la moralité du conte "*Serpentin vert*", nous pouvons tirer une conclusion de l'originalité de la conteuse. Madame d'Aulnoy affirme que l'exemple des autres souvent n'est pas bon à prendre:

*"Prenons-en à témoin la première mortelle;
Sur elle on nous a peint et Pandore et Psyché...*

Hélas! de leurs malheurs passés,

La plupart des mortels curieux, insensés,

N'en fait pas un meilleur usage" [Le Jumel de Barneville 1697, version électronique].

Cette innovation d'auteur met en question les valeurs classiques didactiques et éducatives traditionnellement propres au genre du conte d'auteur français.

Alors, les contes français du XVII^e siècle écrits par les hommes et ceux écrits par les femmes ont des différences importantes des points de vue stylistique, sémantique, de la réalisation des fonctions principales des textes. Nous avons pu montrer ces divergences en nous référant aux particularités de la structure architectonique de leurs œuvres. La plupart des titres des contes d'auteur de cette période sont simples de structure et ne se distinguent pas chez les conteurs et conteuses. Plusieurs particularités sémantiques et structurales des titres ont été introduits par Charles Perrault et développées par ses continuateurs. A la différence des contes "masculins", les contes des femmes contiennent en grande majorité un sous-titre comprenant la nomination du genre. Le corps du texte des contes d'auteur présente le plus manifestement les particularités du style des hommes et des femmes. Les femmes transforment leurs contes en de petits romans en développant les descriptions, en donnant plus de détails, en soulignant leur présence dans le texte, tandis que les auteurs hommes sont plus ironiques, plus laconiques dans leurs œuvres. La moralité est plus traditionnelle chez les conteurs hommes du point de vue de la position dans le texte et du sens de la leçon à suivre, alors que les conteuses les rendent plus flexibles et originales de ces points de vue. Tout cela nous a permis

d'appeler la stylistique féminine expressive et celle de l'écriture masculine – ironique. L'initiateur du renouvellement du genre du conte d'auteur Charles Perrault écrit dans le style qui unit les particularités des écritures féminine et masculine en introduisant les modèles suivis et développés par ses continuateurs.

LITTERATURE

1. *De Salignac de La Mothe-Fénelon François*. Fables composées pour l'éducation de M. Le Duc de Bourgogne [Электронний ресурс] / François de Salignac de La Mothe-Fénelon. – Режим доступу : <http://www.shanaweb.net/les-fabulistes/fenelon/fenelon.html>

2. *Delarue P.* Le conte populaire français: [catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des Etats-unis, Antilles françaises, Haiti, île Maurice, la Réunion] / P. Delarue. [Tome premier; la correction des épreuves a été assurée par Mme Tenèze et M. Jean Paquie]. – P.: Editions Erasme, 1957. – 396 p.

3. Il était une fois. Contes littéraires français (XII–XIX^{èmes} siècles) / сост. и предисловие М. В. Разумовской. – М.: Радуга, 1983. – 648 с.

4. *L'Héritier de Villandon Marie-Jeanne*. Les contes de fées [Электронний ресурс] / L'Héritier de Villandon Marie-Jeanne. – Режим доступу : <http://lescontesdefees.free.fr/Contes/finette.htm>

5. *La Fontaine J. de*. Contes. [Электронний ресурс] / *J. de la Fontaine*. – Режим доступу : http://jp.rameau.free.fr/lafontaine_contes.htm

6. *Lanson G.* Histoire de la littérature française / G. Lanson. – Paris: Librairie Hachette et Cie, 1895. – 1158 p.

7. *Le Jumel de Barneville Marie-Catherine*. La comtesse d'Aulnoy. Contes [Электронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.shanaweb.net/auteurs/aulnoy/madame-d-aulnoy.html>

8. *Perrault Charles*. Contes [Электронний ресурс] / C. Perrault. – Режим доступу : <http://www.shanaweb.net/auteurs/perrault.html>

9. *Perrault C.*. Contes en prose et en vers / C. Perrault. – P.: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1886. – 160 p.

10. *Raymonde R.* Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle / R. Raymonde; [supplément bibliographique 1980–2000 établi par Nadine Jasmin avec la collaboration de Claire Debru]. – P.: Honoré Champion éditeur, 2002. – 560 p.

11. *Rousseau C.* La rhétorique mondaine des contes de fées littéraires du XVII^e siècle: [mémoire de DEA] / Christine Rousseau. – Nantes: Université de Nantes, 2002. – 110 p.

12. *Simonsen M.* Perrault: contes: (Collection Etudes littéraires) / Michèle Simonsen. – P.: PUF, 1992. – 128 p.

13. *Казак Е. В.* Жанровое своеобразие литературной сказки Шарля Перро : учеб. пособие / Е. В. Казак. – Днепропетровск, 1984. – 72 с.

Стаття надійшла до редколегії 26.08.14

G. S. Chaikivska, assistant
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

Peculiarities of Feminine and Masculine Writing in the French Author's Tales of the XVII Century

The analysis of the similarities and the differences in the author's men and women writing on the material of the French author's tales of the XVII c. is made in the article. In particular, such elements as title, subtitle, main part of the text and moralite illustrate in the best way the expressive stylistics "romanesque" of the feminine writing, their deviation from the traditional structure and semantics of the texts and, on the other hand, the masculine writers' ironic and more laconic stylistics. The role of Charles Perrault's stylistics in the making of the French author's tales peculiarities is also analyzed.

Key words: *feminine writing, masculine writing, XVII century, French author's tale, Charles Perrault.*

Г. С. Чайкивська, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Особенности женского и мужского письма во французских авторских сказках XVII века

В статье проанализированы общие черты и отличия между женским и мужским стилем письма на материале французских авторских сказок XVII века. Особенно такие архитектурные элементы, как заголовок, подзаголовок, основная часть произведения, моралите наилучшие демонстрируют "романескный" женский стиль, отход от традиционной структуры и семантики сказок, а также лаконичный иронический стиль мужчин-сказочников. Установлено также роль стилистики Шарля Перро в процессе становления особенностей французской авторской сказки.

Ключевые слова: *женское письмо, мужское письмо, XVII век, французская авторская сказка, Шарль Перро.*

Г. С. Чайківська, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Особливості жіночого та чоловічого письма у французьких авторських казках XVII століття

У статті проаналізовано спільні та відмінні характеристики жіночого та чоловічого стилів письма на матеріалі французьких авторських казок XVII століття. Особливо такі архітектонічні елементи, як заголовок, підзаголовок, основна частина твору, мораліте найкраще демонструють "романескний" жіночий стиль, відхід від традиційних структури і семантики казок, а також лаконічний іронічний стиль казкарів. Встановлено також роль стилістики Шарля Перро у процесі становлення особливостей французької авторської казки.

Ключові слова: *жіноче письмо, чоловіче письмо, XVII століття, французька авторська казка, Шарль Перро.*

**RIQUEZA E EXPRESSIVIDADE DA LINGUAGEM
PUBLICISTA DE MIA COUTO NA CARTA
AO PRESIDENTE BUSH**

O artigo analisa os recursos morfossintáticos, lexicais e estilísticos usados na Carta ao Presidente Bush do escritor moçambicano Mia Couto.

Palavras-chave: Mia Couto, hipérbole, repetição, recursos estilísticos, estilo jornalístico, função estilística.

Tradicionalmente o interesse dos pesquisadores atuais concentra-se nas obras literárias do escritor moçambicano: romances e poesias dele. Porém, as intervenções na imprensa e nas cerimônias diferentes, entrevistas e artigos dele também representam uma fonte inesgotável para investigações científicas tanto para os linguistas como para os especialistas na comunicação e jornalismo.

As obras jornalísticas pertencentes à pluma das eminentes personalidades podem desempenhar um papel não menos importante do que suas criações artísticas, já que permitem: 1) abranger um amplo círculo das questões; 2) chegar à atenção de um auditório muito vasto; 3) não só informar os leitores sobre problemas mas também de um certo modo influir na inteligência e sentimentos dos leitores, formando assim uma valorização dos fatos e eventos tratados [Мороховский et alii 1991, 257].

Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que a expressividade das obras jornalísticas tem um caráter muito peculiar, bem diferente daquela expressividade que podemos encontrar num texto literário. Como sublinham os autores do manual de estilos funcionais da língua russa [Кожин et alii 1982, 117], a expressividade como a propriedade construtiva do estilo jornalístico não serve para criar um sistema das imagens, como sucede na língua da literatura artística. As exceções desta regra só podem ser observadas nas obras concretas dos eminentes jornalistas-creadores.

Um exemplo de tal obra representa a *Carta so Presidente Bush*, escrita por Mia Couto e publicada em 27.03.2003 devido às preparações da intervenção militar dos Estados Unidos ao Iraque.

Examinemos a estrutura da *Carta* e os recursos linguísticos (morfofossintáticos, lexicais, estilísticos) que fazem dela um brilhante exemplo do estilo peculiar coutiano tanto pela sua forma, como pela influência sobre os leitores.

Como toda carta, esta também se inicia com apelação – Senhor Presidente – que é um dos marcadores da função apelativa da língua que serve para atrair a atenção do interlocutor e motivando-o a perceber e compreender a comunicação. Ao mesmo tempo, esta frase apelativa, repetida três vezes, divide o texto em três partes significativas: a primeira, que leva ao conhecimento do leitor o assunto a discutir e a história da questão; a segunda, a parte central, que argumenta a atitude do autor; e a terceira, que desempenha o papel de culminação do apelo. Além disso, a repetição da apelação, na forma inicial e na modificada (*Senhor Presidente, caro presidente, caro presidente Bush*) desempenha a função estilística de reforçamento emocional e lógico do significado do texto acentuando a atenção dos leitores nos momentos e etapas mais importantes da estrutura textual.

Agora analisemos as peculiaridades morfofossintáticas da carta para detectarmos as peculiaridades características do estilo jornalístico, de um lado, e do estilo pessoal de Mia Couto, de outro lado. Regra geral, nos textos jornalísticos predomina o estilo nominal. Podemos confirmar que na *Carta* também observamos uma abundância dos substantivos, tanto abstratos como concretos:

(1) *Os Estados Unidos foram a única nação do mundo que lançou bombas atômicas sobre outras nações* [Mia Couto].

(2) *Somos alvos dos terroristas porque, na maior parte do mundo, o nosso governo defendeu a ditadura, a escravidão e a exploração humana* [Mia Couto].

O uso dos **adjetivos** serve para enfatizar e embelezer o texto dando-lhe um caráter mais emocional e persuasivo que permite influir sobre os leitores de uma maneira mais eficaz:

(3) *O bombardeamento incluiu o uso **massivo** de urânio **empobrecido** [5].*

(4) *Forças **americanas** treinaram e armaram fundamentalistas **islâmicos** mais **extremistas** (incluindo o terrorista Bin Laden) a pretexto de derrubarem os invasores **russos** no Afeganistão [Mia Couto].*

É interessante o uso do pronome possessivo *vosso* e pronome pessoal *vós* como forma de exaltação e respeito superior, que nesse texto tem um caráter irônico:

(5) *Sou um escritor de uma nação pobre, um país que já esteve na **vossa** lista negra. Milhões de moçambicanos desconheciam que mal **vos** tínhamos feito [Mia Couto].*

(6) *A nós, nações pequenos deste mundo, não nos passa pela cabeça exigir a **vossa** demissão por causa desse apoio que as **vossas** sucessivas administrações concederam a não menos sucessivas ditaduras [Mia Couto].*

No texto da *Carta* encontram-se diferentes modos e tempos verbais cujo uso se explica pelas regras da gramática normativa sem que tenham alguma nuance estilística, como podemos observar nas obras literárias de Mia Couto onde são frequentes usos estilísticos, em primeiro termo, dos passados e antepassados. Assim, abundam no texto as orações com os verbos no **Presente do Indicativo**: (7) *O Iraque não é **Saddam** [Mia Couto]; **Pretérito Perfeito Simples do Indicativo**: (8) *Como tantos outros fantoches, Mobuto Sese Seko **foi** por vossos agentes conduzido ao poder e **concedeu** faculdades especiais à espionagem americana: o quartel-general da CIA no Zaire **tornou-se** o maior em África [Mia Couto]; **Pretérito Imperfeito do Indicativo**: (9) *Por exemplo, o nosso vizinho – o África do Sul do apartheid – **violava** de forma flagrante os direitos humanos [Mia Couto]; **Pretérito Mais-que-Perfeito do Indicativo**: (10) *Milhões de moçambicanos desconheciam que mal **vos** **tínhamos feito** [Mia Couto]; **Futuro Simples do Indicativo**: (11) ***Estaremos**, enfim, mais sós e mais desamparados [Mia Couto]; **Presente do Conjuntivo**: (11) *Não quero que os meus filhos (nem os seus) **vivam** dominados pelo fantasma do medo [Mia Couto]; **Futuro Simples do Conjuntivo**: (12) *E que só estarão seguros quando **se tiver** que gastar fortunas em armas [Mia Couto]; **Condicional Simples**: (13) *O senhor bem sabe o que essa soma **poderia** ajudar a mudar********

o destino miserável de milhões de seres [Mia Couto]; **Imperfeito do Conjuntivo**: (14) *E eu exigia que os Estados Unidos da América procedessem à eliminação do seu armamento de destuição massiva* [Mia Couto]; **Voz passiva**: (15) *O regime de Saddam Hussein foi apoiado pelos EUA enquanto praticava as piores atrocidades contra os iraquianos (incluindo o gaseamento dos curdos em 1988)* [Mia Couto]; (16) **Oração reduzida de participio**: *Depois de preso e torturado e baleado, o seu corpo foi dissolvido em ácido clorídico* [Mia Couto]; **Gerúndio**: (17) *Explicando a razão da sua renúncia, Halliday escreveu...* [Mia Couto]; **Infinitivo pessoal**: (18) *E que pensem, para viverem tranquilos, precisam de construir uma fortaleza* [Mia Couto]; **Perífrases verbais**: (19) *O seu país foi a única nação a ser condenada por "uso ilegítimo da força" pelo Tribunal Internacional de Justiça* [Mia Couto]; (20) *Mas a guerra contra o Iraque não está para começar* [Mia Couto]; (21) *Eu e mais milhoes de cidadãos não ficamos convencidos quando o vimos justificar a guerra* [Mia Couto].

Um aspeto muito interessante da *Carta* representa o vocabulário. É conhecido que toda palavra contém uma informação concreta, que é subdividida na denotativa, ou principal, e na conotativa, ou adicional. Embora a maioria das palavras só contenha informação denotativa, em certos contextos pode adquirir várias nuanças conotativas, das peiorativas às melhorativas [Мороховский et alii 1991, 93].

Os significados conotativos podem ser de quatro tipos: valorativo, estilístico-funcional, emocional, expressivo [Мороховский et alii 1991, 94].

O componente valorativo do significado expressa a atitude estável dos falantes ao denotado que se corresponde com a palavra conforme o esquema "aprovação – não aprovação". No texto da *Carta*, Mia Couto, falando sobre as "façanhas" norte-americanas, utiliza a palavra *massacrar* que, ao nosso ver, expressa muito bem a atitude pessoal do autor aos eventos descritos e sua aversão às "proezas" semelhantes:

(22) *Em 1953, a CIA ajudou a preparar o golpe de Estado contra o Irão na sequência do qual milhas de comunistas do Tudeh foram massacrados* [Mia Couto].

(23) *O vosso país albergou criminosos como Emmanuel Constant, um dos líderes mais sanguinários do Taiti, cujas forças para-militares **massacraram** milhares de inocentes* [Mia Couto].

O componente estilístico-funcional do significado emerge das associações constantes vinculadas com seu uso nas esferas concretas ou situações comunicativas, isto é, nas linguagens de ciência, dos documentos oficiais, na poesia, nos textos sociais e profissionais, nos artigos da imprensa, na comunicação coloquial quotidiana [Мореховский et alii 1991, 94].

No texto da *Carta* abundam termos políticos e militares, assim como os termos-neologismos das mesmas esferas. É curioso – já que para as obras literárias de Mia Couto são muito característicos os neologismos criados pelo próprio autor – mas na *Carta* tais inovações estão quase ausentes. A única exceção encontra-se na última frase da *Carta* que é muito interessante não só graças à esta criação neologista, mas também devido a cada palavra e a própria estrutura sintática deste enunciado, assim como aos meios estilísticos utilizados:

(24) *Porque nós, caro Presidente Bush, nós, os povos dos países pequenos, temos uma **arma de construção massiva**: a capacidade de pensar* [Mia Couto].

Entre os termos podemos ver os vocábulos de várias estruturas: unimembres, bimbembres, abreviações:

(25) *O regime de Saddam Hussein foi apoiado pelos EUA enquanto praticava as piores atrocidades contra os iraquianos (incluindo o **gaseamento** dos curdos em 1988)* [Mia Couto].

Aqui, o termo químico é representado por um neologismo devido à sua estrutura e forma. Neste contexto seria curioso examinar as possibilidades de traduzir este termo a várias línguas eslavicas, posto que é evidente a impossibilidade de expressar seu conteúdo numa só palavra, por exemplo, em russo ou ucraniano.

(26) *Ações de **terrorismo biológico e químico** foram postas em prática pelos EUS: o **agente laranja** e os **desfolhantes** no Vietname, o **vírus da peste** contra Cuba que durante anos devastou a **produção suína** naquele país* [Mia Couto].

Aqui vemos múltiplos termos químicos, biológicos, políticos e económicos, de diferente estrutura e frequência com a qual se usam na comunicação especial e quotidiana.

(27) *O ANC esteve também na lista negra como uma "organização terrorista"* [Mia Couto]!

Os termos secos desempenham aqui um enorme papel estilístico já que com uma imparcialidade científica desenham um quadro real das atrocidades cometidas.

O componente emocional das palavras corresponde à esfera de percepção emocional e sensual. Uma palavra emocional expressa a atitude do falante ao denotado que corresponde a esta palavra [Moroxovskij et alii 1991, 94].

(28) *Como tantos outros fantoches, Mobuto Sese Seko foi por vossos agentes conduzido ao poder* [Mia Couto].

Desde o ponto de vista do léxico usado por Mia Couto e os efeitos estilísticos e ideológicos correspondentes, um interesse peculiar tem a locução estrangeira "*freedom fighters*" no seguinte fragmento:

(29) *Estranho critério que levaria a que, anos mais tarde, os taliban e o próprio Bin Laden fossem chamados de "freedom fighters" por estrategos norteamericanos* [Mia Couto].

Primeiro, é muito simbólico que a locução está escrita entre aspas e não é traduzida para português. As explicações podem, ao nosso parecer, ser as seguintes: próprio Mia Couto nunca chamaria de "lutadores pela liberdade" os islamistas fanáticos que tinham matado muitos civis, mulheres, crianças e anciãos, e tinham cometido inúmeros atos terroristas. Além disso, ao escrever estas palavras em inglês, o autor dá-nos a compreender que são palavras reais pronunciadas pelas autoridades norteamericanas, citadas aqui, no texto da *Carta*, para sublinhar sua verossimilidade. E também, ao nosso ver, as palavras "*freedom fighters*" entre aspas e escritas em inglês junto de nome de Bin Laden e dos taliban e dos estrategas norteamericanos, estão cheias de uma amarga ironia explícita e implícita em relação a hipocrisia e incompetência das autoridades e estrategas norteamericanos.

Mencionando a ironia nós passamos aos recursos estilísticos que ajudam o autor a cumprir a tarefa posta na hora quando ele decidiu escrever esta *Carta*.

Em geral, o escritor moçambicano é cohecido entre os leitores e críticos literários pelo manejo das palavras, sendo ele um dos mestres mais virtuosos da atual literatura universal. Entre os seus recursos estilísticos prediletos são, ao nosso ver, hipérbole, comparação e personificação [Вронская 2013]. Agora analisemos que recursos são característicos para seu texto publicista.

Segundo as nossas observações, no texto da *Carta* também, como nas obras literárias de Mia Couto, abundam hipérbolos ou locuções e, inclusive orações, de caráter hiperbólico ou, melhor dizer, que poderiam parecer hiperbólicas a um leitor pouco enteirado desta questão.

A hipérbole pura encontra-se na *Carta* só por vezes, como nos seguintes exemplos:

(30) *A maior ameaça que pesa sobre a América não são os armamentos de outros. É o universo de mentira que se criou em redor dos vossos cidadãos* [Mia Couto].

(31) *Acordei do pesadelo do sono para o pesadelo da realidade* [Mia Couto].

Combinada com metáfora, com ironia, com personificação e com parcelação, a hipérbole adquire uma força persuasível e uma expressividade ainda maior. A parcelação, nestes casos, faz com que o ritmo se afrouxe graças a que o leitor tem possibilidade de fazer uma pausa, pensar bem em mensagem do autor, tomar conta da importância desta mensagem:

(32) *Pois eu sonhei que eu não era um homem mas um país. Sim, um país que não conseguia dormir. Porque vivia sobressaltado por terríveis factos. E este temor fez com que proclamasse uma exigência. Uma exigência que tinha a ver consigo, Caro Presidente* [Mia Couto].

No exemplo (32), a metáfora hiperbólica (*eu = país*), a personificação hiperbólica (*um país que não conseguia dormir*), o epíteto hiperbólico (*terríveis factos*), combinados com a ironia e a parcelação, fazem pensar bem na gravidade do problema plantado pelo autor e, em geral, naqueles "terríveis factos" e atrocidades, naqueles crimes contra a humanidade cometidos em nome da "democracia".

Mas, contudo, Mia Couto não abusa das hipérbolos para não alterar os fatos e a fidelidade dos dados eximados e comunicados na *Carta*. Porém, a parcelação, personificação e metáfora são os

recursos mais frequentes nesse caso concreto. E é bem lógico: a parcellação é um recurso por excelência do jornalismo posto que ajuda a pôr acentos nos momentos mais importantes. Em sua vez, a personificação é tão característica para as línguas românicas que seria impossível para o autor prescindir dela:

(33) *Eram **factos** que **alimentavam** a minha confiança* [Mia Couto].

O texto da *Carta* contém várias passagens constituídas com ajuda das orações parceladas, graças a que cada oração se converte num pequeno foco que atrai a atenção dos leitores fazendo com que se detenham e pensem bem na mensagem do escritor moçambicano. O ritmo faz-se mais lento devido a que todo o texto adquire uma solenidade inusual:

(34) *Pois sonhei que eu era não um homem mas um país. Sim, um país que não conseguia dormir. Porque vivia sobressaltado por terríveis factos. E este temor fez com que proclamasse uma exigência. Uma exigência que tinha a ver consigo, Caro Presidente* [Mia Couto].

A combinação da parcellação com repetições ainda mais acentua a expressividade do texto e serve para os leitores memorizarem a mensagem do escritor. Além disso, um acerto de Mia Couto é, sem dúvida, a combinação de repetição e uso das palavras de uma mesma raiz que têm significados diferentes, sendo a última destas palavras mais forte e mais expressiva:

(35) *Somos alvos dos terroristas porque somos **odiados**. E somos **odiados** porque o nosso governo faz coisas **odiosas*** [Mia Couto].

Entre outros recursos interessantes podemos mencionar o uso dos antônimos para acentuar a falsidade e mediocridade da administração norte-americana. Trata-se da citação do bispo americano Monsenhor Robert Bowan:

(36) *O senhor reclama que os EUA são alvo do terrorismo porque defendemos a democracia, a liberdade e os direitos humanos. Que absurdo, Sr. Presidente! Somos alvos dos terroristas porque, na maior parte do mundo, o nosso governo defendeu a ditadura, a escravidão e a exploração humana* [Mia Couto].

O contraste entre a democracia e a ditadura, a liberdade e a escravidão, os direitos humanos e a exploração humana é tão óbvio que o quadro da hipocrisia e da ausência total de competência e consciência se faz ainda mais expressivo e eloquente.

Outro recurso característico para o texto da *Carta* é eufemismo, mas usado nos contextos irónicos o que favorece a que os leitores sintam não só indignação das cruéis verdades, mas também o desejo de rir dos "gênios" da geopolítica atual (não esqueçamos que a risa, segundo as palavras de Umberto Eco proferidas no seu famoso romance *Il nome della rosa*, é a melhor e a mais temível arma no mundo [Ἐκο 2003]):

(37) *Mas o apatheid mereceu da vossa parte uma atitude mais branda: o chamado "envolvimento positivo* [Mia Couto].

(38) *Eu gostaria de poder festejar o derrube de Saddam Hussein. E festejar com todos os americanos. Mas sem hipocrisia, sem argumentação para consumo de **diminuídos mentais*** [Mia Couto].

Em geral, o análise dos recursos morfossintáticos, lexicais e estilísticos usados pelo escritor moçambicano no texto jornalístico permitiu-nos fazer as seguintes conclusões. O autor faz uso de todos os tempos verbais e construções que existem na língua portuguesa sem preferências algumas. O critério principal, ao nosso parecer, é correspondência às regras e normas da língua portuguesa contemporânea.

No nível lexical destacam-se as seguintes peculiaridades:

➤ Abundância dos **termos e locuções de carácter terminológico** que servem para enfatizar a veracidade e realidade dos fatos comunicados.

➤ Um número considerável das **palavras de carácter valorativo, emocional e expressivo** devido às quais o texto adquire uma maior expressividade e capacidade de influir ainda mais aos leitores e cumprir a função de persuadir e fazer propaganda.

➤ Uma variedade muito grande das **palavras e locuções estereotipadas e clichês**, o que é uma característica eminente do estilo jornalístico.

➤ Uso dos **eufemismos** com valor estilístico marcado que em vez de suavizar certas ideias e noções, aqui, ao contrário, serve de um instrumento adicional da ironia, acentuando o espírito sarcástico da *Carta*.

➤ Entre as figuras retóricas cabe destacar as seguintes:

➤ **Ironia**. Toda a *Carta* está impregnada da ironia usada pelo autor para enfatizar o efeito sarcástico e natureza crítica da sua obra.

➤ **Hipérbole.** Um dos mais característicos recursos para obras literárias de Mia Couto que tem um enorme valor expressivo. Além disso, muito frequentemente encontram-se metáforas hiperbolizadas, hipérbolos combinadas com parcelação e personificação. Serve para concentrar a atenção dos leitores nos momentos mais importantes da mensagem.

➤ **Personificação.** O recurso tão habitual que quase é impossível imaginar um texto escrito em línguas românicas que não contenha vários exemplos de seu uso. Porém, personificação, ao ser um recurso tradicional da linguagem poética, sempre dá vida aos fenômenos e objetos inanimados, embelezando assim a enunciação e cumprindo a função estética da língua.

➤ **Parcelação.** Recurso por excelência da linguagem jornalística serve para estruturar o texto, modificar o ritmo dele e cumprir a função principal do estilo: influir, fazer propaganda e formar opinião.

➤ **Repetição.** Intensifica a afirmação, mostrando o progresso e desenvolvimento lógico do pensamento e chamando a atenção dos leitores aos fatos concretos.

Em resume, cabe acentuar que a *Carta ao Presidente Bush* é um documento precioso, digno da pluma de um mestre eminente da literatura contemporânea como é Mia Couto, que corresponde a todos os requisitos do estilo jornalístico. Um documento rico em vários recursos em todos os níveis da língua que permite aos leitores não só concentrar sua atenção nos factos comunicados mas também apreciar manejo virtuoso da língua portuguesa. Além disso, é uma verdadeira "lição didáctica" segundo a opinião dos jornalistas da Rádio Notícias [6]. E não só dada à administração norte-americana mas a todas as pessoas que não sabem ou simplesmente não querem pensar.

BIBLIOGRAFIA

1. Вронская О. Образ гражданской войны в романе Миа Коуту "Терра Со-мнамбула" / О. Вронская // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2013. – Вип. 2 (44). – С. 93–103.

2. Кожин А. Н. Функциональные типы русской речи / А. Н. Кожин, О. А. Крылов, В. В. Одинцов. – М.: Высшая школа, 1982. – 217 с.

3. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К.: Выща школа, 1991. – 272 с.

4. Эко У. Имя розы / У. Эко. – СПб: Symposium, 2003. – 632 с.

5. *Mia Couto*. Carta ao Presidente Bush [электронный ресурс] / Couto Mia. – Режим доступа к статье: <http://www.novacultura.de/0304guerra2.html>.
www.tsf.pt/paginalnicial/Interior.aspx.

Стаття надійшла до редколегії 17.12.14

O. Wronska, assistant prof.
Taras Shevchenko National University of Kiev (Ukraine)

The Richness and the Expressivity of the Mia Couto's language in the Carta ao Presidente Bush

The article analyses morphological, syntactic, lexical and stylistics resources in the Carta ao Presidente Bus by Mia Couto.

Key-words: *Mia Couto, hyperbole, parcellation, repetition, stylistics resources, stylistics function.*

О. М. Вронская, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Богатство и экспрессивность языка Миа Коуту в "Письме к президенту Бушу"

В настоящей статье рассмотрены и проанализированы морфосинтаксические, лексические и стилистические средства, используемые мозамбикским писателем, публицистом, сценаристом, общественным деятелем Миа Коуту в эссе "Письмо к президенту Бушу".

Ключевые слова: *Миа Коуту, гипербола, парцелляция, повтор, стилистические средства, публицистический стиль, стилистическая функция.*

О. М. Вронська, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Багатство та виразність публіцистичного мовлення Міа Коуту в "Листі до президента Буша"

Розглядаються морфосинтаксичні, лексичні та стилістичні засоби, які вживає мозамбікський письменник Міа Коуту в своєму публіцистичному есе "Лист до президента Буша".

Ключові слова: *Міа Коуту, гіпербола, парцеляція, повтор, стилістичні засоби, публіцистичний стиль, стилістична функція.*

**LEXICAL MEANS OF VERBALIZATION
OF THE FIGURATIVELY VALUABLE LAYER
OF THE LINGUOCULTURAL CONCEPT STATE
IN THE DISCOURSE OF ANTI-UTOPIA**

The article deals with the comprehensive analysis of the ways of expressing the concept STATE, which is considered to be a constituent of the conceptual space of discourse of anti-utopia. The research is done within the framework of the anthropocentric, functional-cognitive linguistic paradigm and is based on the integrated methodology of cognitive studies. The article explores procedure of the conceptual analysis supported by the empirical evidence from English language. The investigation was carried out on the basis of belles-lettres texts of anti-utopia by English and American authors of the 20th century. The database includes 512 examples of contextual usage of the names of the concept STATE. The author provides a detailed description of the ways of expressing the figuratively valuable layer of the linguistic cultural concept STATE. Peculiar features of linguistic means of the figuratively valuable layer verbalization of the investigated concept in discourse of anti-utopia have been singled out. The author shows that the ways of expressing the concept in the English discourse of anti-utopia include the following lexical means: metonymy, epithets, terms, euphemisms, proverbs, simile. The most productive linguistic means of representation of the concept are metonymy, epithets and terms.

Key words: *discourse of anti-utopia, concept, metonymy, epithet, term.*

The work focuses on the analysis of the discourse of antiutopia as a specific type of interpersonal speech activity in the aggregate of intra- and extralingual parameters of its communicative organization and the dynamics of its functioning in the English, Ukrainian and Russian belles-lettres texts of the XXth century.

Discourse of antiutopia has been distinguished as a certain kind of communication, its main distinctive features, its place and status among other types of discourse have been determined, the peculiarities of the role structure within the discourse in question have been analysed in the languages of diverse structure. The universal and differential characteristics of the conceptual space structure of the

discourse under study and the peculiarities of its verbalization have been explicated in the languages of comparison.

Appeal to the research of the discourse of antiutopia is caused by the growing interest of linguists to study the principles of constructing texts and the specifics of individual functional types of texts as communication units [Арутюнова 1990, 6; Белова 1999; Каменська 1990; Колегаєва 1991; Колшанський 1990; Почепцов 2001; Радзівєвська 1998].

Anti-utopia is associated with the sphere of communication, which extends the research achievements of the general theory of discourse and communication theory.

The analyzed discourse of antiutopia in terms of its outcome, appears as a collection of texts that emerged in the communication process. In analyzing it as a process, discourse is verbalized speech-mental activity.

The definition of the discourse as a specific mental world [Степанов 1996, 44] represented by modern linguists requires not only to be limited by the analysis of communication strategies and tactics that are specific to a particular type of discourse, but to be engaged in conceptual analysis that is the semantic foundation of the discourse, to study the peculiarities of verbalization of the discourse-forming concepts in the language.

The concept *STATE* belongs to the sphere of social and political life and is essential for the existence and development of any nation, that is why public perception of the state depends on the historical and political traditions of a particular ethnic group. The traditions of attitude towards the state in particular are fixed in the language at different levels of stratification.

The article deals with the peculiar features of verbalization of the figuratively valuable layer of the linguocultural concept *STATE* in the mentioned above discourse.

The topicality of research is defined by anthropocentric nature of investigated concept and its affiliation to the fundamental mental notions which is the basis of conceptualization and categorization and the involvement of cognitive discourse procedures which give new opportunities to study concepts through their operation in the

discourse. The object of study is the complex of linguistic means of verbalization of the linguocultural concept *STATE* on the lexical level in discourse of anti-utopia. The aim of the article is to reveal the linguistic and cultural peculiarity by means of clarification the characteristic linguistic means which represent it.

The investigation was carried out on the basis of belles-lettres texts of anti-utopia by English and American authors of the 20th century. The database includes 4738 pages.

The analysis of linguistic material helps to reveal linguistic means and explain the peculiar features which verbalize the concept *STATE* in English linguistic picture of the world. Taking into consideration the notion of concept as the unit of cognition, which reflects person's knowledge and experience [Залевская 1999, 95; Кубрякова 1999, 91], after Н.Н. Slyishkin [Слышкин 2000], V.I. Karasyik [Карасик 2002, 129], we differentiate conceptual, figurative and valuable layers of the concept *STATE*, which correlates with the components of nominative linguistic units meanings verbalizing it in the discourse.

The figuratively valuable layer of the concept is reflected in its sensory perception and in the complex of evaluation which individuals possess [Воркачев 2001, 49; Степанов 1997, 47; Стернин 2001, 62].

The figuratively valuable layer of the concept *STATE* is implemented in the English discourse of anti-utopia with the help of various linguistic means of different levels. Among the main linguistic means which represent the concept *STATE* the lexical means prevail (86 %). According to the analysis of linguistic material the most productive linguistic means of the figuratively valuable layer representation of the concept *STATE* is *metaphor*.

At this stage of the investigation it was found that the state is conceptualized in English discourse of anti-utopia primarily through *ontological metaphors* which are considered to be the "ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc., as entities and substances" [Лакофф 1990, 388].

The correlate "material object"/ "phenomenon" which is perceived by senses and possess some physical characteristics, is represented by means of such metaphors as: STATE – ARTIFACT:

STATE – MECHANISM: (vide. ex. 1) "*...the oligarchs had succeeded in devising a government machine*" (Lond);

POWER – DRUM: (2) "*His drive is a political power – a drum whose beat I do not hear*" (Gold);

POWER – CARTAGE: (3): "*We want in our hands the reins of power*" (Orw);

POWER – INSTRUMENT: (4): "*Who wields power is not important, provided that hierarchical structure remains always the same*" (Orw);

POWER – DYNAMIC RESOURCE: (5): "*Some source of power began to pulse in Roger's body*" (Gold);

POWER – TOXIC SUBSTANCE (6): "*There will be intoxication of power*" (Orw).

The next productive linguistic means of the figuratively valuable layer representation of the concept *STATE* is *metonymy* – a combination of concepts in a word, when the expression of the concept is recognized as secondary onomasiological function of the word [Падучева 2004, 160]. At the conceptual level the basis for such a figure of speech as metonymy is co-activation of abstract concepts as PART-WHOLE, CAUSE-RESULT, serving the modeling of fundamental perceptual invariants of cognition and become the typological constants organizing the interaction between person and environment [Капранов 2002, 186],

(7) "*The Party was trying to kill the sex instinct, to distort it and dirty it*" (Orw); the authority is conceptualized by means of such artifact-symbol, as **hand**: (8): "*...made the Vigilante volunteers an official arm of the government*" (Lond).

The cognition and modeling of conceptualized notion *STATE* is revealed in the process of *epithets*. In modern linguistics epithet is expressive and figurative or emotional and evaluative attribute which characterizes some definite feature of the object of nomination aimed to specificate the idea about it [Ивченко 2002, 26]. The functions of epithets which verbalize the concept *STATE*, fulfill the adjectives:

(9): "*...it was up to liewdies not to let such a rotten and evil Government rule again*" (Burg); poly-componential attributes:

(10): "...from the point of view of our rulers, the only dangers are **power-hungry people**" (Lond). Constructions with epithets reproduce different layers of the concept *STATE*, for instance, external and qualitative characteristics of authority:

(11): "*Somebody has bitten you up. – Yes, the police, **the horrible ghastly police***" (Burg);

(12) "...at sight of the **heavy, lined face, so ugly and so intelligent, his heart seemed to turn over**" (Orw).

The system of standardized individuals' appearance in the discourse of anti-utopia is reduced to the absurd. This process is revealed with the help of such lexical means as **pseudo-scientific terminology**. It is displayed, for example, in the usage of such word-combinations used in the sphere of person's "up-bringing" as an individual with some definite features for the society with some definite ideology: *Laboratory conditioning, modern fertilizing process, Bokanovsky's Process, bokanovskification, to manufacture twins, to immunize, the process of ripening* (Hux).

One of the means of the concept *STATE* figurative interpretation – is the involvement of **euphemisms**. Euphemism – figurative way serving for more exact object or phenomenon naming and, in the result, enlarges and enriches lexical system of language. In the English discourse of anti-utopia euphemism becomes the constraint of the lexical system and it eliminates the word of a wide range of associations. This fact serves the ultimate aim – deprivation of the identity of every person, its submission to the state mechanism. The examples are: **joycamp** – (the camp of forced labour); **Minipax** – The Ministry of Peace (Ministerstvo Myru); **Minitrue** – Ministry of True (Ministerstvo Pravdyi). The meaning of the constituent components of the following compounds corresponds to the meaning the word with the euphemistic meaning possesses in the anti-utopian state. **Minipax** – its denotation of Ministerstva Myru, whose responsibility was to charge war matters. Literally the meaning of this word should be understood as "minimum myru", but the state of peace in the anti-utopian state is observed only in case when there are hostilities. **Minitrue** – means Ministerstvo Pravdyi, engaged with changes of historical events which do not meet the state policy at certain times. The meaning of the mentioned above word follows the literally understanding of its constituents, namely "minimum truth":

(13) *"The Ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order"* (Orw). Owing to pragmatic variation there is the loss of the euphemistic effect of the word, it nominates directly the unpleasant object or phenomenon [Заботкина 1989, 34].

In order to represent the concept *STATE* in the investigated discourse proverbs are involved; they belong to the phraseological unities summarizing the accumulated human experience and referred to the emotional and figurative language resources having instructive meaning. Analyzed proverbs were used during the lessons of hypno-lessons:

(14) *"But every one belongs to every one else," he concluded, citing the hypnopedic proverb*" (Hux);

(15) *"Everybody's happy now, "Yes, everybody's happy now," echoed Lenina. They had heard the words repeated a hundred and fifty times every night for twelve years"* (Hux).

Some special rhythm and rhyme characterize the proverbs as the parts of hypno-lessons. Yet, they should not be fully considered to be the accumulated human experience: they were created specially in order to embody the principles of disorganized world in which striving to achieve improved efficiency leaves no opportunity to be free. Some proverbs are changing, displaying usual valuable stereotypes. The process of pseudo-proverbs and ironic aphorisms creation is built on the key-word change which logically agrees with the principles of instated world:

(16) *"Never put off till to-morrow the fun you can have today"* (Hux), (the ultimate goal of anti-utopian society – striving of enjoyment);

(17) *"Ending is better than mending. The more stitches the less riches"* (Hux) – (the directive – mass goods consumption). Proverbs used by the authorities are perceived as satirical images of universal single language which contributes to thoughts and feelings control.

The cognitive process of similar thinking by the individual of the inner and outer world fragments most notably manifested with the help of such figure of speech as *simile* [Мезенин 1971, 75]. Concept *STATE* is closely connected with the concept *PERSON*. Concept is involved in the simile creation if its object is a person with some universal features,

(18) *"A power that can make him feel like a god, while acting like a beast"* (Gold).

The analysis of quantitative calculations suggests that the most numerous means of concept *STATE* representation is metaphor (35 %), metonymy (13 %), epithets (11 %). Simile (2 %) – is the least numerous language means. The peculiar features of mentioned above language means are closely connected with the pragmatic aim to influence the communicant, submit his will. The verbalization of mentioned above means reflects the communicants' illocutions – the authorities of totalitarian society. In the result of the mentioned lexical language means usage the image of anti-utopian society is created. This image is recognized in the English linguistic culture as the authority aiming to cover everything, controlling and penetrating everywhere. The dominant method of governing becomes compulsion, violence and terror.

Perspective for modern linguistics is further consideration and investigation of ways the anti-utopian discourse conceptual sphere represented in the English, Ukrainian and Russian languages to reveal the native speakers' mentality.

REFERENCES

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Изд-во "Советская энциклопедия", 1990.
2. Белова А. Д. Американизм, американский политический дискурс и идиоматика президента Теодора Рузвельта / А. Д. Белова // Вісн. Харків. держ. ун-ту, 1999.
3. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – М.: Нефтяник, 2001.
4. Заботкина В. И. Новая лексика современного английского языка: учеб. пособ. для ин-тов и фак. иностр. яз / В. И. Заботкина. – М.: Высшая школа, 1989.
5. Залевская А. А. Основные направления психолингвистических исследований в Тверском университете / А. А. Залевская // Язык, культура и социум в гуманитарной парадигме: сб. научн. трудов / отв. ред. А. А. Романов. – М.; Тверь: ИЯ РАН Твер. гос. ун-т, 1999.
6. Ивченко В. И. Лингвостилистика тропов Юрия Казакова / В. И. Ивченко. – Минск: УП Ред. науч.-метод. журн. "Печатковая школа", 2002.
7. Каменская О. Л. Текст и коммуникация: учеб. пособ. для ин-тов и фак-тов иностр. яз. / О. Л. Каменская. – М.: Высшая школа, 1990.

8. *Капранов О. П.* Взаємодія словотвірних метонімії та метафори у теорії "концептуальної інтеграції" (на матеріалі похідних іменників німецької мови) / О. П. Капранов // *Наук. вісн. кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія.* – 2002.
9. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс : монография / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002.
10. *Колегаева И. М.* Текст как единица научной и художественной коммуникации : монография / И. М. Колегаева. – О.: ОГУ им. М. И. Мечникова, 1991.
11. *Колшанский Г. В.* Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский ; отв. ред. А. М. Шахнарович. – М.: Наука, 1990.
12. *Кубрякова Е. С.* Концепт // *Краткий словарь когнитивных терминов* / Е. С. Кубрякова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996.
13. *Лакофф Д.* Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон // *Теория метафоры: сборник ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной.* – М.: Прогресс, 1990.
14. *Мезенин С. М.* Образное сравнение с точки зрения функциональной перспективы (на материале языка произведений Шекспира) / С. М. Мезенин // *Учёные записки. Синтаксические исследования по английскому языку.* – 1971.
15. *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики / Е. В. Падучева. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
16. *Почепцов Г. Г.* Теория комунікації / Г. Г. Почепцов. – К.: Ваклер, 2001.
17. *Радзівєвська Т. В.* Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзівєвська. – К.: Вид-во НАН України, 1998.
18. *Слышкин Г. Г.* От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов сознания и дискурсе : монография / Г. Г. Слышкин. – М.: Академия, 2000.
19. *Степанов Ю. С.* Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности / Ю. С. Степанов // *Язык и наука конца XX века.* – М., 1996.
20. *Степанов Ю. С.* Концепт // *Словарь русской культуры: опыт исследования* / Ю. С. Степанов. – М.: Школа "Язык русской литературы", 1997.
21. *Стернин И. А.* Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // *Методолог. проблемы когнитивной лингвистики : науч. издание.* – Воронеж, 2001.
22. *Burgess A.* *Clockwork Orange* / A. Burgess. – L.: Penguin Books, 2000. – (Burg).
23. *Golding W.* *The Lord of the Flies* / W. Golding. – N. Y.: Odyssey Press, 1963. – (Gold).
24. *Huxley A.* *The Brave New World* / A. Huxley. – L.: Chatto a. Windus, 1934. – (Hux).
25. *London J.* *The Iron Heel* / J. London. – Chicago: Library of Congress, 1930. – (Lond).
26. *Orwell G.* 1984 / G. Orwell. – N. Y.: New American Library, 1949. – (Orw).

Стаття надійшла до редколегії 20.12.14

И. Д. Стоянова, канд. филол. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Лексические средства вербализации образно-ценностной составляющей концепта *STATE* в дискурсе антиутопии

Статья посвящена изучению средств выражения концепта STATE, который является одним из базовых в концептуальном пространстве дискурса антиутопии. Исследование базируется на методологии и стратегиях когнитивной лингвистики и антропоцентрическом подходе к анализу языковых явлений. Работа содержит фрагмент исследования, в котором описана процедура концептуального анализа эмпирического материала из английского языка. Анализируются особенности репрезентации образно-ценностной составляющей исследуемого концепта в английском дискурсе антиутопии. Автор приходит к выводу, что концепт в английском дискурсе антиутопии вербализуется такими лексическими единицами: метонимия, эпитеты, псевдонаучная терминология, эвфемизмы, поговорки, сравнения. Самыми продуктивными языковыми средствами актуализации концепта являются метонимия, эпитеты и термины.

Ключевые слова: дискурс антиутопии, концепт, метонимия, эпитет, термин.

І. Д. Стоянова, канд. філол. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Лексичні засоби вербалізації образно-ціннісного складника лінгвокультурного концепту *STATE* в дискурсі антиутопії

Стаття присвячена вивченню засобів вираження концепту STATE, що є одним із базових у концептуальному просторі дискурсу антиутопії. Дослідження базується на методології та стратегіях когнітивної лінгвістики і антропоцентричному підході до аналізу мовних явищ. Робота містить фрагмент дослідження, що описує процедуру концептуального аналізу емпіричного матеріалу з англійської мови. Анализуються особливості репрезентації образно-ціннісного складника визначеного концепту в англійському дискурсі антиутопії. Автор доводить, що концепт в англійському дискурсі антиутопії вербалізується такими лексичними одиницями: метонімія, епітети, псевдонаукова термінологія, евфемізми, прислів'я, порівняння. Найпродуктивнішими мовними засобами актуалізації концепту є метонімія, епітети та терміни.

Ключові слова: дискурс антиутопії, концепт, метонімія, епітет, термін.

ПОРІВНЯЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО І СОЦІОЛІНГВІСТИКА

UDC 811.131.1'373.45=161.2

S. Del Gaudio, Professore Associato
Università Nazionale Taras Shevchenko di Kyiv (Ucraina)

UCRAINISMI IN ITALIANO (con paralleli in altre lingue europee)

I recentissimi stravolgimenti socio-politici (2014) che hanno mutato lo status quo ucraino hanno creato le condizioni per una diffusione e una risonanza internazionale di culturemi (realia) ucraini. Questi fatti ci hanno indotto a riflettere sulla componente storica e attuale degli ucrainismi in italiano. Pertanto il presente contributo si pone come scopo primario una prima ricerca sommaria dell'apporto lessicale ucraino in italiano.

Parole chiave: ucrainismi, lessico, italiano, lingua ucraina.

Introduzione

I prestiti ucraini in italiano, al pari di altre lingue europee, soprattutto romanze e germaniche, sono limitati nel numero. In generale si può affermare che le parole di origine slava siano alquanto circoscritte nelle lingue europee occidentali. Ciò è spiegabile con il fatto che le culture e le lingue veicolari in Europa siano state dapprima il greco e il latino, seguite nel medioevo e nell'età moderna dal provenzale, italiano e francese; quest'ultimo sostituito nel corso del XX secolo dall'inglese.

I recenti eventi sociopolitici ucraini (2014) hanno ridestato l'attenzione internazionale sui fatti di Kiev (cf. Euro Majdan), contribuendo in tal modo alla diffusione di alcuni realia ucraini nei quotidiani, rete e mass-media italiani e di altre nazioni europee. Questa recentissima ondata di ucrainismi, assieme a quelli tradizionalmente codificati nelle fonti lessicografiche italiane, costituirà l'oggetto di discussione del presente contributo.

1. Ucrainismo: definizioni

Il termine *ucrainismo*, dal punto di vista strettamente linguistico, denota un elemento linguistico (parola o locuzione), proprio dell'ucraino, adottato stabilmente o occasionalmente dall'ucraino in un'altra lingua (prestito). Esso è formato, per estensione semantica, su modelli morfologico-derivazionali quali 'latinismo', 'slavismo' e simili; ossia forma deaggettivale derivata da *ucraino* + suffisso – *ismo* (< lat. -ismus, gr. -ισμός), cf. [2, 1539; 9].

Sebbene nell'Enciclopedia Italiana Treccani (online) non appaia un esplicito riferimento e/o definizione del lemma *ucrainismo*, l'elenco di parole riportato sembra implicare la comprensione da parte del sistema informatico per la chiave di ricerca inserita. Con ogni probabilità, questo termine non è entrato ancora a far parte delle fonti lessicografiche ed etimologiche consultate [1; 2; 3; 7; 8; 10; 12]. In sua vece si predilige spesso un approccio più descrittivo quale "parole di origine ucraina" (cf. *Words of Ukrainian origin*). Tuttavia esso trova tradizionalmente impiego negli scritti di slavistica italiani [4, 496].

La limitata presenza di tale termine è facilmente comprensibile se si considera la recente diffusione dell'ucraino sul piano internazionale quale lingua slava orientale. Nei decenni precedenti la nuova ondata di ucrainizzazione (1991–2011), l'esistenza di una lingua ucraina autonoma dal russo era per lo più nota, nella maggior parte dei Paesi del blocco occidentale, a una ristretta cerchia di intellettuali e, ovviamente, agli studiosi di slavistica e glottologia. Non sorprende, pertanto, che le parole e i prestiti ucraini siano spesso riportati in diverse classificazioni lessicografiche sotto l'iperonimo "slavismo" oppure siano genericamente classificati come "russismi". Va ciò nondimeno specificato che alcuni ucrainismi, come si vedrà in seguito, sono entrati nel lessico italiano attraverso la mediazione storica di altre lingue slave, particolarmente, il russo e il polacco.

2. Ucrainismi in italiano

Gli ucrainismi storici afferiscono, in modo particolare, all'epoca del Regno polacco-lituano (1569–1795) e dell'Hetmanato cosacco (1649–1764). La versione più attualizzata del Treccani online [8] riporta le seguenti definizioni:

➤ **Atamano** s. m. [dal russo ataman]. Presso i Cosacchi, capo, comandante dell'esercito o di armate. Dal sec. 15° in poi compare anche la forma etmano.

➤ **Bandura** s. f. [dal lat. tardo pandura, gr. πανδοῦρα; v. mandola]. – Strumento a plectro del tipo del liuto (chiamato anche bandola, pandora, pandura), *diffuso soprattutto in Russia*: ha corpo ovale col fondo piatto e manico corto; le corde erano dapprima tre, ma sono poi aumentate variamente di numero [10]. Il dizionario Hoepli online [16], invece, riporta: "strumento musicale simile alla chitarra, con manico corto e corpo ovale, originario dell'Ucraina".

➤ **Cosacco** s. m. e agg. [dal russo kozak, kazak, che è dal turco-tatario qazāq "vagabondo"] (pl. m. -chi). Nome con cui si designarono in origine gli abitanti nomadi, di stirpe tatara, delle steppe della *Russia meridionale*, lungo il corso inferiore e medio del Dnepr e del Don, ai quali dal sec. 15° si unirono i cosacchi russi, gruppi di uomini che nella steppa trovarono la libertà sottraendosi al giogo dello stato o dei latifondisti: organizzati in comunità militari o di mestiere, secondo principî di uguaglianza e di autonomia amministrativa, avevano un capo elettivo, detto ataman. Gli attuali cosacchi sono sparsi in varie zone della Federazione Russa [11].

➤ **Etmano** s. m. – Adattamento italiano della forma con cui il termine atamano appare a partire dal sec. 15° in Polonia (hetman) [12].

Va osservato che i pochi prestiti in italiano designanti aspetti di vita, tipici delle terre ucraine (rutene) dell'epoca cosacca siano attribuiti al tramite russo e, più di rado, al polacco. A questo proposito rimarchiamo la poca criticità con cui sono state compilate tali voci in un dizionario di notevole importanza e di recentissima redazione, quale il Treccani online. Sembra che non ci sia posto il problema dell'esistenza di una lingua e cultura specificatamente ucraina, che, almeno nell'ultimo ventennio, ha acquisito uno spazio geo-culturale autonomo tra Federazione Russia e Unione Europea. Nel Dizionario etimologico della lingua italiana [2], invece, ad eccezione di cosacco, gli altri lemmi non sono riportati. Degno di nota, infine, che *bandura* sia entrata in ucraino attraverso l'italiano [6, I, 133].

Dalla fine degli anni novanta del XX secolo si assiste a una costante diffusione in italiano, prevalentemente orale, di alcuni lessemi ucraini. Questi riguardano, in particolar modo, parole ucraine perti-

nenti alla sfera culinaria oppure realia che riflettono le mutate contingenze sociopolitiche del Paese; ad esempio: il passaggio da un'unità di valuta (moneta) all'altra: *rublo* > *karbovanec'* (1991–1996) > *grivnia*; nuovi mezzi di trasporto, oggetti e forme dell'organizzazione politico-amministrativa del nuovo stato. Tra questi menzioniamo:

➤ **Boršč** [3, 364] ovvero zuppa di barbabietole, di solito con aggiunta di panna e spesso accompagnata con la carne. A questa specialità si potrebbero aggiungere: *Vinigret*, cioè insalata di barbabietole con fagioli, piselli e cipolle; *Haluški*: involtini di verza al riso; *Syrnyky*: formaggio fritto fornito di uva passa; *Paska*: pane di Pasqua; *Korovaj*: pane intrecciato utilizzato durante le celebrazioni nuziali ecc [21; 22]. Tali ucrainismi sono solitamente noti alle piccole comunità di italiani presenti in Ucraina e agli italiani che intrattengono relazioni lavorative, interpersonali con le dense comunità ucraine in Italia. Va rilevato che ad eccezione di *boršč*, gli altri lessemi non appaiono nei dizionari consultati.

➤ **Grivnia o hryvnja** (cf. гривня). Il lessema non appare in alcuno dei dizionari consultati, tuttavia esso è riportato, provvisto di commento appropriato, in wikipedia [19].

➤ **Maršrutka**. Come nel caso precedente il lessema non appare ancora nei dizionari consultati. Tuttavia esso è corredato di valida spiegazione in wikipedia [20]. Va aggiunto che la designazione di questi mini-autobus cittadini (prevalentemente di colore giallo), atti al trasporto passeggeri, è una costante lessicale tra gli italiani risidenti in Ucraina (e in Russia), mentre i turisti italiani si riferiscono a questa sorta di taxi collettivo con il termine abituale di pullmino, bus ecc.

➤ **Rada**. Il lemma è registrato nel vocabolario online della Trecani [13]: "*rada* s. f. [dal polacco e ucraino rada]. Termine storico equivalente a consiglio (come organo collegiale politico e amministrativo), in riferimento alla Polonia e all'Ucraina nel periodo compreso tra il Settecento e il primo Novecento". Altrove è specificato come "parlamento ucraino". Ultimamente non infrequente è il suo uso nei notiziari della RAI con riferimento al parlamento ucraino.

A parte gli scarsi ucrainismi storici, toponimi, idronimi e antroponi, nelle più disparate varianti, sono maggiormente diffusi. Si

confronti, ad esempio, *Leopoli* (forma italiana ereditata dalla tradizione greco-latina) vs. *L'vov/Lvov* oppure *L'viv/Lviv* (Львів); *Donbass*, *Donec'k* ecc.

Kiev, per adesso, conserva la forma grafica russo-sovietica, anche se in alcuni documenti ufficiali e articoli di ucrainistica/slavistica si adotta la traslitterazione dall'ucraino o quella dall'inglese: *Kyjiv – Kyiv*. Nomi quali *Julija Tymošenko*, *Viktor Juščenko*, *Viktor Janukovyč* ecc., sono diffusi, oltre che in italiano, in tutte le lingue europee. A questo proposito rileviamo che esistono criteri non univoci di traslitterazione e trascrizione degli antroponimi e toponimi ucraini in italiano. Questa incertezza ortografica spesso induce confusione nel lettore italiano. I criteri più comuni sono schematizzabili come segue:

a) Forme tradizionalmente traslitterate dal russo e risalenti alla nomenclatura russo-sovietica, divenute parte integrante del sistema scolastico italiano dell'ottocento e del novecento, ad esempio: *Dnepr*, *Dnestr* ecc.;

b) Forme trascritte per soddisfare le esigenze dell'inglese e da quest'ultimo adattate all'italiano: *Kyiv*, laddove la traslitterazione cosiddetta scientifica o degli slavisti propone *Kyjiv* oppure *Kyiv* (cf. Київ); *Vitali Klitschko* invece di *Kličko*; *Oleksander Turchinov* invece di *Turcinov* e/o *Turčinov*; *Arsenij Yatsenyuk* invece di *Arsenij Jacenjuk* e/o italianizzato in *Iazeniuk*, *Natalyia* invece di *Natalija* o *Natalia* ecc.

c) Toponimi formalmente assimilabili al sistema ortografico italiano: *Dnipro*, *Crimea*, *Podolia* ecc.

La mancanza di un sistema univoco di traslitterazione dei nomi ucraini in italiano, se si prescinde da quello cosiddetto 'scientifico' (linguistico o degli slavisti), crea una serie di difficoltà che insorgono, soprattutto, quando si vuole rendere in italiano la toponomastica e l'antroponomia ucraina, latinizzata secondo le regole dell'inglese. Tale tendenza è particolarmente visibile nelle traduzioni della documentazione ufficiale in italiano (certificazioni, passaporti ecc.) in cui il toponimo o l'antropónimo traslitterato presenta una combinazione consonantica estranea al sistema fono-morfologico dell'italiano, cf. *Andrii Deschchysia* ecc. Non si approfondirà in questa sede un argomento correlato alla diffusione degli ucrainismi

in italiano, nonostante la sua ingente attualità, perché esula dagli scopi del presente contributo.

Per quanto riguarda il toponimo Ucraina, va precisato che questo, ancora agli inizi degli anni novanta dello scorso secolo, era poco noto al parlante italiano medio. Lo spazio territoriale ucraino era genericamente indicato come Russia (meridionale). Va da sé che quanto appena detto non riguardava le classi colte italiane le quali, seppur in modo vago, conoscevano le peculiarità etno-culturali e letterarie di questa terra, indubbiamente anche grazie ai leit-motiv ucraini presenti in alcune opere letterarie tradotte dal russo, come, ad esempio, Gogol'.

È tuttavia interessante notare che la pronuncia usata dagli slavisti e dal ceto colto italiano, fino all'avvento dell'ondata migratoria ucraina di fine anni novanta, coincidesse con quella ucraina; in altre parole, l'accento del toponimo cadeva sulla *ì*, cf. *Україна*, *Украина* e *Ucraina*. Quest'ultima è ancora la pronuncia usata dalla maggioranza dei giornalisti di RAI uno ed è la prima variante consigliata nei dizionari della lingua italiana, quali Devoto/Oli [3] e Hoepli online [15], cf. [u-cra-ì-no] o [u-crà-i-no]. Nella lingua parlata, invece, soprattutto tra coloro i quali fino agli anni 2000 non avevano mai udito il toponimo prima d'allora, si è diffusa la pronuncia enfatica con l'accento sulla <à>: Ucràina. Questa sorta di innovazione è stata probabilmente causata dagli immigrati ucraini stessi i quali, per designare il loro Paese di provenienza con gli italiani, spesso usavano la forma enfatica, altamente stilizzata: Ucràina. In questo modo la massa dei parlanti italiani (la quale fino a quel momento non sapeva neppure dell'esistenza di tale Paese) è venuta attivamente in contatto con il toponimo in questione. Osserviamo, altresì, che tra gli italianisti ucraini, sembra prevalere, contrariamente a quanto propugnino gli ucrainisti italiani, la forma più popolarizzata Ucràina. Ricorre finanche un'interpretazione pseudo – linguistica, secondo cui la parola usata in senso aggettivale, ad esempio: *uno scrittore ucraino*, questa conservi l'accento sulla *ì*; mentre, se si designa il Paese, l'accento si sposti sulla *à*. A nostro avviso, si tratta piuttosto di un costrutto ideologico, motivato sulle regole del russo, più che di un uso fondato sulla pronuncia della classe colta italiana e di specialisti in materia (slavisti italiani).

Va, infine, aggiunto che tra i fraseologismi di origine ucraina introdotti in un passato recente, bisogna annoverare anche il calco semantico – strutturale "rivoluzione arancione" (novembre, 2004), penetrato in numerose lingue d'Europa. Cf. ucr. *помаранчева революція*; ing. *orange devolution*; spagn. *Revolución naranja* ecc.

2.1. Adattamento degli ucrainismi al sistema fonomorfológico italiano

I non numerosi prestiti ucraini si adattano al sistema fonomorfológico e ortopedico italiano secondo le regole della grammatica italiana:

a) I sostantivi ucraini terminanti in consonante conservano in italiano di prassi il genere maschile dell'ucraino. L'articolo determinativo/indeterminativo si prepone secondo le regole ortografiche dell'italiano. Quindi, se un prestito comincia con una consonante, tranne i casi in cui si richiede lo/gli¹⁷, questi avrà l'articolo il, un; ad esempio: il *boršč*, il *cosacco*, la *grivnia*, la *rada*, il *Majdan* ma l'*Euro Majdan*, l'*etmano* (= lo etmano) ecc.

b) Le combinazioni consonantiche atipiche per il sistema fonologico italiano tendono alla semplificazione e adattate a quest'ultimo, ad esempio: *Kresciatik* [krešatik], *grivna* [grivna], *borsc* [borš]. I fonemi /x/ e /r/, atipici per l'italiano, sono tendenzialmente sostituiti.

3. Ucrainismi attuali (2014)

I recenti fatti di cronaca del cosiddetto "Euro Majdan" e i capovolgimenti socio-politici del Paese hanno creato le condizioni per il diffondersi, soprattutto nel linguaggio giornalistico, di una nuova ondata di ucrainismi:

➤ **Maidan** (Piazza Majdan). Interessante notare l'anteposizione del sostantivo 'piazza' alla parola "majdan" che, in realtà, già significa piazza in ucraino. Questo prestito era già penetrato nel linguaggio giornalistico nel 2004 al tempo della "rivoluzione arancione".

➤ **Berkut** – in italiano reso come 'reparto antisommossa';

➤ **Omon** – ex reparto antisommossa;

➤ **Sniper** – dal contesto si evince che si tratta di cecchini;

¹⁷ Il singolare lo e il plurale gli si usano: – davanti a parole che cominciano con i o j + vocale; *gn* (*gnomo*), con s + consonante, con *sc* (*sci*), con x, y, z e con i gruppi *pn* e *ps*.

➤ **Pravi Sektor** – Settore di destra (forza politica-paramilitare di destra ('radicale'));

➤ **Svoboda** – forza politica di destra. Pochi italiani associano il nome del partito al sostantivo libertà.

Qui di seguito riportiamo gli ucrainismi più frequenti e il loro contesto d'uso:

➤ *Ucraina: agenti della **Berkut** in ginocchio chiedono perdono [23]. Il Maidan I militanti della piazza di **Kiev**, in primo luogo l'avanguardia armata del **Settore** di Destra, si sono rifiutati di andare a combattere per la Crimea.*

➤ *Ucraina: sciolti reparti speciali **Berkut**: 07:33 (ANSA) – KIEV – Il ministro dell'Interno ad interim ucraino, Arsen Avakov, ha sciolto i reparti anti sommossa dei **Berkut**, usati nella violenta repressione della protesta di piazza a Kiev. I **Berkut** furono creati nel 1992 sulla base dei preesistenti **Omon**, che continuano ad operare in Russia. In Ucraina erano circa 5.000 e nelle regioni sud-orientali erano considerati degli 'eroi', ma non nel resto del Paese: a Leopoli sono stati costretti ad inginocchiarsi per chiedere scusa del loro operato a Kiev [24].*

➤ *Solo ucraini **sniper** Kiev finora indagati 21:14 (ANSA). KIEV – Sono tutti ucraini gli individui per ora indagati per l'eccidio di Kiev del 20 febbraio e accusati di essere i **cecchini** che uccisero alcune decine di persone – insorti, ma anche poliziotti – nei pressi di piazza Indipendenza (**Maidan**). Lo sostiene il procuratore generale di Kiev, Oleg Makhnitski. Appena due giorni fa, il suo vice, Mikola Golomsha, aveva affermato invece che tra i **cecchini** ci sarebbero stati presunti "cittadini stranieri"[25].*

➤ Kiev, sequestrate armi a **Pravi Sektor** del gruppo paramilitare di estrema destra '**Pravi Sektor**' [26].

➤ **Pravij Sektor** (Settore di Destra), gente dura che ... [27].

➤ *A Kiev, potremmo sostenere di aver assistito ad una rivolta che ha visto la manovalanza di piazza dei neonazisti di **Settore** Destro? E **Svoboda**?, una classe politica locale filo americana e Fmi...*

3.1. Paralleli in altre lingue europee

Un parallelo con altre lingue europee occidentali, in particolar modo romanze e germaniche, mostra che tali ucrainismi, seppur in varia misura, siano penetrati in quasi tutte le lingue europee:

Francese:

*Les manifestants occupent toujours le **Maïdan**, place centrale de Kiev entourée de barricades et où leur camp de toile est maintenu [28].*

*Dimanche 20 avril, une fusillade a éclaté à **Sloviansk**, une ville de l'est de l'Ukraine où se concentrent une partie des tensions entre prorusses et forces de Kiev. La Russie a attribué cette attaque à **Pravyi Sektor**, un groupe d'extrême droite très actif lors de la révolte de **Maïdan** contre le pouvoir du président déchu Viktor Ianoukovitch. Du côté de Kiev, ce sont au contraire les prorusses qui ont été montrés du doigt [29].*

Spagnolo:

*Ucrania: de **Maidán** al caos ...Pero la calle, lo que se ha venido a denominar "el maidán", tenía otra lógica [30].*

*El ministro del Interior en funciones de Ucrania, Arsén Avákov, ha anunciado este miércoles la disolución del cuerpo de policía antidisturbios **Berkut** empleado para enfrentarse a protestas que provocaron la caída del régimen de Viktor Yanukókich [31].*

Tedesco (Austria):

*Situation am Kiewer **Maidan** bleibt angespannt; Ukraine: Polizeieinheit "**Berkut**" wird aufgelöst [32].*

Conclusioni

Nel corso della trattazione è emerso che gli ucrainismi in italiano e, generalmente, nelle lingue europee occidentali, sono piuttosto limitati. Si tratta di pochi realia penetrati in epoche storiche passate (XVI-XIX sec.), prevalentemente attraverso la mediazione di altre lingue veicolari slave quali il polacco e il russo che spesso fungevano da lingua tetto nelle amministrazioni governative dei territori ucraini o attraverso le traduzioni di opere letterarie e storiche tratte da queste lingue. Per tale motivo, in alcune fonti lessicografiche italiane di stampo tradizionale, parole come *cosacco*, *bandura* ecc., sono classificate come polonismi e/o russismi.

I recentissimi avvenimenti socio-politici (2014) che hanno turbato lo status quo dell'Ucraina hanno favorito, in un lasso temporale brevissimo, il diffondersi nel linguaggio settoriale dei mass-media, dei cosiddetti "social-networks" e in quello politico di una serie di nuovi ucrainismi (realia) designanti i tratti salienti di tali stravolgimenti. In

misura variabile, questi ucrainismi sono penetrati in tutte le lingue europee. A tal proposito si è tracciato un parallelo con i contesti d'uso tra italiano, francese, spagnolo e tedesco. Se tali realia entreranno definitivamente nel patrimonio lessicale e lessicografico italiano, al pari di *cosacco* o *etmano*, per ora è ancora prematuro stabilirlo.

BIBLIOGRAFIA

1. Dizionario Etimologico. Prima Edizione. Rusconi Libri. – Santarcangelo di R. (Rn), 2003.
2. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana. Seconda edizione / Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli. – Bologna, 2008.
3. Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana / Luca Serianni e Maurizio Trifone. – Firenze, 2004.
4. *Picchio R.* Letteratura della Slavia ortodossa: IX-XVIII sec. / R. Picchio. – Bari, 1991.
5. *Дель Гаудіо С.* Слов'янізми в італійській мові / С. Дель Гаудіо // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики (зб. наук. праць). – К., 2011. – Вип. 20. – С. 142–151.
6. Етимологічний словник української мови. У 7 т / редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1983 – 2012.
7. <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/ucrainismo/>
8. <http://www.treccani.it/vocabolario/>
9. <http://www.treccani.it/vocabolario/slavismo/>
10. <http://www.treccani.it/vocabolario/bandura/>
11. <http://www.treccani.it/vocabolario/cosacco/>
12. <http://www.treccani.it/vocabolario/etmano/>
13. <http://www.treccani.it/vocabolario/rada2/>
14. [http://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-arancione_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-arancione_(Lessico-del-XXI-Secolo)/)
15. http://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano.aspx
16. http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/B/bandura.aspx?query=bandura
17. <http://www.etimo.it/>
18. <http://www.etimo.it/?term=cosacco&find=Cerca>
19. http://it.wikipedia.org/wiki/Grivnia_ucraina
20. <http://it.wikipedia.org/wiki/Mar%C5%A1rutka>
21. http://it.wikipedia.org/wiki/Cucina_ucraina;
22. http://www.buonissimo.org/rubriche/10945_Ucraina
23. <http://video.corriere.it/ucraina-agenti-berkut-ginocchio-chiedono-perdono/af2aa8ba-9e44-11e3-a9d3-2158120702e4>
24. http://www.corriere.it/notizie-ultima-ora/Esteri/Ucraina-sciolti-reparti-speciali-Berkut/26-02-2014/1-A_011111078.shtml
25. <http://inagist.com/all/447105806391984128/>
26. <http://247.libero.it/focus/28624154/0/kiiev-sequestrate-armi-a-pravi-sektor/>

27. <http://247.libero.it/focus/28624834/0/ucraina-militanti-settore-destro-lasciano-sede-a-kiev-senza-armi/>

28. <http://www.lapresse.ca/international/europe/201402/17/01-4739771-ukraine-lopposition-demande-a-merkel-des-sanctions>

29. http://www.lemonde.fr/europe/article/2014/04/21/ukraine-une-carte-de-visite-symbole-des-tensions-detournee-sur-twitter_4404711_3214.html

30. http://internacional.elpais.com/internacional/2014/02/22/actualidad/1393085577_191042.html

31. <http://www.publico.es/internacional/504453/ucrania-disuelve-el-berkut-las-fuerzas-especiales-antidisturbios>

32. <http://derstandard.at/1392685552262/Kiew-brennt-Blutige-Protestnacht-in-der-Ukraine>

Стаття надійшла до редколегії 20.11.14

Del Gaudio S., Associate Professor
Taras Shevchenko National University, Kyiv (Ukraine)

Ukrainianisms in Italian (with Parallels in Other Languages of Europe)

The recent socio-political upheavals (2014) which have changed the status quo of Ukraine created the conditions for an international diffusion of new Ukrainian words (realia) in different European languages, and particularly in Italian. In this article I first examine the usage of the term "Ukrainianism", then I analyze those Ukrainian loan-words already existing in Italian with the recent Ukrainian realia which penetrated through the mass-media in many European languages after the facts of Majdan.

Key words: Ukrainian loan-words; lexis; Ukrainian; Italian.

Дель Гаудио Сальваторе, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Украинизмы в итальянском языке (с параллелями в других европейских языках)

Последние социополитические события, которые привели к большим изменениям в украинском обществе, повлияли на появление украинских слов во всех европейских языках, в том числе и в итальянском. В статье рассматривается функционирование термина "украинизм" в итальянских лексикографических источниках, анализируются традиционные, засвоенные украинизмы в итальянском языке, а также лексемы, которые называют современные украинские реалии, появившиеся в международных масс-медиа после Евромайдана. Также проводятся параллели контекстуального использования новых украинских слов в итальянском и в других западноевропейских языках.

Ключевые слова: украинизмы, лексика, итальянский язык, украинский язык, Майдан.

Дель Гаудіо Сальваторе, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**Українізми в італійській мові
(з паралелями в інших європейських мовах)**

Останні соціополітичні події, що спричинили зміни в українському суспільстві, сприяли безпрецедентному поширенню українських слів у всіх європейських мовах, зокрема в італійській. У статті аналізується функціонування терміна "ucrainismo" в італійських лексикографічних джерелах, розглядаються традиційні, вже засвоєні українізми в італійській мові та лексеми на позначення сучасних українських реалій, що проникли в міжнародні мас-медіа внаслідок фактів Євромайдану. Також проводяться паралелі контекстуального вживання нових українських слів в італійській та інших західноєвропейських мовах.

Ключові слова: українізми, лексика, італійська та українська мови, Майдан.

UDC: 811.161.2

V. I. Pchenko, Cand. Phil. Sci.
Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

**ANCIENT STYLISTICALLY-MARKED BORROWINGS
IN UKRAINIAN LANGUAGE
(EXAMPLIFIED BY WORDS MEANING SPEECH ACT)**

The paper examines ancient substrate elements in the Ukrainian language that were learned in the pre-Slavic period as expressively colored words, in particular with a negative evaluative connotation. Foreign-language verbs and verbal formations that describe the act of speech, like the modern "schprekhaty" (speak German), "pshekaty" (speak Polish) and so on, were an important source of replenishment for the Slavic vocabulary. In this group the author includes such Slavic words as "hovoryty" (speak), "balakaty" (chat), "provadyty" (speak insistently), "bazikaty" (chatter), "lyapaty" (babble) etc. The etymological connection tokens of the words "chytaty" (read) and "pysaty" (write) are also examined. Most of these words entered the Ukrainian vocabulary as a result of communication between ancient Slavs with the speakers of various other Indo-European languages.

Key words: Goths, exoticisms, expressive vocabulary, etymology, Iranian languages, lexical borrowing, Scythians, substrate.

Expressively colored words of foreign origin often displace native equivalents while losing their expressive meaning or gaining new connotations. We believe that the role of the stylistically-marked borrowings, exoticisms in particular, as a source for replenishing the language vocabulary is somewhat underappreciated in literature, including etymology. Here are several eloquent examples.

The Goths' *govor*

It is known that German languages spoken by Gothic tribes ruling over the Ukrainian lands in the middle of the first millennium AD had a significant influence on the formation of Slavic dialects. Goths introduced Christianity to this land and established a state with a capital on the Dnipro (it is not known where exactly). The Gothic king Ermanaric waged war against the Slavs, but some also must have served him.

Some of the Goths were assimilated by the Slavs and adopted the Slavic language while changing it, as it often happens, in the process. The Ukrainian language has a number of words of Gothic origin, such as: *купити* "buy", *хліб* "bread", *полк* "regiment" and others. It was the Goths, in our opinion, who left the Slavs the word *зговорити* "speak".

It is accepted that *зговорити* is a secondary relative to an ancient word **govorъ* (**gavorъ*) [*ЕСУМ* 1, 542]. *This token is registered in many Slavic languages, but its origin is debated. According to the Etymologic Dictionary of Slavic Languages: in Bulgarian зóвор means "language, dialect", in Macedonian зовор – "speaking, talking; dialect, speech, declaration", in Serbo-Croatian зóвoр – "language", in Slovenian gôvor – "language, conversation", in Czech hovor – "conversation", also Hovor – personal name, hovora – "loud talk, conversation", dial. hovor "loud talk, noise", in Slovak hovor "conversation, language", in Polish (old) howor – "language, conversation", "conspiracy", (dial.) "voice", in Old East Slavic зoвopъ – "noise", "conspiracy", in Russian зóвор, dial. зoвopa – "communication, dialect", "conversation", "language" (arch.), in Ukrainian зóвip – "dialect", in Belorussian (dial.) зóвap – "conversation", зaвoрка – "dialect, speech" [ЭССЯ 7, 75–77].*

It is assumed that this word originated from the onomatopoeic root *gov-*, *gav-* [ECYM 1, 542]. Comparisons are made with Latin *gavilēt* "engage in loud merriment, sing without words (also of the nightingale)", *gaurât* "whistle, rage", *gauda* "complaint", *gaura* "chattering", Lithuanian *gaūsti* "make noise, sound (about bells)", Old High German *gikewen* "call", Old English *ciegan* (from Germanic **kaujan*), Old High German *kuma* "complaint", Greek γάος "moaning, complaint", γοάω "complain, mourn", Old Indian *gávate* "sounds", *jōgive* "announce, yell" etc.

Hence, in Slavic languages the semantics of this word has developed along the following lines: "speaking, speech act"; "dialect"; "noise, yelling". Apparently, the meaning of "speaking" has originated in the Proto-Slavic times and is the primary one. As to the connections with non-Slavic matches, they do not appear quite convincing, including the connections with Baltic words. The root *gov-*, *gav-* can be connected to any of the consonant onomatopoeic formations – *zavkamu* "bark", *zoiĕkamu* "exclaim oh!", *zykamu* "call", *zukamu* "hiccup", *zycmu* "buzz" etc., while the Latvian *gaura* can be compared with *teptomamu*, *teptamu*, *zepzomimu* "cackle" and others. This, however, does not explain much.

At the same time it is known that Gothic *gawaurdi* (*-au-* is pronounced as *-o-*) means "talking, conversing". This prefix formation comes from *waurdi* (in English – *word*) [Balg 1888–1889, 132].

The prefix *ga-* in Gothic was rather productive. It is known to Slavs, in particular, from another word borrowed from the Goths – *zapazð* "okay", which came from *razda* "language, speech". **Garazds* – "able to speak well" [ECYM 1, 470].

In our opinion the word **govorъ* in Slavic languages was influenced by the Gothic language (**gavorъ* < **gavor(db)* < *gawaurdi*), at first, apparently, as an exoticism and could have meant "speaking in Gothic", **gavoriti* – "to speak Gothic", and could have had negative connotation, such as *unpexamu* meaning "speak German".

This root has lost its "exotic" connotation and in the modern Ukrainian language is neutral in meaning.

Once met a rattler, a gossip and a babbler

At the same time numerous ancient exoticisms from the same group of synonyms have kept the expressive marking, though losing their "exotic feel", i.e., their connection to foreign reality.

The word *балакати* means "talk, chat, speak" [ЕСУМ 1, 123]. The etymologic dictionary explains this word as a derivative from *бал-* "conversation, chat" and rightly refers to the token of *бали* "talks, chatting", which "can be viewed as a Proto-Slavic formation with the suffix *-l-* from Indo-European **bhā-* "tell" (this is where the Ukrainian *баяти, байка* come from) [p. 127, 157].

The question is how this word came to the Proto-Slavic language since there is no Baltic root *bal-* with a similar meaning.

The answer to this question can be found in Indo-Iranian languages, of which dialects were, probably, spoken by Scythians, for example. The Comparative Dictionary of Indo-Aryan Languages [Turner 1962–1966, 528] includes an article on **bōll* "speak". In various languages of this group one can encounter such forms of this word (the list here is not exhaustive, as a complete list would have taken up too much space): Prakrit *bollai* "speaks", Kashmiri *bōlun* "said", Lahnda *bolan*, Punjabi *bolṇā*, Bengali *bolā, balā, balāna* and others with the meaning of "language, speech, talk, mention, promise, words; to speak, say". In Prakrit *bōllaka* means "a great talker".

Therefore, the words *бали, балакати* are likely borrowed and from the very beginning must have had rather negative meanings. Perhaps, *балакати* used to mean to speak one of the Iranian languages – incomprehensible, euphonious (or on the contrary – fine, lordly?). Something like *пшекати* "to speak Polish" from the more recent past.

There is another token in the Ukrainian language from the same group of synonyms with a like root but markedly stronger stylistic coloring: *бовкати, бовкнути* – from Proto-Slavic **bьlkati*. Let us suppose that the word's onomatopoeic root [ЕСУМ 1, 219] was influenced by Iranian **bal-*, **bol-*. The same can be said about *белькотати, белькотіти* "to babble" [p. 166] and a very telling *балаболка* "babbler" – with both related roots.

Баляси in the meaning of "chats, nonsense" is in the same line. Saying *баляси точити* "make something on a lathe; chatter" from woodcutting ventured into this family of synonyms converging with *баляси*-chats on the basis of consonance [p. 129].

The words *балагура* and *балагурити* [p. 123] have joined substrate roots from two languages – Iranian *bal-* and Gothic *gur-* (from *govor-*).

The word *базікату* "chatter" as well as *басні* "empty talks" come from the same Indo-European root **bhā-* "to tell" [p. 114, 148]. And again there are no roots *bas-* or *baz-* in Baltic languages.

Comparative Dictionary of Indo-Aryan Languages notes in many of these languages the word *bhāṣā* "speech, language" [Turner 540] and variations: *bhāsa*, *bas*, *baha* and others meaning "language, word, song, saying". Therefore it is plausible that Slavic *басні*, *базікату* and other related words were influenced by the language of Iranians. Georgian *baasi* "chat" is apparently of the same origin.

Ляпати "blabber" is another expressive word from this synonym nest, which we believe is not just a simple case of onomatopoeia as might appear. It means "to speak without thinking, to chatter". It is common in most Slavic languages, which places its origin in the Proto-Slavic times. It probably originated from an exclamation *ляп* "splash" [ЕСУМ 3, 341], but it is this meaning that could have evolved under the influence of another language. Words *лопотати*, *ленетати* "to babble" are of the same root.

In Indo-Iranian languages **lapa* means "talking" (root *lap-* "chatter"). Derivative meanings in various languages include: "talkative; babbler; word, speech; chatters". In Pāli *lapaka* means "one who mutters" [Turner 634] – compare that with Ukrainian: *ляпак* "windbag" [ЕСУМ 3, 341]. *Lāpati* "chatters", derivatives – "talks"; **lāpana* "talking". In Kashmiri *lapar* – "a loquacious fellow full of nonsensical and foolish talk, a chatterer, a jabberer" [Grierson 1916–1932, 529]. Georgian *lap'arak'i*, which means "chat, conversation", is, perhaps, of the same Iranian origin.

As for *ленетати*, Etymologic Dictionary of the Ukrainian Language notes the connection between this word and Old Indian *lāpati* as well as with lexis of other Indo-European languages. This

word is probably inherited (not borrowed) by Ukrainian from the Indo-European times.

At the same time, the word *жебоніти, жабоніти* "to babble, make noise, buzz" is of unclear origin [ЕСУМ 2, 190], in our opinion, is also an exoticism, the same as *шпрехати, балакати, говорити*. The token *zabān, zubān* is found only in some Iranian languages, in particular Persian and Tadjik (*zabon*). It means "tongue; language, dialect, idiom, speech" [Steingass 1892, 608]. Amongst the Slavs it can be recognized in the word *жаба* "toad". So it looks like language of some Iranian tribes living on the banks of the Dnipro, which used this word, sounded like croaking. *Жебоніти* probably meant "to speak that "toad" language".

The origin of the native Slavic lexis *казати* "to say, tell" could be possibly traced to the same group of substrate elements. Researchers [ЕСУМ 2, 340–341], in particular, connect *казати* to Old Indian *kā'satē*, which means "shines, is visible", and Indo-Iranian words that mean "to see, to regard; watching". (Let it be noted here that *қазиya*, which in Urdu means "declaration, proposition, determination; history, narrative; quarrel, broil", most likely does not have any connection to the Slavic root).

Enough of that *pravada!*?

Провадити, which means "to tell, assert, insistently repeat the same thing", appears to be a typical Slavic word if one looks at its morphology and phonetics. *Провадити* is considered cognate with *водити* "to lead" and *проводити* "to conduct" [СУМ 7, 140–143].

At the same time, Indo-Aryan languages [Turner 494] have an ancient lexis, which forces us to doubt the origin of this word: *pravāda* "speaking forth; talk, rumour". In various Indo-Iranian languages it has different etymologic variants of the word: "report; long story; useless talk; epic poem, ballad" to name but a few. In Kashmiri [Grierson 772] *prawād* means "a proclamation, a crying out".

The comparative dictionary [Turner 494] notes the root *vad*, the same as we isolate it in Ukrainian.

Looking at the morphological parallels in Ukrainian and Indo-Iranian as well as the word's semantics, we believe that it came to

Ukrainian from Iranian and cannot be considered as an etymological match to the Indo-Iranian words.

Perhaps, the meanings of the borrowed *провадити* "to speak insistently" and native Ukrainian *провадити* "to lead, carry out, conduct" converged.

Where did *мова* come from?

The origin of this word (*мова*) does not have a satisfactory explanation, while the root *мов-* (*молв-*, **mьlv-*) does not have matches outside of Slavic languages. Etymologic Dictionary of the Ukrainian Language provided only a brief definition: Proto-Slavic **mьlva* "noise", **mьlviti* "to buzz"; the origin is not definitely determined; it is considered to be an onomatopoeic formation [3, 491–492]. Etymologic Dictionary of Slavic Languages is more insistent on the onomatopoeic origin [ЭССЯ 20, 225–226]. Indo-Iranian lexicons do not provide additional clarity.

Still, we propose here that this word appeared under the influence of Indo-Iranian languages, which is evidenced by its phonetics and morphology.

Words ending in *-va*, particularly verbal nouns, are often found in Indo-Iranian languages: *palāva* "straw"; *plava* – "flood" from *plávatē* "floats"; *ārāva* "cry"; *rāva* "roaring"; *drāva* "speed, flight" from *drāvati* "runs"; *bahutva* "abundance"; *dāsatva* "slavery"; *śrāva* "hearing"; *prasrāva* "urine"; **bhāṣārava* "language"; *bhāvā* "being, thing, condition" and others. In the aforementioned Comparative Dictionary of Indo-Aryan Languages by Sir Ralph L. Turner, close to 2 % of all title words end in *-va*. In Slavic languages the number of such words (for example: *слава* "fame", *припва* "abyss", *страва* "dish", *злива* "downpour", *булава* "mace", *битва* "battle", *заграва* "glow", *ностава* "posture" and others) is lower and, in our opinion, many of them were influenced by Iranian.

Moreover, the combination of sounds – syllable-forming *l* or *r* between two consonants – is characteristic for Old Indian and Proto-Slavic languages: Proto-Slavic *vlkь* "wolf" compared to Old Indian *vṛka*; Slav. **mrtь* "death" – Old Ind. *mrtá*; Slav. **mrkn* "to grow dim" – Old Ind. *mrđú* "soft, weak"; Slovenian *krk* "neck" – Old Ind. *krka* etc. This common feature of both language groups (in Slavic

languages it is, most likely, substrate) has been retained in the contemporary Indian branch and in some of the Slavic languages.

Hence the word *мова* (**mlva*) could have appeared in Iranian (or Slavic-Iranian) languages of tribes living on the banks of the Dnieper similar to *bhāvā*, *plava*, *drāva* etc. as a noun that identifies the process that can be expressed by a verb – speaking, talking, buzzing.

By the way, it is possible that the figurative meaning ("to say nonsense") of the word *молоту* "to grind" developed under the influence of the verb **mьlviti*, which originated from *мова-молва*.

I read, therefore I think

Let us also look at two other words that may have Iranian origin and were absorbed by the Slavic language as exoticisms but have long since lost their expressive connotation.

We do not know for sure whether "prehistoric" Slavs could read and write, though historians have reasons to believe that they could. We know nothing about the writing of Scythians and other Iranians that lived on this territory. However, the origins of the words *читаму* "to read" and *писаму* "to write" provide some evidence of their literacy.

The word *читаму*, is etymologically linked to *чуму* "to respect", *почтливый* "deferential", *честь* "honour", and it has close Indo-Iranian relatives: *cittā* "visible; thinking, mind" [Turner 260]. "Comparative Dictionary..." notes the following meanings of the derivative words *čit*, *čēth*, *cetāna*, *citāunu* etc. in various Indo-Aryan languages: "intention, will, understanding, intelligence, memory, attention; to ponder, inform, think, decide; to look at, to come to one's senses".

Baltic languages also have related words: Lithuanian *skaitýti* "to read, count", Latvian *skāitīt* "to count" [*Фасмер IV 367*]. It is believed that in Slavic words there is alteration between **čit*/**čbt* (Ukrainian *чум-/чм-*); however, it is possible that the history of these words differs.

Чумаму "to read" with its current meaning could have been acquired by Proto-Slavs as a result of interaction with Iranians, which is evidenced by the semantics of Indo-Iranian words congenial to *чумаму* ("to inform, think, decide"; **uc-cittaka* "very

intelligent" – compare to the Ukrainian читака "prolific reader", with prefix uc- meaning "very", in Russian очень). Another piece of evidence of the borrowing is the Georgian k'ith-va "reading", evidently of the same origin.

Even if we believe that the ancient Dnipro-area tribes did not have indigenous writing, some of their compatriots, without a doubt, were literate, i.e. could read and write in foreign languages. Therefore, there must have been a word for this intellectual process. That word could have been Iranian *čita-, which over time became Slavic čita-.

Painted Beauty

As for писання "writing", its root could have come to Ukrainian in Indo-European times, though in a different meaning – нісцрвуй, неспуї "motley" (root *pъs-). The meaning "to write, draw" is found only in Slavic, Baltic (Lithuanian pižšti "draw", Prussian peisāi "write" [ЕСУМ 4, 360, 375–376], and some Indo-Iranian languages. In Slavic and Baltic languages the meaning could have evolved under the influence of the same Aryan languages that were prevalent in the Dnipro basin in the first century B.C. Among the native speakers there were numerous literate persons without whom trading and diplomacy could not have managed.

The root piś- in Indo-Iranian has the meaning of carving (incl. carving meat), mintage. The semantic connection to писання "writing" is quite clear. Pēša, from the same root, meant "ornament", pēšalā – "adorned, lovely, pleasant, beautiful" [Turner 464], pēšakāra – "female embroiderer", quite literary "the one who makes an ornament". We can see connections of this root to Ukrainian писанка (pysanka) "decorated Easter egg", писанкарство "making decorated Easter eggs", розписувати "decorate Easter eggs", розписний "decorated" and the expression неписана краса "unpainted beauty".

Old Persian takes us even closer to the Slavic meaning: *nipēšayati "writes" (from piś-). In Tadjik navyshtan means "to write" (root vysh-), in Ossetian fyssyn – "to write" (fys-).

Therefore, нусату "to write" in our opinion is also a substrate word, which reminds us of the ancient, in particularly cultural, links of the Proto-Slavs, or even "Balto-Slavs", with Iranians.

Thus, exoticisms and other expressively colored borrowed words, particularly those with a negative evaluative connotation, have played an important role in forming the vocabulary of Slavic languages. Especially "resilient" among such "exotic" words were those verbs and verbal forms with the meaning of the process of speaking.

REFERENCES

1. Balg G. H. A comparative glossary of the Gothic language with especial reference to English and German / G. H. Balg. – 1888–1889. – 667 pp. – Digitized by the Internet Archive in 2007 with funding from Microsoft Corporation. – <http://www.archive.org/details/comparativeglossOObalguoft>
2. Grierson George A. A dictionary of the Kashmiri language, compiled partly from materials left by the late Paṇḍit Íśvara Kaula / George A. Grierson. – Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1916–1932. – 1252 p.
3. Steingass F. J. A Comprehensive Persian-English dictionary, including the Arabic words and phrases to be met with in Persian literature / F. J. Steingass. – London: Routledge & K. Paul, 1892. – 1539 p.
4. Turner Ralph L. A comparative dictionary of the Indo-Aryan languages / Ralph L. Turner. – London: Oxford University Press, 1962–1966. – 841 p.
5. ЕСУМ – Етимологічний словник української мови. У 7 т. – К.: Наук. думка, 1982–2012. – Т. 1–6.
6. СУМ – Словник української мови. В 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1970–1980.
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1986–1987.
8. ЭССЯ – Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. – М.: Наука, 1974–2014. – Вып. 1–39.

Стаття надійшла до редколегії 23.04.15

В. И. Ильченко, канд. филол. наук
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Древние стилистически маркированные заимствования в украинском языке (на примере слов, обозначающих речевой акт)

В статье рассматриваются древние субстратные элементы в украинском языке, усвоенные в праславянский период как экспрессивно окрашенные слова, в частности с негативной оценочной коннотацией. Важным источником пополнения славянской лексики являлись иноязычные глаголы и отглагольные образования, обозначающие процесс речи, возникшие по образцу современных "шпрехат", "пшекать" и под. К такой лексике автор относит считающиеся исконными славянские слова "говорить", "балакать", "болтать", "ляпать" и пр. Также анализируются этимологические связи лексем "читать" и "писать".

шинство из этих слов вошли в украинскую лексику в результате взаимодействия древних славян с носителями других индоевропейских языков.

Ключевые слова: *готы, экзотизмы, экспрессивная лексика, этимология, иранские языки, лексические заимствования, скифы, субстрат.*

В. І. Ільченко, канд. філол. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Давні стилістично марковані запозичення в українській мові (на прикладі слів, що позначають мовленнєвий акт)

У статті розглядаються давні субстратні елементи в українській мові, котрі були засвоєні в праслов'янський період як експресивно забарвлені слова, зокрема з негативною оцінною конотацією. Важливим джерелом поповнення слов'янської лексики були іношомвні дієслова та віддієслівні утворення на позначення акту мовлення, на кшталт сучасних "ципхати", "пиєкати" тощо. До такої лексики автор відносить питомі слов'янські слова "говорити", "балакати", "провадити", "базікати", "ляпати" тощо. Також аналізуються етимологічні зв'язки лексем "читати" й "писати". Більшість із цих слів увійшли в українську лексику в результаті взаємодії давніх слов'ян з носіями інших індоевропейських мов.

Ключові слова: *готы, экзотизмы, экспрессивная лексика, этимология, иранские языки, лексические заимствования, скифы, субстрат*

UDC 81'246.3 (=133.1)

O. V. Soboleva, candidat ès lettres,
V. R. Kalina-Shamrai, candidat ès lettres
Université Nationale Taras Chevtchenko de Kiev (Ukraine)

LES PROBLEMES DU PLURILINGUISME DANS LES PAYS FRANCOPHONES

L'article présente quelques aspects de l'existence du plurilinguisme dans les pays francophones tels que : la Belgique, la Suisse, le Canada, la France, aussi bien que les opinions différentes des experts sur les problèmes de la coexistence des langues au sein d'un pays et les modèles du contrôle de la diversité linguistique. On a également défini la place qui occupe chaque langue dans tel ou tel pays et on a tiré une parallèle avec l'Ukraine.

Mots-clés: *bilinguisme, plurilinguisme, pays francophones, code, code meshing.*

L'actualité de la recherche est déterminée par un des problèmes du développement et de la coexistence des plusieurs langues au sein d'un pays.

L'objectif de l'article est de définir la place du plurilinguisme ainsi que les modèles de sa gestion dans les pays différents.

L'objet de la recherche est la situation du plurilinguisme telle comme elle dans les pays francophones avec des chiffres concrets.

La nouveauté scientifique est déterminée par le phénomène du plurilinguisme qui est d'actualité suite à des processus dans l'espace géopolitique mondial.

Le problème du bilinguisme ou pluringuisme se pose actuellement dans nombreux pays du monde entier. Il est également vital pour l'Ukraine. Depuis plusieurs décennies et en particulier après son indépendance notre Etat cherche des modes éventuels de la résolution de ce problème. Envisageons les modèles de coexistence des langues dans les pays tels que: la France, le Canada, la Belgique et la Suisse. Tous ces modèles fonctionnent. Mais aucun n'est idéal. Faut-il prêter l'oreille à leurs conseils et adapter un des ces modèles en Ukraine pour résoudre la question épineuse des langues?

Tout d'abord il faut distinguer deux notions: *multilinguisme* et *plurilinguisme*. Selon les concepts développés par la Division des Politiques linguistiques du Conseil de l'Europe le premier "réfère à la présence, dans une aire géographique donnée, grande ou petite, de plusieurs variétés linguistiques", tandis que le deuxième "réfère au répertoire de variétés linguistiques que peuvent utiliser les locuteurs – incluant la langue maternelle et toutes celles acquises ultérieurement" [Diversité linguistique 2007].

Marisa Cavalli, expert des problèmes de la politique linguistique et ceux du bilinguisme/plurilinguisme au sein du Conseil de l'Europe confirme qu'actuellement dans le cadre du développement économique de l'Union Européenne on envisage l'apprentissage de deux langues étrangères en outre de la langue maternelle. La façon la plus fréquente d'enseigner la langue est l'enseignement de celle-ci à l'école premièrement comme matière et deuxièmement comme la langue naturelle qui est utilisée pour enseigner d'autres matières. Dans ce cas-là nous pouvons parler de la langue de scolarisation. En même temps il existe plusieurs façons d'enseigner la langue aux étrangers adultes étant donné le nombre important des immigrés dans les pays francophones européens.

Les résultats de l'enquête menée en 2012 au sein de l'Union Européenne témoignent que l'anglais reste la langue étrangère la plus enseignée dans ces pays.

Tout d'abord il est nécessaire de présenter la situation du multilinguisme telle comme elle est dans les pays en question avec les chiffres concrets. Dans ce cadre il faut faire la distinction entre les langues effectivement parlées dans un pays et la gestion officielle de celles-ci. Le multilinguisme existe dans tous les Etats, mais seulement certains ratifient ce phénomène et déclarent avoir plus d'une langue officielle.

Ainsi, la France étant le pays monolingue de droit, reste le pays multilingue de fait. En même temps, la politique centraliste prend en considérations des revendications linguistiques des groupes dont les langues n'ont pas le statut d'une langue nationale et officielle. En 1951 la loi Deixonne a été votée en France sur l'enseignement des langues et des dialectes locaux: le breton, le basque, le catalan, l'occitant.

En Suisse les germanophones représentent 65 % de la population, les francophones – 23 %, les italophones – 8 % et 0,5 % de la population suisse a le romanche comme la langue maternelle. Il faut aussi ajouter que 19 % des citoyens suisses n'ont comme langue maternelle aucune des langues nationales.

La situation linguistique en Belgique est la suivante : parmi les différentes régions, seule la Région de Bruxelles-Capitale, habitée par près de 10 % de la population est officiellement bilingue (le français et le néerlandais). La Flandre, habitée par près de 58 % de la population, située dans le Nord-Ouest, est officiellement unilingue néerlandophone. La Wallonie habitée par plus de 32 % de la population, située dans le Sud-Est, est officiellement unilingue francophone, à l'exception de la région de la Communauté germanophone de Belgique, laquelle comprend 85 000 personnes, soit moins de 1 % de la population belge. On estime que les néerlandophones représenteraient de 57 % à 60 % de la population belge, et les francophones de 40 % à 43 %. En général, les recensements linguistiques sont interdits par la loi du pays. Ainsi, les données statistiques présentées ci-dessus seraient approximatives [Belgique].

Les deux langues officielles du Canada, l'anglais et le français, sont respectivement les langues maternelles de 57,8 % et 22,1 % de la population. 98,5 % des Canadiens parlent au moins une de ces

deux langues (anglais seulement : 67,5 %, français seulement : 13,3 %, les deux : 17,5 %) [Canada].

Dans ce cadre il ne faut pas oublier un autre petit Etat européen le Luxembourg qui est trilingue. Le français, l'allemand et le luxembourgeois sont toutes les trois langues administratives, et sont les langues les plus utilisées dans le pays. Une de ces trois langues, le luxembourgeois, a acquis le statut de langue nationale conformément à la loi du 24 février 1984 [Sondage 2007].

Et finalement, la région autonome en Italie Val d'Aoste qui est également trilingue. En application des dispositions de la loi constitutionnelle du 26 février 1948, l'État italien reconnaît le statut de langue officielle au français à côté de l'italien à tout niveau en Vallée d'Aoste, sauf dans le domaine judiciaire. Et la langue francoprovençale est reconnue au niveau local et enseignée dans les écoles maternelles et primaires [Val d'Aoste].

Dans tous ces pays (sauf la France) à l'opposé de la situation en Ukraine et en d'autres républiques ex-soviétiques, aucune des langues n'est directement associée avec le pays, car il n'y a pas de langue belge, ni suisse, ni canadien.

Selon Philippe Van Parijs, chef de la chaire Hoover, membre de l'Académie Royale belge des sciences et des arts, il existe un mécanisme "*bottom-up*, émanant de la population", qu'il appelle *la loi de Laponce* [Laponce 1984; 2006]: "plus gentils sont les gens, plus méchantes sont les langues. Des langues peuvent exister côte à côte pendant des siècles lorsqu'il y a peu ou pas de contacts entre les locuteurs. Mais dès que les gens se mettent à parler, échanger, travailler ensemble, qu'ils se courtisent, qu'ils ont des enfants, la langue la plus faible sera lentement mais inexorablement évincée par celle qui est plus largement diffusée ou plus prestigieuse. Cette loi n'est que le reflet macroscopique de l'interaction entre les deux mécanismes [...] : l'apprentissage probabiliste et la communication *maxi-min*" [Van Parijs 2012].

En Belgique la langue française a occupé pendant plusieurs années la place privilégiée vis-à-vis du néerlandais. Le français est resté depuis longtemps la langue d'élite. Finalement suite à la politique linguistique du pays a apparu un risque de disparition du néerlandais. Par la suite des mesures parfois contraignantes ont été prises pour protéger cette langue.

Les problèmes de langue sont résolus en Suisse à trois niveaux: au niveau de collectivité, au niveau des institutions et à celui des individus. Il faut noter que toutes les régions de langues sont représentées au niveau politique. Les questions de langue et les questions d'organisation de société sont toujours interconnectées. Selon les paroles de Laurent Gajo, professeur de linguistique à l'Université de Genève, membre du Conseil de l'Association de développement de l'éducation bilingue/plurilingue, les langues en Suisse "se frottent", s'influencent, dépassent les frontières des familles traditionnelles de langues. On observe les phénomènes de "code-switching" et de *code meshing*. Le premier est appelé également *l'alternance de code linguistique*. Il s'agit d'une alternance de deux ou plusieurs codes linguistiques (langues, dialectes, ou registres linguistiques). "C'est un mode de communication très fréquent chez les sujets bilingues. Il consiste à faire alterner les langues, sur des unités linguistiques de longueur variable (un mot, une expression, un syntagme, une phrase, une prise de parole) [Boutet 1997, 31]. L'alternance peut se produire au sein d'un même énoncé. Dans ce cas il s'agit de *l'alternance intraphrastique*:

"But I want you continues l'histoire, the same you see" [Desprez 1994, 58]. Les linguistes présumant qu'il existe des cas d'alternance par incompétence linguistique mais ce n'est pas la règle. Ce mode de communication exprime plutôt la marque d'une compétence bilingue très particulière. Ainsi, les règles grammaticales propres à chacune des langues sont respectées.

L'alternance peut aussi concerner des phrases entières. C'est un mode communicationnel répandu dans les communautés bilingues, qui consiste à changer de langue en fonction de l'interlocuteur; c'est la stratégie du "une personne-une langue" [Boutet 1997, 32].

Le deuxième phénomène *code meshing* consiste en combinaison des régionalismes, des jargons, de la langue parlée, des dialectes avec la langue standard dans les documents officiels ainsi que dans la communication quotidienne en vue d'embrasser le monde divers où nous habitons [Canagarajah 2006].

En Suisse on pratique très souvent le *bilinguisme réceptif*, c'est-à-dire pendant le dialogue on s'exprime dans la langue officielle de son choix et en même temps on comprend la langue de son interlocuteur.

Il faut noter, qu'on peut très souvent observer les manifestations du bilinguisme de ce type (ukrainien/russe) en Ukraine. Un autre élément important dans ce cadre c'est le fait qu'en Suisse il n'existe pas de langue modèle native. Par exemple, en écoutant le présentateur parler français à la radio ou à la télévision, personne n'aperçoit qu'il a un accent par rapport à la norme du français de France.

Si on parle du modèle canadien, selon l'avis de Rémi Léger, professeur de la chaire de politologie de l'Université Simon Fraser, le pays reste toujours uni grâce au compromis auquel on a abouti depuis longtemps en matière des langues. Le 7 juillet 1969, sous la *Loi sur les langues officielles*, le français obtient un statut égal à celui de l'anglais dans toutes les instances gouvernementales fédérales [Loi sur les langues officielles]. Ceci déclenche un processus qui mène le Canada à se redéfinir officiellement en tant que nation bilingue. Ainsi, deux langues nationales officielles coexistent au Canada. L'anglais et le français ont un statut égal dans les tribunaux fédéraux, le Parlement et toutes les sociétés publiques fédérales ainsi que dans les autres institutions gouvernementales du Canada. Les canadiens ont le droit de recevoir, là où il y a une demande suffisamment importante, des services du gouvernement fédéral soit en anglais soit en français. Dans l'hypothèse où dans le pays il n'y aurait que l'anglais comme langue officielle, celle-ci serait alors imposée au Québec, ce qui menerait à la dislocation de l'Etat. L'expert considère que ce modèle a été développé dans le but d'empêcher qu'une langue "mange" une autre langue.

Les scientifiques présument que les questions de langues sont plus faciles à résoudre au Luxembourg étant donné qu'il n'y a pas de division territoriale qui est propre à d'autres pays européens et au Canada.

Pour conclure, les experts comptent qu'il est inutile de défendre une langue. Cela finirait par des révoltes. Par ailleurs, ils considèrent que c'est impossible de gérer la diversité linguistique. Par exemple, dans la situation où les interlocuteurs ont des langues maternelles différentes ils ne recourent pas à "la langue la mieux connue par la majorité ou la mieux connue en moyenne, mais la langue la mieux connue par celui ou celle qui la connaît le moins bien qu'ils connaissent en moyenne. Ainsi, un choix de la langue de communication principalement guidé par le critère de *maxi-min*: maximisation de la compétence minimale" [Van Parijs 2012].

Les experts sont unanimes à penser que le modèle idéal de coexistence de langues au sein d'un pays n'existe pas. Par contre, en utilisant les éléments des modèles différents il est possible d'élaborer le propre modèle qui répond aux exigences du contexte donné.

Donc, c'est à notre pays de prendre la décision conforme à sa tradition historique, son patrimoine, aux besoins actuels et à la volonté de son peuple. Soit nous suivons l'exemple des pays officiellement monolingues, comme la France ou l'Angleterre, soit on profite de la pratique des Etats officiellement bilingues comme la Suisse, le Canada, la Belgique et d'autres, soit on choisit notre propre chemin dans la politique linguistique.

LITTÉRATURE

1. *Belgique* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Belgique#Langues>
2. *Boutlet J.* Langage et société / J. Boutlet. – P. : Editions du Seuil, 1997. – 62 p.
3. *Canada.* Langues officielles [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://fr.wikipedia.org/wiki/Canada#Langues_officielles
4. Canagarajah A. S. The Place of World Englishes in Composition: Pluralization Continued / A. S. Canagarajah. – College Composition and Communication, 57.4. – 2006. – P. 586 – 619.
5. *De la diversité linguistique* à l'éducation plurilingue : Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe Division des Politiques linguistiques Conseil de l'Europe, version intégrale. – Strasbourg, 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.coe.int/lang/fr
6. *Desprez C.* Les Enfants bilingues. Langues et familles / C. Desprez. – P. : Didier, 1995. – 207 p.
7. *Laponce J.* Langue et territoire / J. Laponce. – Québec : Presses universitaires de Laval, 1984. – 265 p.
8. *Laponce J.* Loi de Babel, et autres régularités des rapports entre langue et politique / J. Laponce. – Québec, Presses universitaires de Laval. – 2006. – 194 p.
9. *Loi sur les langues officielles* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lois.justice.gc.ca/fra/lois/O-3.01/page-1.html>
10. *Région Val d'Aoste* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.regionevda.it/Autonomia_istituzioni/lostatuto_f.aspx
11. *Sondage Le Jeudi/TNS-ILRES* // Le Jeudi, 17 avril 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lejeudi.lu/>
12. *Van Parijs Ph.* Plaidoyer pour une territorialité linguistique / Ph. Van Parijs // Politique. – Janvier-février 2012. – Vol. 73. – P. 78-85.

Стаття надійшла до редколегії 15.11.14

O. V. Soboleva, candidate of linguistics,
V. R. Kalinina-Shamrai, candidate of linguistics
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

Multilingualism in French-speaking Countries

The article gives an analysis of the certain aspects of multilingual existence in French-speaking countries such as: Belgium, Switzerland, Canada, France, different opinions of experts on the problems of language coexistence inside of the country, as well as the models of linguistic diversity monitoring. The place taken by each language in one or another country has been defined and the comparison with Ukraine has been made

Key words: *bilingual, multilingual, French-speaking countries, code-meshing, code-switching, bottom-up mechanism.*

Е. В. Соболева, канд. філол. наук,
В. Р. Калініна-Шамрай, канд. філол. наук
Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна)

Проблемы многоязычия во франкоговорящих странах

В статье представлены некоторые аспекты существования многоязычия во франкоговорящих странах, таких как: Бельгия, Швейцария, Канада, Франция, разнообразные мнения экспертов по отношению к проблемам сосуществования языков внутри одной страны, а также модели контроля лингвистического разнообразия. Определено место, занимаемое каждым из языков в той или иной стране, и проведена параллель с языковой ситуацией в Украине.

Ключевые слова: *двуязычный, многоязычный, франкоговорящие страны, слияние кода, переключение кода, восходящий механизм.*

О. В. Соболева, канд. філол. наук,
В. Р. Калініна-Шамрай, канд. філол. наук
Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна)

Проблеми багатомовності у франкомовних країнах

У статті надано деякі аспекти існування багатомовності у франкомовних країнах, таких як: Бельгія, Швейцарія, Канада, Франція, різноманітні погляди експертів на проблеми співіснування мов у межах однієї країни, а також моделі контролю лінгвістичного розмаїття. Визначено місце, яке посідає кожна мова у тій чи іншій країні, і проведено паралель з Україною.

Ключові слова: *багатомовність, двомовність, франкомовні країни, злиття коду, переключення коду, висхідний механізм.*

ОРИГІНАЛИ ТА ПЕРЕКЛАДИ

UDC 811.131.1'255.4

М. М. Коцюбинський

ХВАЛА ЖИТТЮ

(у перекладі італійською мовою зі вступним коментарем,
переклад здійснений С. дель Гаудіо)

Вступний коментар перекладача

М. Коцюбинський (1864–1913) почав займатися літературною творчістю досить рано. Він брався за поезію, нариси, переклади, та головним об'єктом його письменницької діяльності стала художня проза. Він є автором двох повістей ("Fata morgana", "Тіні забутих предків"), понад сорока оповідань, новел, а також багатьох нарисів та статей.

Італія відіграла велику роль в творчості М. Коцюбинського. У 1905 р. та 1909–1911 рр. письменник тричі приїздив до Італії, довго жив на острові Капрі. Він також побував у Венеції, Мілані, Римі, Флоренції, Неаполі, Мессіні. М. Коцюбинського дуже цікавила культура Італії, життя і традиції італійського народу. Всі його розповіді про власні враження завжди сповнені любові й поваги до італійського народу, відчувається глибока симпатія письменника до культурних надбань Італії, захоплення ними. Особливої цінності набуває його неупереджений, об'єктивний погляд. Про Італію було написано три новели М. Коцюбинського: "Сон" (1911 р.), "Хвала життю" та "На острові" (обидві 1912 р.). Це надзвичайно своєрідні твори як у плані інтерпретації культури Італії, національної специфіки її народу, так і в плані психології творчості, якій італійські враження допомогли виявитися додатковими яскравими аспектами.

До теперішнього часу його оповідання на італійську тематику ще не були перекладені італійською мовою. Нарис "Хвала життю", це спроба передати італійською мовою тонкощі імпресіоністської манери письма М. Коцюбинського. З одного боку, прості прямі речення, типові для стиля М. Коцю-

бинського, спряли плавності передачі послідовності думок. Культурне-історичне знання італійського соціуму, безумовно, полегшило перекладацький процес. Труднощі перекладу стосувалися насамперед передачі абстрактного і хроматичного лексичного вибору автора, що подекуди передавався простим поєднанням слів. Дифузна присутність анаколівів передавалася експліцитними італійськими синтаксичними конструкціями.

INNO ALLA VITA

(schizzo)

Era trascorso poco più di un anno da quando il terremoto aveva ridotto la splendida Messina in un cumulo di macerie. Era primavera, il mare calmo e azzurro, così come il cielo. Il sole inondava i giardini di arancio sui clivi e io, mirando dal piroscampo il cadavere cinereo della città, non riuscivo a immaginarmi quella terribile notte, quando la terra con ira implacabile si era scrollata di dosso con leggerezza una città maestosa, così come un cane si scuote l'acqua di dosso dopo essere uscito da un corso d'acqua.

Dopo aver messo piede a terra, speravo di trovare il silenzio e il freddo di un grande cimitero e mi meravigliai tanto quando scorsi un asino con le ceste piene sul dorso che avanzava scrupolosamente attraverso le pietre del lastricato consumato, tenendosi all'ombra delle mura distrutte dei palazzi, posti lungo il litorale.

Dietro di lui correva un ragazzino e con ardore siciliano gridava: – Cipolle, Cipolle!¹⁸

A chi si rivolgeva? A chi voleva vendere? Forse a quelle pietre che prima si trovavano saldamente attaccate in quel solido muro e che ora avevano preso a vivere una vita nuova?

Eppure era accorsa gente. Improvvisamente dalle strade, dal caotico cumulo di pietre, affluivano figure nere che, senza far rumore, calpestavano la terra calda. Venivano a piccole frotte o da soli. Si avvicinarono delle signore avvolte in lunghi veli neri e dall'espressione

¹⁸ Nell'originale ucraino l'autore usa l'italiano ma al singolare: "cipolla". Nella traduzione la parola è stata resa al plurale perché solitamente i venditori ambulanti così si esprimono. È probabile che Kocjubyns'kyj abbia usato il singolare perché è una forma che meglio si adatta alla morfologia ucraina oppure perché la parola non è stata pronunciata e/o udita distintamente.

smorta e impassibile, seguirono dei soccorritori tetri, come se la loro espressione severa fosse stata imprigionata nei loro vestiti, neri fino alla cravatta di crespò. Il lungo pilone di ferro del lampione si chinava verso di loro in modo innaturale, quasi a osservarli con occhi vetrati. Da un lato il mare sciabordava dolcemente, dall'altro si ergevano i muri crepati dei palazzi privi di finestre e tetti, con le porte ricoperte a metà dai mattoni sgretolati. Nuovamente si trascinarono uomini in nero e donne silenti, come delle monache, come quando ci si reca a un funerale per offrire l'ultimo saluto. Quanto più andavo avanti, tanto più m'imbattevo in quella folla lamentevole e più nitidamente avvertivo un senso di oppressione.

Dovetti evitare interi cumuli di pietrisco vario, travi, calce e pietre, tutte ammassate lì in mezzo alle strade, scavalcare gli squarci infitti nel terreno, simili ad avide fauci spalancate, saltare attraverso colonne di marmo e lanciare sguardi alle finestre da cui mi osservava il vuoto. E ancora da un angolo, tacitamente, si stagliava quella nera figura che mi veniva incontro con occhi silenziosi. Alla fine compresi che cosa mi turbava. Quegli occhi! Quegli occhi spaventosi, neri, terribili che avevano racchiuso in sé tutto l'inferno di quella notte di Natale¹⁹ ed ora non riuscivano a vedere null'altro. Può splendere il sole, azzurreggiare il mare e il cielo, sorridere la gioia, ma quegli occhi spalancati, lucidamente scoloriti nelle loro grandi orbite, spostarono lo sguardo verso la loro stessa profondità, osservando, nella loro follia, i muri sconquassati, il fuoco e i cadaveri delle persone più strette. Mi sembrava che se li avessi potuti fotografare, sulla pellicola non sarebbero apparsi occhi umani bensì un quadro delle rovine.

Le strade laterali erano già state abbastanza ripulite. Mentre, su entrambi i lati, i muri rovinati delle facciate formavano un caotico accumulo di travi, materassi, libri, calcinacci, letti di ferro e corpi umani. Lì, dove ancora si mantenevano le pareti, reggendosi a malapena, attraverso le ampie crepe penetrava l'azzurro del cielo. A tratti, nelle porte frantumate, risaltavano i gradini solitari che conducevano solo Dio sa dove; gradini che più nessuno avrebbe potuto calcare. Da qualche parte, alto sotto il cielo, in un palazzo di

¹⁹ Messina fu distrutta dal terremoto a Natale (1908).

cinque piani era crollata solo la parete anteriore, mentre l'abitazione centrale faceva bella mostra, come su una scena teatrale. Risaltavano la festosa tappezzeria, il letto di ferro, attraverso la cui recinzione pendeva un asciugamano, una fotografia sulla parete, l'immagine della Madonna alla testa del letto. Ma proprio questa intimità di una casa appartenuta ad altri, in cui trapelava ancora il tepore di una mano umana, sortiva un effetto dirompente su di me, più di tutti i cumuli di fumose macerie insieme.

Sapevo che la città era un cimitero e che, sotterrati sotto le macerie, vi fossero ancora qualcosa come 40 000 cadaveri e che nella massa pressata che mi circondava giacevano, in varie pose, bambini, donne e uomini morti asfissati.

Cominciarono a scavare. Il gruppo dei soccorritori, ora curvandosi ora raddrizzandosi sul cumulo di macerie, rimuoveva, con movimenti regolari, i rottami. Un poliziotto sedeva da qualche parte in alto su un muro, avvolto nella sua mantellina, ripiegato su stesso mentre il suo berretto d'ordinanza scintillava al sole. D'un tratto si levò, portò la mano al berretto e lo allacciò in segno di rispetto. Io mi avvicinai. I soccorritori estrassero da sotto una trave una camicia da donna, poi tirarono fuori i piedi e li posero in un bacile. Ai piedi seguirono il torso, il ventre e il seno: furono di nuovo posti nel recipiente. Io mi allontanai. Avrei desiderato guardare il cielo. Ma in quell'istante notai ovunque, avvicendati sulle macerie, gruppi di soccorritori e, ogni secondo, un poliziotto si alzava e metteva mano alla visiera.

Sulla piazza davanti alla cattedrale si stava così stretti che a stento ci si poteva voltare. Questa era completamente ricoperta dal vecchio marmo della chiesa, dai frammenti dei pilastri e dagli ornamenti delle absidi. I santi mosaicati erano sparsi qua e là, decapitati o con i volti dimezzati, polverizzati sotto i piedi. L'antica fontana non aveva sofferto in modo particolare. Nondimeno da quella notte si era essiccata, come se avesse versato tutte le sue lacrime sul dolore altrui. Le bocche asciutte dei tritoni imploravano per la sete.

– Il signore osserva le nostre macerie?

Mi voltai. Accanto a me stava un ometto in nero con il viso smunto che, probabilmente, non molto tempo prima era stato ancora rigoglioso. Le occhiaie giallognole protese sotto gli occhi penzolavano liberamente estendendosi, inopportuna-mente, fin sulle

guance, proprio come il suo vestito, dilatato e logoro, che sembrava di un altro. Nella mano sinistra stringeva timidamente un mazzo di cipolle. Incrociai il suo sguardo. Ah, ancora quegli occhi!

– Sì, sì, signore²⁰, ecco cosa ci è rimasto della nostra meravigliosa città. Chi non ne ha sentito parlare, non può neppure lontanamente immaginarsi quella notte d'inferno. Ci fu un tale boato, una cannonata spaventosa, come se tutte le forze del cielo, terrestri e marine si fossero messe a sparare all'unisono con le proprie armate. Io, ancora ora, avverto il rimbombo nelle orecchie ... Ero ricco e felice, signore, avevo una moglie, quattro figli e un ufficio bancario. Adesso la mia famiglia e l'intera ricchezza giacciono sotto le macerie, mentre io ecco di cosa sono costretto a cibarmi!...

E con un movimento affettato da siciliano verace, questi sollevò la mano e scosse le cipolle in modo tale che il loro stelo attraversò le cineree macerie, rinverdendo sullo sfondo del cielo azzurro.

– Le mie case si trovano poco distante da qui. Forse il signore desidera dare uno sguardo?

Intorno alle sue labbra si formò una grinza di amarezza.

Io ringraziai e proseguì oltre.

Nei vicoli oscuri, come in un corridoio, non vi era anima viva; si avvertiva un senso di desolazione. A dritta e a manca non facevano che trasportare masse schiacciate di alberi, mattoni, carta, indumenti, lampade, mobili e corpi umani. Si aveva l'impressione che tutti i poveri dei vicoli formassero barricate per non consentire aiuti. Sul capo pendevano muri distrutti, pronti a crollare a ogni istante. Per terra, all'ombra delle rovine sedeva una donna in lutto, dai capelli corvini scoperti, mentre sulle sue ginocchia giocava un bambino. Il suo sguardo mesto e gli occhi spenti indussero la mia mano a frugare nel borsellino ma la donna non accompagnò con un gesto il mio movimento. Essa si limitò a scuotere il capo in segno di diniego. Allora compresi che era una di quelle donne abituate a dare che non avevano ancora imparato a ricevere.

Di tanto in tanto passava qualche lavoratore con le mani ficcate in tasca e con le labbra serrate nel volto racchiuso per il disprezzo verso quella terra che non aveva saputo onorare il lavoro umano. Attraverso

²⁰ Nel testo originale in italiano.

le finestre sfondate mi guardava una casa vuota, le tendine abbandonate in una tela di ragno, una lampada pendente su un soffitto crepato. Proseguii ancora.

Ora la mia attenzione era stata catturata da una sagoma immobile che somigliava a un vecchio solitario anneritosi dall'alto di quelle macerie casalinghe. Scorsi una schiena ricurva su se stessa, un vecchio cilindro sgualcito e le mani poggiate sulle ginocchia. Soltanto il pizzetto della barba biancastra risaltava da sotto quel cilindro e si stagliava sul petto nero e sui bottoni rigorosamente appuntati. Mentre scrutavo con tanta attenzione quell'imperturbabile quadro di tristezza e sgomento, sotto i miei piedi, improvvisamente, la terra vacillò con un sordo rimbombo, proprio come farebbe la schiena di una mucca che vuole sollevarsi.

Il terremoto! Lo capii subito. Rimasi a guardare, completamente pietrificato, il frantumarsi dei muri, come esseri viventi, che mi oscillavano sulla testa. E mentre mi attendevo che questi, da un momento all'altro, mi avrebbero travolto, tutta la mia vita mi balenò dinanzi in un attimo e, cosa sorprendente, io non distolsi mai lo sguardo dalla mesta figura di quel vecchio. In un minuto la terra si placò, i muri si ricomposero di nuovo, scrollandosi di dosso solo le pietruzze. Il nonno ricurvo non sollevò la testa neanche in quel frangente: il cilindro posava allo stesso modo, ricoprendo la barba a metà, la schiena era ricurva e le mani restavano immobili sulle ginocchia.

Non mi accorsi di come fossi finito a via S. Martino. Lì c'era gente, si avvertiva un senso di vita. Costoro avevano già fatto in tempo a piazzare degli angusti negozietti di legno, come scatole prese da sotto la pasta, e commerciavano cartoline per "forestieri"²¹, pane e frutta. A tratti la vetrina, ove un nuovo velluto nero ricopriva orologi, fermagli, spilli e anelli, emanava una sensazione sgradevole. Tutta questa roba appariva vecchia e logora con le impronte delle mani lasciate dai padroni ormai morti; quel metallo spento celava in sé molte storie.

In un punto si accalcava la folla, per lo più composta da donne. Queste si facevano largo intorno a un carretto come un nugolo nero d'api. Un signore dall'aspetto distinto si sporgeva verso di loro,

²¹ Nel testo originale in italiano. Il sostantivo 'forestiero' per indicare gli stranieri e/o turisti è in disuso nell'italiano contemporaneo.

ergendosi dritto su un carro. Io, da lontano, notai il suo pettino bianco, il frac e le fedine rossicce sul viso da ministro. Egli mormorò qualcosa alla folla. Innalzava le mani al cielo, si protendeva verso la folla e la sua voce riecheggiava con convinzione e fervore. Pensai che fosse un predicatore che parlasse della vanità della vita davanti al volto spietato della natura, dell'inesorabilità della morte. Allora mi avvicinai alla folla.

Eppure come rimasi sbalordito quando mi resi conto che tutta quella roba davanti al carro non era nient'altro che dei contenitori vitrei con etichette dorate e che quell'elegante signore allungava verso la folla e verso il cielo proprio quelle boccette lucenti.

– Signore e signorine! ... con una voce che proveniva dalla profondità del petto e dello stesso cuore. Signore e signorine! Voi qui vedete uno dei veri miracoli della cosmetica moderna. Questa pomata è il mezzo più sicuro per preservare la giovinezza e la bellezza. Ne spalmate uno strato sottile sul viso la notte e la mattina vi alzerete fresche, come una rosa avvolta nella rugiada mattutina ... Ogni vasetto: quattro soldi²²...

Egli li calcava nelle mani delle donne, quindi raccoglieva un nuovo vasetto e lo esibiva sopra le teste degli astanti nel fulgore del sole di mezzodi.

– Signore e signorine! Bellezza e giovinezza a soli quattro soldi!..

Le donne in nero, invece, ricoperte dal crespo del lutto, si accalcavano intorno al carretto. Ciò nonostante quegli occhi terribili, lucidi come la morte, che sporgevano dalle orbite e che rinchiudevano in sé la visione di quei muri sconquassati, del fuoco, dei cadaveri delle persone care e che avrebbero potuto rendere una fotografia della catastrofe, seguivano con cura ogni singola movenza di quel ciarlatano dai capelli fulvi, cogliendo con l'orecchio, ancor colmo del fragore di quella notte infernale e delle strida provocate dalla morte, il suo discorso appassionato.

– Signore e signorine! ... Voi vedete uno dei veri miracoli ... Solo quattro soldi per la giovinezza e la bellezza ...

Io mi rivolsi verso la vallata. Da qualche parte, in lontananza, con fracasso e nugoli di polvere, abbattevano le pareti delle case pericolanti;

²² Nel testo originale la parola è translitterata dall'italiano al singolare.

ora qui, ora lì, nel mezzo di quelle macerie cineree, si levava un poliziotto e portava la mano alla visiera, rendendo al morto l'estremo saluto. Ma tutto questo già non mi stupiva più. A un tratto vidi lontani monti verdi avviluppati da un sole gaio, giardini di arance, l'infinito spazio color seta del mare azzurro e la mia anima cantò per questo cimitero un inno alla vita ...

Maggio 1912, Černihiv.
M. Kocjubyns'kyj

Tradotto da S. Del Gaudio
(Перекладено С. Дель Гаудіо)

Переклад надійшов до редколегії 15.11.14

Mario Vargas Llosa

LAS GUERRAS DEL FIN DEL MUNDO (EI PAIS, 7.09.2014)
(передрук статті здійснено з дозволу автора)

Mario Варгас Льоса

ВІЙНИ КІНЦЯ СВІТУ

(переклад з дозволу автора зроблений магістром
КНУ ім. Тараса Шевченка **Дідківською Тамарою**)

Вступний коментар перекладача

У цьому збірнику хочеться представити широкому колу читачів актуальну і злободенну статтю "Війни кінця світу" визначного перуанського письменника, лауреата Нобелівської премії 2010 Маріо Варгаса Льйоси, опубліковану у вересні 2014 року в іспанській газеті Ель Паіс.

В листопаді 2014 року Маріо Варгас Льйоса відвідав Україну, зокрема мав зустріч з викладачами та студентами КНУ імені Тараса Шевченка, де поділився своїми думками щодо питань військового конфлікту на сході України та ролі міжнародної спільноти в процесах мирного врегулювання.

Las guerras del fin del mundo

Veinticinco años después de que Fukuyama proclamara el fin de la historia, civilización y barbarie siguen combatiendo en el escenario global. El enemigo es ahora el radicalismo islámico.

Francis Fukuyama publicó en 1989 su famoso artículo sobre el fin de la historia y, en 1992, el libro en que amplió y argumentó su teoría, explicando que, con la desaparición de la Unión Soviética y del comunismo, la democracia no tendría ya en el futuro alternativas de peso e iría poco a poco integrando al mundo en una civilización global de paz y libertad.

¿Quién se atrevería un cuarto de siglo después a sostener una tesis tan optimista? Donde uno vuelva ahora los ojos, la historia está más viva que nunca, las contradicciones y rechazos violentos a la cultura democrática son el signo de la época y ganan terreno por doquier. La URSS y el comunismo han desaparecido para todos los efectos prácticos y los dos últimos Estados comunistas –Cuba y Corea del Norte– son dos antiguallas destinadas a extinguirse más pronto que tarde. Pero Rusia, bajo el liderazgo de Vladímir Putin y su cogollo de antiguos agentes del KGB, resucita como una potencia despótica que desafía a Occidente con éxito y va reconstituyendo su imperio ante un Estados Unidos y una Europa que, con el respaldo de su respectiva opinión pública, protestan y amenazan con sanciones pero no van a ir hoy a la guerra por Ucrania, ya medio devorada por el gigante ruso, ni mañana por los Estados bálticos que serán probablemente el próximo objetivo del nuevo imperialismo ruso.

La primavera árabe, que despertó tantas esperanzas en todo el mundo democrático, está muerta y enterrada. Sobrevive de milagro en Túnez, pero desapareció en Egipto, donde las elecciones libres subieron al poder a unos Hermanos Musulmanes que comenzaron a instalar una teocracia excluyente y agresiva y han sido echados del Gobierno por una dictadura militar vesánica. En Libia, la dictadura paranoica de Gadafi se hizo trizas y su caudillo fue liquidado, pero el país vive ahora en una anarquía sangrienta en la que facciones religiosas y militares se desangran sistemáticamente y en la que, sin duda, terminarán prevaleciendo los fundamentalistas islámicos.

El caso más trágico, sin duda, es el de Irak. La intervención militar destruyó la tiranía sanguinaria de Sadam Husein pero, luego de un breve paréntesis en que pareció que un régimen de legalidad y libertad podía echar raíces, se declaró una guerra sectaria entre chiíes y suníes, y los terroristas de Al Qaeda y otras organizaciones islamistas extremas se hicieron presentes y han perpetrado verdaderas orgías de atrocidades, clima en el que un movimiento aún más cruel y fanatizado que Al Qaeda, el Estado Islámico, se ha apoderado de parte del país al igual que de Siria e instalado allí un nuevo califato, en el que imperan *lasharía* y demás formas extremas de la barbarie, como decapitar, crucificar y enterrar vivos a quienes se niegan a convertirse a la rama fundamentalista del islam y donde las mujeres son esclavizadas y, aún niñas, entregadas como concubinas a los militantes y futuros *mártires*.

En los últimos tiempos la causa de la libertad ha estado perdiendo muchas batallas

El gran movimiento de liberación que se alzó en armas contra la dictadura de Bachar el Asad en Siria, y en la que, en un primer momento, dominaban las fuerzas democráticas y modernizadoras, fue traicionado por los países occidentales, que se bajaron los pantalones ante Putin, proveedor de armas de la dictadura, permitiendo de este modo que los principales protagonistas de la lucha contra El Asad fueran los fanáticos del Estado Islámico. Ahora, la situación en Siria ha llegado a una pantomima grotesca, en que, como la última alternativa es la peor, Estados Unidos y la Unión Europea consideran bombardear a los enemigos del tirano, ya que éste, aunque un asesino genocida de su propio pueblo, resulta un mal menor comparado al califato.

No menos trágica es la situación de Afganistán, donde los talibanes parecen invencibles. Durante su campaña electoral, Obama criticó al presidente Bush, afirmando que éste se había equivocado dando la primera prioridad a Irak, cuando el verdadero peligro para el mundo libre lo constituían los fanáticos talibanes. Y, al subir al poder, aumentó el número de efectivos y de armas para combatirlos. Unos años después, ante el fracaso de este esfuerzo, ha retirado las tropas, al igual que el resto de los países de la OTAN, de modo que allí queda

sólo una pequeña dotación militar más bien simbólica y no es improbable que el régimen que prohibió a las mujeres estudiar, ejercer cualquier profesión, las encerró en el hogar como esclavas, restauró la *sharia*, destruyó el patrimonio cultural del país e instaló una dictadura oscurantista medieval, vuelva al poder más pronto que tarde.

Dentro de semejante barbarie, quién lo hubiera dicho, América Latina parece un ejemplo de civilización. No hay guerras, la mayor parte de los países tienen elecciones más o menos libres y en la mayoría de ellos se practica la convivencia en la diversidad. Pero sería imprudente echar a volar las campanas. La más larga dictadura de la historia del continente, Cuba, está allí todavía, en manos de dos momias que parecen aquejadas de inmortalidad, y, con la excepción del puñadito heroico pero poco efectivo de resistentes, en la isla da la impresión de que no se moviera ni una mosca. Y en Venezuela, donde hace algunos meses la movilización de los estudiantes parecía haberle dado a la oposición una dinámica ganadora, Maduro y compañía parecen haber consolidado por ahora su poder mediante una represión feroz retrasando una vez más la hora de la liberación. El país está en ruinas, pese a la riqueza de su subsuelo, pero la pobreza, el racionamiento, la inflación y la corrupción no son suficientes, como demuestra la historia hasta el cansancio, para traerse abajo una dictadura. Por el contrario, un pueblo sometido a la carestía, la escasez, al miedo y a la mera supervivencia suele volverse más propenso a la resignación y a la pasividad, lo que explica tal vez la longevidad de tantas dictaduras latinoamericanas y africanas.

La primavera árabe que despertó tanta esperanza en el mundo democrático está muerta y enterrada

Esta visión a vuelo de pájaro del estado de la democracia en el mundo se enturbia todavía más si analizamos la profunda crisis que atraviesa la Unión Europea, el más ambicioso proyecto contemporáneo de la cultura de la libertad. La unidad europea ha traído ya enormes beneficios a los países del antiguo continente, entre otros hacerlos vivir el más largo periodo de paz y convivencia de su historia. Pero, en los últimos años, sobre todo a raíz de la crisis económica y financiera, el cuestionamiento de Europa en su propio seno ha crecido con el retorno de los nacionalismos y de fuerzas de extrema izquierda y de extrema derecha que rechazan la Unión,

quisieran acabar con el euro y regresar a las viejas nacionalidades. De hecho, la primera fuerza política es hoy, en Francia, el Front National, un partido neofascista que quiere liquidar la moneda única y la integración de Europa. Todas las encuestas dicen que en Reino Unido una mayoría de ciudadanos quiere salirse de la Unión y que el referéndum que, al respecto, ha prometido convocar el Gobierno, lo perderían los europeístas. Sin Reino Unido, Europa nacería baldada.

¿Qué concluir de esta deprimente visión panorámica de la eterna pugna entre la civilización y la barbarie? ¿Que esta última avanza incontenible y terminará por aplastar pronto a aquella? Eso sería tan falso como sostener, ahora, la tesis que lanzó hace un cuarto de siglo Francis Fukuyama sobre la irreversible victoria de la democracia. La pugna sigue en pie, con fluctuantes alternativas, y sólo en un sentido – aunque importantísimo – se puede decir que la democracia gana puntos. A diferencia del comunismo, un mito capaz de seducir a mucha gente con su sueño igualitarista, el fundamentalismo religioso islámico, hoy el principal adversario de la civilización, sólo puede convencer a los ya convencidos, pues sus ideas y paradigmas son tan primitivos y cavernarios que se condena a sí mismo a ser derrotado tarde o temprano por agentes exteriores o por descomposición interna. Esa guerra nunca nadie la ganará de manera definitiva; se ganarán y se perderán batallas, y, eso sí, lo realista sería reconocer que, en los últimos tiempos, la causa de la libertad las ha estado perdiendo muchas más veces que ganando.

Derechos mundiales de prensa en todas las lenguas reservados a Ediciones EL PAÍS, SL, 2014.

Війни кінця світу

Минуло вже 25 років відтоді, як Фукуяма заявив про кінець історії, цивілізації і насильства, однак боротьба на міжнародній арені продовжується. І головним ворогом зараз є ісламський радикалізм.

У 1989 році Френсіс Фукуяма опублікував відому статтю про кінець історії, а в 1992 році книгу, в якій розширив і аргументував свою теорію, де пояснив, що з розпадом Радянського Союзу і крахом комунізму майбутній демократії не буде альтернативи,

і світ поступово ставатиме цивілізованішим у глобальному сенсі, де пануватимуть мир та свобода.

Чи наважився б хто-небудь чверть століття тому заперечувати такий оптимістичній теорії? Та куди б ми сьогодні не спрямували свій погляд, історія жива, як ніколи, протиріччя і гостра атака демократичної культури стають символами епохи, відвойовуючи собі нові терени. СРСР і комунізм практично зникли у всіх своїх реальних проявах, а дві останні комуністичні держави – Куба і Північна Корея видаються атавізмами, яким рано чи пізно судилося зникнути. Але Росія на чолі з Володимиром Путіним та купкою колишніх агентів КГБ постає з небуття як деспотична сила, успішно кидаючи виклик Заходу і поступово відбудовуючи свою імперію, спрямовану проти Сполучених Штатів і Європи, котра, за підтримки громадської думки, висловлює свій протест і погрожує санкціями, але ні сьогодні не піде на війну, підтримуючи вже напівзруйновану російським монстром Україну, ні завтра виступить на підтримку балтійських країн, які скоріш за все стануть наступною мішенню нового російського імперіалізму.

Арабська весна, яка пробудила стільки надій у всьому демократичному світі, зараз не просто сконала, але вже й похована. Ще тримається чудо Тунісу, але вже зникла надія у Єгипті, де вільні вибори привели до влади *Братів Мусульман*, які почали встановлювати непримиренну і агресивну теократію, та були усунуті від влади через встановлення божевільної військової диктатури. У Лівії параноїдальна диктатура Кадафі луснула, а самого диктатора було вбито, але зараз країна живе у обстановці кривавої анархії, де релігійні та військові утворення регулярно проливають кров і де, вочевидь, врешті-решт візьмуть гору ісламістські фундаменталісти.

Звичайно, найтрагічнішою є доля Іраку. Військове втручання повалило криваву тиранію Садама Хусейна, але згодом, після нетривалого затишшя, коли здавалося, що правовий режим і свобода зможуть утвердитися, спалахнула війна між шиїтами і сунітами, а терористи Аль Каїди та інші радикально налаштовані організації ісламістів заявили про себе, влаштувавши справжню оргію жорстокості, створили атмосферу ще кривавішу і фа-

натичнішу, ніж сама Аль Каїда. Так як і в Сирії, *Ісламська держава* заволоділа частиною країни. Вона встановила там новий халіфат, де діють закони шаріату та чинні радикальні форми прояву жорстокості: стали реальністю страти, розп'яття на хресті, поховання живцем всіх тих, хто відмовляється прийняти фундаменталістський іслам, де жінки і навіть дівчатка поневолені і їх віддають наложницями військовим, майбутнім смертникам.

Широкий визвольний рух піднявся зі зброєю в руках проти диктатури Башара аль-Асада в Сирії. На першому етапі там домінували демократичні та прогресивні сили, але західні країни їх зрадили, вони поступилися Путіну, постачальнику зброї диктатору. Це дозволило фанатикам *Ісламської держави* уніфікувати боротьбу проти аль-Асада. Зараз ситуація в Сирії набрала гротескних рис, і єдиною альтернативою, на жаль, є рішення Сполучених Штатів і Європейського Союзу бомбардувати ворогів тирана: хоча той і вбивця власного народу, все ж він не таке велике зло у порівнянні з режимом халіфату.

Не менш трагічною є ситуація в Афганістані, де таліби видаються непереможними. Протягом своєї виборчої кампанії Обама звинувачував президента Буша в тому, що той помилково надавав Іраку більшої ваги, адже справжню небезпеку для вільного світу створювали фанатичні таліби. І, прийшовши до влади, президент США збільшив постачання зброї для боротьби з ними. Кілька років по тому через поразку своїх власних зусиль США та країн-членів НАТО їхні війська були виведені з країни. Там залишилася тільки незначна, чисто символічна, кількість військових. І цілком вірогідно, що рано чи пізно до влади повернеться режим, який забороняє жінкам навчатися, займати будь-яку посаду, тримає їх вдома як рабинь, відновлює шаріат, руйнує культурний спадок країни і встановлює обскурантистську диктатуру середньовіччя.

На тлі такого дикунства – хто б міг подумати – Латинська Америка здається зразком цивілізованості. Тут немає воєн, проходять більш-менш вільні вибори, у значній кількості країн спостерігається співіснування різних культур. Але було б нерозважливо землі не чути під ногами. Куба, де чинна найтравливіша в історії континенту диктатура, до цих пір в руках

двох "динозаврів", які дивують своєю невмирущию. Винятком, звичайно, є купка дисидентів, боротьба яких ледь відчутна. Таке враження, що на острові і "бджоли не гудуть". У Венесуелі кілька місяців тому активність студентів, здавалося, надавала опозиції переможної динаміки, але схоже на те, що Мадуро і його поплічникам на сьогодні вдалося зміцнити свою владу і шляхом жорстоких репресій знову відкласти годину свободи. Країна в руїнах, хоча і має багаті надра. Але як показує історія, лише бідності, розподілу харчів за картками, інфляції та корупції недостатньо, для того, щоб народ був готовий повалити таку диктатуру. Навпаки, там, де панують злидні та страх, нужденний народ думає лише про те, як вижити, і більш схильний до покори і пасивності, що ще раз пояснює довготривалість стількох диктаторських режимів в Латинській Америці та Африці.

Таке бачення з висоти пташиного польоту стану демократії у світі тьмяніє ще більше, якщо ми проаналізуємо глибоку кризу, яку переживає Європейський Союз, найамбітніший сучасний проект культури свободи. Об'єднання європейських країн вже принесло багато вигод країнам Старого світу, серед них найдовший за всю історію період мирного співіснування. Хоча в останні роки, здебільшого через економічну та фінансову кризи, питання існування Євросоюзу як такого загострилося зі зростанням націоналізму, ультра лівих та ультра правих сил, які виступають проти ЄС, за скасування євро і повернення до традиційних форм державного устрою. До речі, зараз найпотужнішою силою у Франції є Національний Фронт, неофашистська партія, яка виступає проти єдиної грошової одиниці та євроінтеграції. Результати усіх опитувань говорять про те, що більшість населення у Великій Британії прагне виходу з ЄС, і що референдум стосовно цього питання, який пообіцяв провести уряд, прихильники ЄС найвігорідніше програють. Звичайно, без Великобританії Європа буде неповноцінною.

Який же висновок з цієї сумної панорами одвічного протистояння цивілізації і варварства? Невже останнє невпинно наступатиме, і врешті-решт розчавить цивілізацію? Це було б такою ж неправдою, як і думки, висловлені чверть століття тому

Френсісом Фукуямою про невідворотну перемогу демократії. Боротьба продовжується зі спадами та підйомами, і лише в одному, але важливому сенсі можна сказати, що демократія набирає очок. На відміну від комунізму – міф який може спокусити багатьох людей мріями про рівність – релігійний фундамент ісламу сьогодні найгірший ворог цивілізації, він може переконати лише вже переконаних, оскільки його ідеї і внутрішні парадигми настільки примітивні і застарілі, що приречують себе на крах з боку зовнішніх чинників або через внутрішній розпад. Цю війну ніколи і ніхто не виграє остаточно, будуть поразки і перемоги, однак реальність у тому, що останнім часом справа свободи частіше програє, аніж виграє.

Переклад надійшов до редколегії 12.03.15

UDC 821.111-2

ЛЕОНАРД

Історія з Нової Зеландії, переказана Дженніфер Бассет

(переклад виконаний **О. М. Полішук**, студенткою Київського національного університету імені Тараса Шевченка)

Жінки часто дарують членам своїх родин речі, зв'язані власноруч. Дружини в'яжуть шкарпетки чи шарфи своїм чоловікам; бабусі в'яжуть кофтинки для своїх онуків.

Купити подарунок швидко і легко, а от зробити подарунок власними руками займає набагато більше часу. А, якщо руки у вас, як у Леонардової дружини, старі, задерев'янілі та скрючені від артриту, то, можливо, в'язання – не найкращий варіант.

Я зв'яжу йому шалика. Так. Зв'яжу йому шарф такого ж кольору, як і його очі.

Я зачекала доки моя племінниця поведе мене по крамницям. "Я хочу купити клубок вовняних ниток, – сказала я їй, – хочу зв'язати Леонардові шарфик".

"Але ж ти не в'яжеш", – відповіла вона. Вона подивилася на мої викривлені пальці та швидко відвела погляд. "Та й Леонард вже не виходить на вулицю".

Та все ж Петра повела мене до магазину.

"Я хочу купити блакитні нитки", – сказала я продавчині. "Кольору очей мого чоловіка". Я торкнулася клубочка блакитної вовни, що на дотик немов пір'я.

"Вони не занадто тонкі?" – запитує жіночка-продавець.

"Ні, якраз те, що треба".

Пізніше, стомлена після відвідин крамниці, я відкинулася на спинку крісла і задрімала.

Коли авто зупинилося біля будинку, все ще напівсонна, я бачила уві сні молодого Леонарда, що стояв біля дверей. Він був стрункий, мов кипарис, а блакитні очі усміхалися.

"Хто-небудь вдома?" – вигукнув Ден.

Здригнувшись, я прокинулася.

"Ось ми й на місці, містер Фіпс", – сказав Ден Леонардові. Підтримуючи Леонарда попід руку, він завів його до будинку.

"Дякую тобі, Дене". Я зняла з Леонарда жакет та прибрала пасмо волосся з його очей.

Ми вечеряємо в гнітючій тиші. Я п'ю червоне вино. Леонард їсть ложкою. Опісля, я мию його та вкладаю спати, а сама сідаю за в'язання.

Шпиці – срібні та холодні. Я знімаю паперову упаковку з ниток, знаходжу кінець, і декілька разів підряд намагаюся зробити першу петлю. Слухаю Бетховена, і мелодія доходить майже до половини, коли я закінчую лише перший рядок петель. Пальці болять, руки зовсім мене не слухаються. Але я почала.

Ми з Леонардом зустрілися на концерті в Оукленді. Тоді він був високим блондином. Я все ще бачу, як він підходить до мого сидіння. Він зняв м'який блакитний шарф, що був також ж кольору, як і його очі, і моє серце закалатало. За вечерею ми розговорилися і я дізналася, звідки він та чим займається.

"Я – окуліст", сказав він. "Початківець. Ще без заощаджень, та ніколи не пропускаю концерти".

Я запросила його на наше перше побачення, коли ми виходили з концертної зали. В ті часи чоловіки завжди першими запрошували дівчину, а не навпаки. Я не знаю, чи здивувався тоді Леонард, коли я запросила його, чи ні. Він ніколи нічого не казав з цього приводу.

В ті дні, коли Леонард в центрі догляду, я в'яжу. Я планую дов'язати шарф до п'ятдесят третьої річниці нашого весілля. Шарф майже завершений, і коли я тримаю його проти світла, він виблискує, неначе діаманти. Я струшую вовну, випускаю петлю та намагаюся знову її знайти. Чи більше я любила Леонарда, ніж він мене? У мене стільки запитань... але я вже не можу поставити жодне з них.

"Закінчила", – кажу я своїй племінниці, обмотуючи шарф навколо шиї.

"Виглядає непогано, – каже вона, – якщо не придивлятися. Це подарунок?"

"Так, мій останній".

В день річниці я цілую Леонарда і дарую йому шарф. Я знаю, що він нічого не скаже, але поки я надягаю шарф йому на шию, я все ще сподіваюся.

Шарф такий же перекручений як і мої пальці. Він весь у дірках – довгих тонких та маленьких кругленьких. Леонард піднімає руку й торкається вовни, і на мить його очі знову оживають.

"Так", – він хоче сказати мені. "Так", – він хоче сказати.

Цей шарф – м'який.

Цей шарф – блакитний.

Цей шарф – ми. Я і ти.

Переклад надійшов до редколегії 15.04.15

LEONARD

A story from New Zealand, retold by Jennifer Bassett

Women often knit gifts for their families. Wives knit socks or scarves for their husbands; grandmothers knit little jackets for their children's babies.

Buying a gift is quick and easy, but making a gift with your own hands takes longer. And if, like Leonard's wife, your hands are old and stiff and crooked with arthritis, perhaps knitting is not the best thing to do ...

I'll knit him a scarf. Yes. I'll knit him a scarf the same colour as his eyes.

I wait until my niece takes me shopping. 'I want to buy some wool,' I tell her. 'I want to knit Leonard a scarf.'

'But you don't knit,' she says. She looks at my crooked hands and quickly looks away again. 'And Leonard doesn't go out any more.'

But Petra takes me to the wool shop anyway.

'I want to buy some blue wool,' I say to the woman in the shop. 'The colour of my husband's eyes.' I touch a ball of blue wool that feels as soft as a bird's feathers.

'Isn't this a little too fine?' asks the woman in the shop.

'No, it's just right.'

Later, tired after my shopping, I lie back in my armchair and have a little sleep.

When the car stops outside, I am still half asleep, and in my mind I see a younger Leonard standing at the door. His back is as straight as a piece of wood, and his blueeyes smile.

'Is anyone home?' Dan calls.

I wake with a jump.

'Here we are, Mr Phipps,' Dan says to Leonard. Holding Leonard's arm, Dan walks him into the house.

'Thank you, Dan.' I take off Leonard's coat and push some hair away from his eyes.

We eat dinner in a silence that aches. I drink red wine and Leonard eats with a spoon. Then, after I've washed him and put him to bed, I sit down to knit.

The needles are silver. The needles are cold. I take the paper cover off the wool, find one end of it, and try again and again to make the first stitch. I am listening to music by Beethoven, and it is nearly halfway through before I have finished the first row of stitches. My fingers hurt, and they won't do what I tell them. But I have begun.

Leonard and I met at a concert in Auckland. He was tall, with blond hair then. I can still see him walking towards my seat. He took off the soft blue scarf that was the same colour as his eyes, and my heart gave a little jump. We talked over supper, and I found out where he lived and what he did.

'I'm an eye doctor,' he said, 'just beginning. No money, but I never miss concerts.'

I made our first date while we were walking out of the concert building. In those days men always did the asking, not girls. I don't

know if Leonard was surprised at my asking him or not. He never said anything.

On the days when Leonard goes to the day-care centre, I knit. I plan to finish the scarf for our fifty-third wedding anniversary. The scarf is almost finished, and when I hold it to the light, diamonds shine through. I shake the wool, drop a stitch, try to find it again. Was I more in love with Leonard than he was with me? I have so many questions ... and I cannot ask any of them now.

'It's finished,' I tell my niece, putting the scarf round my neck.

'It looks good,' she said, 'if you don't look too closely. Is it a gift?'

'Yes. My last.'

On the morning of our anniversary I kiss Leonard and give him the scarf. I know he will not speak, but while I am putting the scarf round his neck, I find that I am still hoping.

The scarf is as crooked as my fingers. It's full of holes – long thin holes, little round holes. Leonard puts his hand up and touches the wool, and for one short moment, his eyes come alive again.

'Yes,' he wants to tell me. 'Yes,' he wants to say.

'The scarf is soft.

The scarf is blue.

The scarf is us.'

UDC 821.133.1-31=030.161.2

Паскаль Роз

ВИНИЩУВАЧ "НУЛЬ"

(Вибрані уривки)

(переклад виконаний **Я. М. Яковенко**, студенткою Київського національного університету імені Тараса Шевченка)

Вступний коментар перекладача

У романі йдеться про Лору Карлсон, дівчинку, чий батько загинув 1945 року біля берегів Японії, коли літак з пілотом-камікадзе спікірував на корабель, на якому він служив. Колишня однокласниця прислала їй копію щоденника юного японського

пілота, який торпедував татів корабель. З тих пір у моменти нервового напруження вона чує гул літака-камікадзе, винищувача "нуль", як поміж себе на такі літаки казали пілоти.

1996 року Паскаль Роз за цей роман отримала Гонкурівську премію. Роман перекладений російською під неточною назвою "Охотник Зеро", що не відбиває контекстуального значення іменника "chasseur" – винищувач, якщо йдеться про військово-повітряні сили.

Українською роман перекладається вперше.

Звісно, Цурукава Оші не розповідає про власну смерть. З плином днів, дуже по-дитячому, він ретельно описує чотири місяці тренувань своєї команди, що складається виключно зі студентів імператорських університетів. Чотири місяці, аби навчитися вмирати, з нестримним задоволенням і загостреним відчуттям трагізму замість того, аби стати географом, фізиком чи філософом. Потім він підбиває підсумки, коли його товариші один за одним вирушають на той єдиний бій, з якого ніколи не повернуться, описує нетерпеливе й тривожне очікування своєї черги. Аби заспокоїтися, раз за разом переписує сценарій свого жертвопринесення. У нього лише одна смерть, яку він може подарувати своєму імператорові. І мови нема, аби її змарнувати. Погода підкаже стратегію. Якщо небо буде захмарене, він застосує піке. Зависне над ескадрою на висоті 5 тисяч метрів і звідти кине пряму на ціль, за можливості на трубу корабля, вона найефективніша точка влучання. Якщо ж небо буде ясным, аби обминати радары, полетить дуже низько, торкаючись хвиль, і в останню мить трохи підійме ніс свого винищувача, аби влучити в борт. Головне не заплющувати очей до кінця, до зіткнення з перешкодою і вибуху. Забагато літаків пропали дарма, тому що пілоти, шаленіючи від стрілянини контратаки, запаморочливого збільшення цілі і неминучості удару, заплющували перед смертю очі, чим на кілька метрів змінювали траєкторію руху, тому дурно падали в море. Про саму смерть, про біль батьків він не пише нічого, нічого не вигадує. У момент атаки камікадзе повідомляє по радіо: "Пікірую". Потім зв'язок зникає. Камікадзе більше нема. Він вмирає у будь-якому випадку, навіть, якщо не

влучає у ціль, навіть, якщо уникне американських гармат. У нього не стане пального, аби повернутися на базу.

(По прочитанні щоденника Лора починає чути шум у вухах, який вона називає іменем Цурукави.)

У січні 1968 року Міністерство освіти запропонувало мені місце підмінної вчительки у Левалуа-Пере. Коли я, без жодного уявлення про педагогіку, постала перед тридцятьма тупими і облудними головами, мене охопила паніка. Я їх миттю зненавиділа. Усе моє дитинство застрягло у мене в горлі, дідусь, бабуся, мовчазна мама і жахіття вулиці Благочинності. Винишувач загув зі своїм непоясненим вантажем туги, наче ми опинилися на самому початку нашої історії. Не хотів, аби я навчала дітей, аби гаяла час, який мав повністю належати йому. Попросила, аби відчинили вікно. Мені знову дванадцять, і я мушу витримати удар. Увесь урок займалися усним рахуванням. Коли пролунав дзвоник, я отупіло зрозуміла, що весь цей час я вдавала дідуся. У такому стані поїхала кататися на машині, мало не потрапила у аварію. Шини завищали на повороті. Побачила, як збільшується дорожній знак. Капот моєї машини завмер перед ним.

Ні, я не повернуся у дитинство. Не хочу цих таких чистих облич, дурненьких поглядів, кривлянь сварливих мавпенят. Не хочу викладати їм математику. Якщо мені залишать цих дітей, якщо їх у мене не заберуть, говоритиму з ними про Цурукаву. Вигадаю для них його юність у картонному будинку неподалік Коб. Щодня розповідатиму, як він вчився літати, як із завмираючим серцем записався у загін волонтерів на смерть, як останнього вечора обрізав пасмо свого волосся, написав короткого вірша, поклав усе це у конверт, призначений матері і нареченій, як проказав молитву своєму божественному імператору, випив з командиром sake, як сам у своєму винишувачі "Нуль" посеред нічної пітьми піднявся у повітря, у літаку, який він любив, його любому літаку, який ніс його вмирати, як над океаном, напнутим, наче криця, він побачив схід сонця, як недалеко від узбережжя Окінави помітив п'ять крихітних точок американської ескадри, які наче там заснули, як вирішив, попри сліпуче сонце, пікірувати зі своєї висоти, як його налякала стрілянина зеніток,

бо раніше він ніколи не потрапляв під обстріл, як раптом він подумав про свою сестричку і про піщаний замок, який вони разом зліпили на пляжі в Коб, як із розплющеними очима кинувся на палубу Меріленду і став героєм, безсмертною істотою, тому що не заплющив очей перед лицем смерті. Я розповім їм, як щоранку він вирушає в дорогу з Країни Сонця, Що Сходить, і якось їх знайде, і тоді вони його почують. І це вам не та казочка, яку вам розповідала ваша бабуся, це істинна правда. І коли ви його почуете, це означатиме, що він засік вас на карті живих, і невдовзі ви будете мертві. Ось що я їм скажу, якщо мені залишать їх бодай ще на день. Й усі мені повірять. Й усі захворіють. А батьки прийдуть скаржитися. Вони не зрозуміють, чому увесь мій клас захворів. Якось одна дитина розповість правду, і нажахані батьки проженуть мене, але вже буде занадто пізно. Усі діти почують Цурукаву. Дорожній знак попереджав, що за 10 км Шато-Тьєрі. Там я заночую.

Я виконала заміну до кінця. Щойно приїхала, як мене ледь не розчавила своєю громіздкістю споруда закладу, отож, я вдовольнилася тим, що натякала на винищувач в умовах задач, які їм диктувала. Учні вираховували середню швидкість з моменту зльоту до архіпелагу Окінава, знаходили кут, який йому дозволяв пікірувати у смерть: дано: у точці x знаходиться винищувач "Нуль", що рухається зі швидкістю 400 км на годину, і авіаносець, розташований у точці y , що пересувається зі швидкістю 30 вузлів, за умови, що винищувач "Нуль" летить на висоті 3000 м над рівнем моря, вирахуйте потрібний літакові кут піке, за якого він протаранить корабель. Двоє знайшли відповідь. Вони запевняли мене, що тато їм не допомагав, таким чином я зрозуміла, що це був Цурукава. Можливо я не згаяла свій час. Щодо решти, я рабськи підкорилася програмі. Інспектор поставив мені погану оцінку. Зазначив, що я не маю жодного педагогічного відчуття. На цьому завершилася моя вчительська кар'єра. Події 1968 року вибухнули за кілька днів.

Вилізала найменші кутки квартири, відполірувала кузов машини шматком замші і стала чекати. Нарешті генерал де Голль оголосив про відновлення продажу пального. Усі цистерни бу-

дуть заповнені до неділі перед Трійцею. Цурукава сказав, що час настав. Я зауважила, що ми напевне стоятимемо у масштабних заторах, але він вирішив, що це неважливо. Яскраво світило сонце. Ми повільно котилися до Сезану, потім я вирішила поїхати на схід, сподіваючись, що там швидше вирвемося із тисняви. Звідти ми звернули до Вітрі-Ле-Франсуа. У дзеркалі заднього виду сідало сонце. Я натиснула на газ і більше не відпускала його. Час настав, Цурукаво, час настав. Я стільки себе стримувала звідтоді, як ти тиснеш мені на барабанні перетинки. Допоможи мені. Стисни мене в обіймах. Пшениця ще зелена. Ми не побачимо, як вона золотиться. Я обганяла усе, що бачила перед собою. Земля червоніла від сонця у мене за спиною. Перед тим, як кинутись на ціль, камікадзе кричить: "Пікірую". Я теж, Цурукаво, я теж збираюся пікірувати. Бачу, як збільшується вантажівка, засліплюють фари, я не заплюшую очей. Цурукава рішуче тримає мою ногу на акселераторі, але мої руки вириваються. Я вивертаю кермо. Потім настала п'ятьма.

Pascale Roze. Le chasseur Zéro / P. Roze. – Paris : Editions Albin Michel, 1996.

Переклад надійшов до редколегії 10.04.15

UDC 821.111(73)-3

БОБ ГОФФ. Я З ТОБОЮ

(уринок з біографічної книги "Любов діє")

(переклад з англійської виконаний Г. С. Сухановою,
студенткою КНУ ім. Тараса Шевченка)

*Раніше я хотів зробити людей щасливими,
а зараз я просто хочу бути поруч з ними.*

Навчаючись у старших класах, я познайомився з хлопцем на ім'я Ренді. У Ренді було три речі, яких я не мав: мотоцикл фірми "Тріумф", борода та дівчина. Це здавалось зовсім нечесним. Я хотів всі три речі в висхідному порядку. Я порозпитував учнів та дізнався, що Ренді навіть не відвідував заняття; він просто приходив у школу розважатися. Я чув про таких хлопців і розу-

мів, що мені не слід спілкуватися з ними, тому я і не став. Пізніше я дізнався, що Ренді сповідував християнство і працював у організації під назвою "Молоде життя". Мені було небагато відомо ні про те, ні про інше, але, гадаю, це пояснювало наявність бороди і те, чому він прогулював школу. Ренді ніколи не пропонував мені прокататися на своєму мотоциклі, але намагався поговорити зі мною про Ісуса. Я тримався на відстані, проте, здавалося, його інтерес щодо моєї особи не ставав від того меншим. Я збагнув, що, може, в нього немає знайомих-одноліток, тому врешті-решт ми подружилися.

Я був препоганим студентом, коли дізнався про можливість пройти тест, рівнозначний атестату про закінчення школи. Я не міг зрозуміти, як записатися на цей тест, хоча, якщо подумати, це було вірним знаком залишатись у школі. В моїх планах було поїхати до Йосеміті і цілими днями видиратись на величезні гранітні скелі. Зростом 193 см, вагою 99 кг – я не мав тілобудови скелелазу. Цікаво, чому мені прийшло в голову, що в мене є щось від скелелазу? Коли навчаєшся у школі, не сильно замислюєшся, що тобі щось не під силу. До більшості людей розуміння приходить з часом, але є і ті, які не знають цього все своє життя.

Коли почався останній рік навчання, я зрозумів, що пора кидати школу і переїжджати до Йосеміті. У мене була стильна куртка, дві червоні бандани, пара взуття для скелелазіння, сімдесят п'ять доларів і фольксваген Жук. Що ще мені було потрібно? Я планував знайти роботу у долині, а вільний час проводити у горах. У неділю вранці я попрямував насамперед до будинку Ренді – просто з ввічливості – попрощатися й сказати, що я їду. Постукав у двері і, після декількох довгих хвилин, Ренді відчинив мені. Він виглядав заспаним і сонним – я, безсумнівно, розбудив його.

Коротенько виклав йому свої плани. Ренді весь час терпляче стояв на порозі, з усіх сил намагаючись виглядати невимушено.

– Ти скоро їдеш? – спитав він, як тільки я завершив розповідь.

– Так, до того ж, прямо зараз – я виструнчився і випнув груди, показавши цим, що маю серйозні наміри. – Слухай, Ренді, я маю вибиратися звідси. Я тільки зайшов подякувати тобі за час, проведений разом, та чудову дружбу.

Ренді залишався серйозним та зосередженим, проте не промовив ні слова.

– О, до речі, – раптом згадав я – попросишся від мене зі своєю дівчиною, коли побачиш її?

Знову, ні слова у відповідь. На його обличчі дивний погляд – Ренді був де завгодно, але не тут, ніби дивився крізь мене. І раптом він повернувся до розмови:

– Слухай, Бобе, будь ласка, не зачекаєш хвильку, поки я дещо зроблю?

– Без проблем, Ренді. – Часу в мене було більш ніж достатньо, то чому мені відмовлятися?

Ренді зник у будинку, а я зніяковіло стояв, тримаючи руки в кишенях перед дверима. Він повернувся з потріпанним рюкзаком, що звисав з плеча на одному старенькому ремінці, і зі спальним мішком під рукою. Погляд – зосереджений та прямий. Єдині його слова: "Бобе, я з тобою".

У цих словах щось надзвичайно вразило мене. Він не вичитав мене, стверджуючи, що я роблю неправильно і, кидаючи навчання, позбавляю себе мпайбутнього. Не сказав, що я дурень і мій план приречений на поразку план провалиться, ще не почавши здійснюватись. Він не сказав, що все прогорить, навіть якщо початок буде успішним. Він був несхитним, впевненим і не думав про власну вигоду. Він був зі мною.

Незважаючи на це, мені було дивно думати, що він хотів приєднатись.

– Хм, звичайно, чого ж ні... – я промовив несміливо – Ти впевнений?

– Так, Бобе, я їду. Якщо ти не проти, я поїду з тобою. – Ренді стояв, сповнений рішучості.

– Добре, а зараз я ще раз перепитаю. Ти хочеш вирушити до Йосеміті зі мною – й у цю саму хвилину?

– Так-так, усе вірно. Я зможу поїхати назад, коли ми дістанемося туди і ти влаштуєшся.

Я не знаю, чому я погодився на цю великодушну пропозицію від Ренді. Напевно тому, що вона постала абсолютно незнацька. Раніше ніхто не проявляв до мене такий інтерес.

—Авжеж... — пробелькотів я, і ми, зниковілі, продовжували стояти на порозі. — Ну, тоді, гадаю, нам вже слід вирушати.

Після цього Ренді зачинив двері свого будиночка і ми пліч о пліч направились до мого Фольксвагена Жука. Мій друг плюхнувся на сидіння та закинув позаду себе свої речі на мої. [...]

Переклад надійшов до редколегії 10.04.15

I'M WITH YOU

*I used to want to fix people,
but now I just want to be with them.*

When I was in high school, I met a guy named Randy. Randy had three things I didn't have: a Triumph motorcycle, a beard, and a girlfriend. It just didn't seem fair. I wanted all three in ascending order. I asked around and found out Randy didn't even go to the high school; he just hung out there. I had heard about guys like that and figured I should keep my distance, so I did. Later, I heard that Randy was a Christian and worked with an outfit called Young Life. I didn't know much about any of that stuff, but it helped explain the beard and made it okay that he was hanging out at the high school, I guess. Randy never offered me a ride on his motorcycle, but he tried to engage me in discussions about Jesus. I kept him at arm's length, but that didn't seem to chill his interest in finding out who I was and what I was about. I figured maybe he didn't know anyone his age, so we eventually became friends.

I was a lousy student and found out I could take a test to get a certificate that was the equivalent to a high school diploma. I couldn't figure out how to sign up for the test, though, which on reflection was a pretty good indicator that I should stay in high school. My plan was to move to Yosemite and spend my days climbing the massive granite cliffs. At six feet four inches and two hundred and twenty pounds, I didn't really have a rock climber's build. I wonder what made me think there was a rock climber in me? When you are in high school, you don't give much thought to what you can't do. For most people, that gets learned later, and for still fewer, gets unlearned for the rest of life.

At the beginning of my junior year, I decided it was time to leave high school and make the move to Yosemite. I had a down vest, two

red bandanas, a pair of rock climbing shoes, seventy-five dollars, and a VW Bug. What else did I need? I'd find work in the valley and spend my off-time in the mountains. More out of courtesy than anything, I swung by Randy's house first thing on a Sunday morning to say good-bye and to let him know I was leaving. I knocked on the door and after a long couple of minutes Randy answered. He was groggy and bedheaded—I had obviously woken him.

I gave him the rundown on what I was doing. All the while Randy stood patiently in the doorway trying his best to suppress a puzzled expression.

"You're leaving soon?" he asked when I had finished.

"Yeah, right now, actually," I said as I straightened my back and barreled my chest to show I meant business. "Look, Randy, it's time for me to get out of here. I just came by to thank you for hanging out with me and being a great friend."

Randy kept his earnest and concerned face, but he didn't say a word.

"Oh, hey," I inserted, "will you tell your girlfriend good-bye for me too, you know, when you see her next?" Again, no words from Randy. He had this weird, faraway look on his face like he was looking right through me. He snapped back into our conversation.

"Hey, Bob, would you wait here for a second while I check something out?"

"No sweat, Randy." I had nothing but time now; what did I care?

Randy disappeared for a few minutes into the house while I stood awkwardly on his porch with my hands in my pockets. When he came back to the door, he had a tattered backpack hanging over his shoulder by one frayed strap and a sleeping bag under his other arm. He was focused and direct. All he said was this: "Bob, I'm with you."

Something in his words rang right through me. He didn't lecture me about how I was blowing it and throwing opportunities away by leaving high school. He didn't tell me I was a fool and that my idea would fall off the tracks on the way to the launchpad. He didn't tell me I would surely crater even if I did briefly lift off. He was resolute, unequivocal, and had no agenda. He was with me.

Despite the kind gesture, it was pretty odd to think he wanted to come along.

➤ "Um, sure, I guess," I said halfheartedly. "You sure?"

"Yeah, Bob, I'm in. If you wouldn't mind, what if I caught a ride with you?" Randy stood with a determined look.

"So, let me get this straight. You want to drive to Yosemite with me—right now?"

"Yep, that's right. I can find my way back after we get there and you get settled in."

I'm not sure why I accepted Randy's generous self-invitation. I guess it's because it caught me totally off guard. No one had ever expressed an interest in me like that before.

"Sure ..." I stammered as we both stood awkwardly on his stoop. "Uh, I guess we should get going then."

And with that, Randy closed the door to his little house and we walked side by side to my VW Bug. He plopped into the passenger seat and threw his stuff on top of mine on the backseat. [...]

(I'm with you (taken from Bob Goff's novel "Love does", 2012).

З ЩЕ НЕВИДАНОГО ТА РУКОПИСІВ

I. Smouchtchynska, docteur d'Etat, professeur
Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev (Ukraine)

LES METHODES ET LES ANALYSES DU SENS DÉNOTATIF ET CONNOTATIF (l'extrait de "Lexicologie française")

La question qu'on va poser ici: comment le sens du mot, avant tout la connotation qui nous intéresse le plus, peut être analysé et par quelles méthodes.

Comme l'écrit S. Ullmann [1952, p. 41] dans son ouvrage "Précis de sémantique française", des *comparaisons sémantiques* peuvent s'effectuer de plusieurs façons.

Dans le sens traditionnel du terme, on compare des langues parentes pour reconstituer leur ancêtre commun et leur développement préhistorique. Pour le français sa langue-mère est le latin vulgaire, et ce passage intéresse plutôt *la lexicologie historique* en tant que partie de l'histoire de la langue française.

La recherche de tout ce qui est commun à toutes les langues et à toutes les époques, ce qui s'explique par les tendances fondamentales et permanentes de l'esprit humain, c'est-à-dire *la recherche des universaux sémantiques*, aboutit à *une sémantique générale ou panchronique* (le terme est donné par F. de Saussure) [Ullmann, p. 43].

Ce qui nous intéresse, c'est plutôt l'analyse synchronique du français contemporain qui peut se passer par diverses voies. Les analyses du sens lexical diffèrent selon les modèles théoriques:

- les sémanticiens préfèrent l'analyse sémique (componentielle),
- les lexicographes – la définition par inclusion.

Si les premiers recherchent des *sèmes* (les unités minimales pourvues de sens) dans la perspective d'une combinatoire, les deuxièmes proposent une périphrase exprimée en langue ordinaire et dans laquelle les traits spécifiques ne constituent pas obligatoirement des unités sémantiques ni des traits différenciateurs. P. ex., *taxi (m)* est ainsi défini dans le dictionnaire: "*voiture automobile de place, munie d'un compteur qui indique le prix de la course*" (P. Robert).

D'après l'analyse sémique, *taxi* confronté à d'autres moyens de transport comme *autobus*, *métro* ou *train* peut être défini par les sèmes suivants: "*transport de personne*", "*sur terre*", "*payant*", "*4 à 6 personnes*" et, facultativement, "*individuel*" et "*intra-urbain*" [Lehmann 2002, p. 29].

Donc, le lexicographe étudie la relation des mots aux choses (*relation de désignation*), le sémanticien privilégie la relation entre les signes (*relation de signification*) [Lehmann, p. 30], mais ces méthodes sont dans une relation étroite et complémentaire.

La définition logique par inclusion (ou lexicographique).

La définition lexicographique (logique, ou hyperonymique, ou par inclusion) se fonde sur *la propriété métalinguistique* du langage et est *la possibilité de reformuler en plusieurs mots ce qui est exprimé en un seul*.

Généralement, il s'agit du *sens dénotatif (notionnel)*, on le voit dans des énoncés des dictionnaires où l'on procède selon les catégories logiques inaugurées par Aristote – *genre et espèce*. P. ex.:

*bouledogue (m) – petit dogue à mâchoires saillantes (P. Robert),
dogue (m) – chien de garde trapu, à grosse tête, à fortes
mâchoires, au museau écrasé (P. Robert).*

On voit que *bouledogue* est déterminé par *dogue*, à son tour *dogue* va être déterminé par *chien*, etc. Donc, la définition est bâtie sur le modèle aristotélien et consiste à désigner d'abord *le genre (la classe générale)*, dont relève le référent du nom à définir, puis à spécifier les différences qui le séparent des autres espèces appartenant au même genre (*traits spécifiques*):

*œil (m) – organe de la vue (P. Robert),
fauteuil (m) – siège à dossier et à bras pour une personne
(P. Robert),
thé (m) – boisson préparée avec le thé du commerce, infusé
(P. Robert).*

La spécificité, c'est-à-dire l'indication des traits distinctifs, est *sa règle principale* [Picoche 1992, p. 140]. P. ex. :

*col (m) – partie des habits qui fait le tour du cou,
colère (f) – sentiment qui donne tout à coup l'envie de
faire du mal à qn.*

La définition permet d'isoler la classe de référents à laquelle renvoie le signe (nommée par ***l'hyperonyme***) sans que cette classe ne soit confondue avec une autre classe, p. ex.: *bête* – "*animal*", *sapin* – "*arbre*", *fourmi* – "*insecte*", *rose* – "*fleur*", *caniche* – "*chien*", *cygne* – "*oiseau*", etc.

C'est pourquoi on dit que le modèle de la définition par inclusion est ***rapporté à la logique des classes***: elle consiste à inclure une classe de référents exprimé par un substantif dans une autre classe, comme:

bourbon – *whisky à base de maïs, fabriqué aux Etats-Unis*,
manchot – *oiseau des régions antarctiques, dont les membres antérieurs, impropres au vol, servent de nageoires* (P. Larousse).

La visée référentielle apparaît lorsque ***l'on vérifie la relation d'identité***, à l'aide de la double question:

➤ ***est-ce que tous les X sont des Y qui ... ?***

➤ ***est-ce que tous les Y qui ... sont des X ?***

P. ex., si l'on dit que "*la fonte est un alliage de fer et de carbone*", donc:

➤ ***est-ce que tous les objets appelés fonte sont des alliages qui sont constitués de fer et de carbone ?***

➤ ***est-ce que tous les alliages qui sont constitués de fer et de carbone sont de la "fonte" ?***

Si la réponse est affirmative dans les deux cas, la définition est juste.

La lecture de la définition ***peut s'arrêter parfois après l'hyperonyme*** (l'incluant):

le fauteuil est un siège,

le bavardage est une action (de bavarder).

Mais cette série d'inclusions peut être prolongée. Aristote ("Topiques", VI p.) parle de ***trois genres***. Ainsi, "*fauteuil*" entre dans

➤ "*siège*" (***genre prochain***),

➤ "*meuble*" (***genre éloigné***) et

➤ "*objet*" (***genre suprême***).

Il n'est pas toujours facile de trouver l'hyperonyme adéquat: un *couteau* est-il "*ustensile de cuisine*", "*instrument*", "*outil*", "*arme*", etc. G. Gougenheim le définit comme: *couteau* – *instrument qui sert à couper et qui comprend une lame et un manche*. *Bonjour* est défini comme "*ce qu'on dit quand on entre dans une maison ou quand on rencontre un ami*". Ou comment définir:

*comparaison – "action de comparer",
comprendre – "trouver le sens",
culture – "l'étude, les arts" (Gougenheim).*

Et même, **il existe deux catégories de mots qui ne peuvent être soumises à l'analyse selon le genre et l'espèce**, quoiqu'ils aient une fréquence très élevée :

➤ les mots dits primitifs, les "**primitifs lexicaux**" comme *être, chose, personne, objet* qui sont des mots non analysables,

➤ les **mots grammaticaux** comme *car, que, et, etc.* avec un contenu pauvre, quasiment réduit à leur fonction.

P. ex.: *objet – tout ce qui se présente à la pensée... (P. Robert),
chose – ce qui existe, en dehors des personnes et des animaux (Gougenheim),*

*que – pronom relatif désignant une personne ou une chose,
dans – préposition indiquant la situation d'une personne, d'une chose par rapport à ce qui la contient.*

Le modèle est également utilisé pour les *verbes* et les *adjectifs* (plus rarement), mais leur système est moins riche que dans le cas du nom:

*agiter – remuer vivement en divers sens,
bavarder – parler beaucoup, de choses et d'autres,
dépêcher – faire vite,
minime – très petit,
large – qui a une étendue supérieure à la moyenne dans le sens de la largeur,*

Quant aux **qualifications distinctives** de l'objet, elles peuvent porter:

- sur la description de l'objet,
- sur son utilisation,
- sur ses modalités de fonctionnement,
- sur son origine, etc.

P. ex.: *chou (m) – plante à grosses feuilles que l'on mange en légume,*

chocolat (m) – aliment qui contient du sucre, qu'on mange en bâtons ou qu'on boit, chaud, dans des tasses,

cigarette (f) – petit tuyau de papier mince rempli de tabac.

Aussi, **le nombre de traits peut varier d'un dictionnaire à l'autre**. A comparer par exemple les définitions de *bouquet* données

par des dictionnaires différents: *bouquet (m) – fleurs attachées ensemble (Gougenheim)*,

bouquet (m) – assemblage de fleurs, de feuillages coupés dont les tiges sont disposées dans le même sens (Micro-Robert),

bouquet (m) – touffe serrée d'arbustes, de fleurs ou d'herbes aromatiques (Le Petit Larousse illustré).

C'est pourquoi on parle des définitions de plusieurs types:

➤ **définitions suffisantes ou distinctives** (les principales et les plus utilisées), p. ex.: *boulevard – "rue très large et plantée d'arbres"*,

➤ **définitions hypospécifiques**, quand le nombre réduit de traits différenciateurs ne permet pas de séparer l'objet des espèces voisines, p. ex., *fenouil* défini simplement comme "*plante potagère aromatique*"; ou la définition de *chat* donné par G. Gougenheim: "*chat – petit animal domestique, qui a les poils très doux*", il est peu probable que le trait que le chat a "les poils très doux" puisse le différencier d'autres animaux domestiques; le même pour *havanais (m)* défini comme "*petit chien à poils soyeux et longs, généralement blanc*",

➤ **définitions hyperspécifiques ou encyclopédiques** qui présentent un nombre élevé de traits, dont certains ne sont pas nécessaires pour l'identification: *botte – "grande chaussure, montant presque jusqu'au genou, qui sert à monter à cheval ou à aller dans l'eau"*.

Sauf la définition par inclusion, il existe **d'autres types de définition**:

➤ **définition par synonyme ou par antonyme**: p. ex., *chouchou – (fam.) favori, préféré* (présence de deux synonymes), *compte – nombre, quantité, somme; besogne – travail*; ou *sec* défini comme "*qui n'a pas ou qui a peu d'humidité*", dont la définition est basée sur la relation d'antonymie (*sec/humide*); cette définition est utilisée en particulier pour expliquer des synonymes stylistiques: *bouquin – (fam.) livre, ouvrage; boulot – (fam.) travail; bath – (pop.) chic, serviable*,

➤ **définition morphosémantique** réservée aux mots dérivés ou composés (souvent pour les verbes, adjectifs, noms abstraits): *conservation – action de conserver, bonté – qualité d'une personne qui est bonne, aviation – ce qui se rapporte aux avions, blancheur – qualité de ce qui est blanc*,

➤ **définition métalinguistique** parle exclusivement du signe: *zazou – (fam) surnom donné à Paris, pendant la Seconde Guerre*

mondiale, à la jeunesse excentrique; bleu – qui est d'une couleur dont la nature offre de nombreux exemples, comme un ciel sans nuage, certaines fleurs (le bleuet), le saphir (P. Robert), etc.

L'analyse par définition a ses points faibles car l'explication qu'elle propose n'est parfois satisfaisante pour avoir une représentation correcte et complète d'un phénomène. C'est pourquoi les chercheurs procèdent par d'autres analyses sémantiques.

L'analyse sémique (ou componentielle).

En ce qui concerne *l'analyse sémique*, autrement dit *componentielle*, ses fondements théoriques sont liés au *structuralisme*. Les linguistes ont songé à appliquer au sens les méthodes de l'analyse phonologique, en postulant l'existence du *principe d'isomorphisme*, c'est-à-dire *d'une analogie de structure entre le plan de l'expression (les signifiants) et le plan du contenu (les signifiés)* [à consulter: Lehmann, p. 21]. D'après cette méthode, l'étude de la structure de la signification lexicale peut être poussée jusqu'au niveau des traits sémantiques minimums appelés *sèmes*. ***Chaque signification peut être représentée comme une combinaison de sèmes formant un sémème.*** Comme on vient de le montrer, *taxi* confronté à d'autres moyens de transport comme *autobus* ou *train* peut être défini par les sèmes suivants: "*transport de personne*", "*sur terre*", "*payant*", "*pour 4 à 6 personnes*" et, facultativement, "*individuel*" et "*intra-urbain*". Donc, ***le sémème est l'ensemble de sèmes caractérisant un mot, le contenu de signification considéré comme somme de sèmes, qui se représente comme structure:***

sémème = sème 1, sème 2, sème 3, ...

De cette façon le sémanticien essaye de différencier, au sein d'un ensemble lexical donné, les sens des mots les uns par rapport aux autres en procédant à *l'analyse du signifié en traits distinctifs, composants sémantiques qui sont des unités minimales de différenciation*.

Si l'on prend des termes de parenté comme *père, mère, fils, fille, oncle, tante, neveu, nièce*, on voit que les différences se passent par les oppositions suivantes: *personne masculine / féminine, parenté proche / éloignée, génération ascendante / descendante*. Ainsi, l'analyse de chaque de ces huit termes de parenté peut être représentée en tant que l'assemblage de trois figures sémantiques:

père – personne masculine, parenté proche, génération ascendante,

neveu – personne masculine, parenté éloignée, génération descendante, etc.

C'est pourquoi le sémème de "femme" est composé des sèmes: 1) "humain", 2) "non mâle", 3) "adulte". Il s'oppose au sémème de "fille", qui est "humain", "non mâle" et "non adulte". Leur trait distinctif est le sème "adulte".

Lorsque l'on compare un ensemble de sémèmes entre eux, on peut voir qu'ils ont certains sèmes en commun, c'est ***l'archisémème (ou archisème)*** qui donc désigne l'ensemble des sèmes communs à plusieurs sémèmes. Dans le cas des sémèmes "femme" et "fille", ce sont "humain" et "non mâle".

Jacqueline Picoche [p. 129–130] crée par exemple la grille du champ du concept (archisémème) de *peur*, ou de "*sentiment pénible causé par la prévision d'un mal*", et constate que la série des substantifs comportant cet archisémème est une des plus riches (19 mots), on peut y inclure tels mots comme: *peur, crainte, inquiétude, appréhension, timidité, phobie, anxiété, angoisse, effroi, frayeur, épouvante, panique, affolement, terreur, frousse, bile, trouille, pétoche, chocotes.*

B. Pottier a illustré les méthodes de l'analyse sémique dans sa célèbre analyse de l'ensemble des "*sièges*", en opposant les sémèmes de cinq mots choisis à l'aide de six sèmes:

chaise (siège pour s'asseoir (1 sème) + sur pieds (2 sème) + pour une personne (3 sème) + avec dossier (4 sème) + en matière rigide (5 sème)),

fauteuil (1 + 2 + 3 + 4 + 5 + avec bras (6 sème)),

tabouret (1 + 2 + 3 + 5),

canapé (1 + 2 + (4) + 5 + (6)),

pouf (1 + 3).

Dans cette série le *siège* est reconnu comme ***l'archilexème*** de cet ensemble: ***l'archilexème est la réalisation langagière de l'archisémème.***

La grille proposée par B.Pottier vaut pour les fondements méthodologiques de l'analyse sémique. Quoiqu' il existe deux approches essentielles de l'analyse du lexique:

➤ ***onomasiologique*** qui va du sens à la dénomination et

➤ ***sémasiologique*** qui envisage la relation du signifiant au signifié (il est clair que l'analyse sémique est celle de base pour la seconde).

Donc, *les sèmes sont des composants sémantiques, un trait différentiel de contenu au sein d'un ensemble donné* [Lehmann, p. 25], qui *ne sont pas tous de même nature*. A l'intérieur d'un même sémème on distingue selon le degré d'abstraction:

➤ *sèmes dénotatifs génériques, intégrants* qui sont des sèmes communs à plusieurs vocables apparentés, ils déterminent toute une classe sémantique et permettent de regrouper plusieurs mots à l'intérieur d'une catégorie,

➤ *sèmes dénotatifs spécifiques, différentiels* qui servent à différencier, distinguer les mots les uns des autres dans une classe donnée,

➤ *sèmes connotatifs, occasionnels* ou *potentiels*, supplémentaires qui peuvent se manifester sporadiquement dans le discours.

L'ensemble des sèmes génériques dans un ensemble donné peut être appelé *classème*, d'après B. Pottier. Tels sèmes sont proches des traits de sous-catégorisation sémantique, ils sont des composants très généraux communs à des unités appartenant à des ensembles lexicaux différents. Ainsi, le classème valant pour les "*siège*" sera constitué de "*non animé*", "*matériel*", "*comptable*", traits qui définissent un "*stylo*" ou un "*crayon*" aussi. Précisons que c'est un terme purement français qui n'a pas trouvé de reconnaissance générale.

L'ensemble des sèmes spécifiques dans un ensemble donné a été proposé d'être appelé *sémantème*. Les sèmes spécifiques comme "*avec dossier*", "*sur pied*", etc. permettent d'opposer des sémèmes voisins et opèrent dans un seul champ lexical. Si l'on compare, p. ex., les mots *rabais* et *remise* qui partagent le sens "*réduction des prix*", on verra que "*remise*" a les sèmes "*réservé à un client particulier*" et "*accordé automatiquement*", tandis que "*rabais*" n'a pas du premier sème, mais a le sème "*exceptionnel*" [Lehmann, p. 28].

Ainsi, *les sèmes différentiels créent les oppositions sémantiques entre les mots*.

Si les sèmes dénotatifs déterminent la référence de façon stable, les *sèmes connotatifs* ont un caractère instable et individuel, p. ex.:

➤ le sémème de "*caviar*" comprend le sème dénotatif "*comestible*" et le sème connotatif "*luxueux*",

➤ pour le "*renard*" comme sème connotatif on peut nommer le sème "*rusé, malin*",

➤ pour le "*chien*" – "*fidèle*",

- pour une "pie" – "bavard",
- le sème "fort" est potentiel dans "taureau" et "chêne": *être fort comme un taureau, comme un chêne,*
- dans l'expression *arriver dans un fauteuil* qui signifie "arriver premier sans peine dans une compétition", *fauteuil* a le sens tout différent de son sens ordinaire, donc, pour *fauteuil* on pourrait occasionnellement déceler le sème potentiel de "confort", etc.

A comparer aussi le sens des mots communs dans les expressions:
bouquet: C'est le bouquet! (= "c'est le comble!"),
papa: à la papa ("спокійно, не поспішаючи"),
paille: homme de paille ("нідставна особа"),
état: être dans tous ses états (= "être très agité, affolé"),
être dans un état second (= "être hors de soi").

Plusieurs **noms de couleurs** ont en français des sèmes supplémentaires, connotatifs, p. ex.:

avoir une peur bleue (= "grande peur"),
sang bleu (= "sang noble"),
être gris (= "qui est près d'être ivre, pris de vin"),
rire jaune (= "d'un rire forcé"),
voir rouge (= "avoir un accès de colère"),
mariage blanc (= "mariage fictif"), etc.

Les oppositions sémiques **varient selon le temps et l'espace**. La matrice des traits serait quelque peu modifiée. P. ex., d'après les chercheurs français, le sème "en matière rigide" n'est plus pertinent pour "fauteuil". Il s'ensuit que les sèmes potentiels sont d'importance pour l'évolution sémantique des mots.

La représentation sémique des mots en langue ne peut s'abstraire des données socioculturelles qui conditionnent le sens lexical et le plus souvent la connotation. P. ex. :

- si pour les Ukrainiens le *chien* est un des symboles de la "fidélité", pour les Vietnamiens est celui de la "saleté",
- si pour les Ukrainiens et les Français en tant que symbole de la force figure le *bœuf*, pour les Vietnamiens *l'éléphant*,
- si pour les Ukrainiens le *crapaud* est lié plutôt à la laideur, pour les Tchèques il est le symbole de la beauté féminine et de la jeunesse, c'est-à-dire pourvu de connotation positive, etc.

Comme conclusion, on peut dire que l'analyse sémique permet de pénétrer dans la structure profonde de la signification des mots et de mettre en évidence leurs traits sémantiques différentiels. L'apport théorique et méthodologique de la sémantique componentielle reste important et les concepts de sème, de sémème, d'archisème et de sémantème sont devenus des *concepts lexicologiques fondamentaux*, largement utilisés. Comme critique, on peut préciser que l'analyse sémique porte généralement sur la description des sémèmes en langue et non sur les occurrences particulières des mots en discours.

Pourtant certains chercheurs, en particulier François Rastier [Растье 2001], essaient d'utiliser la micro-sémantique pour l'analyse de la sémantique textuelle aussi. Ils se basent sur le fait que l'analyse sémantique du mot montre ses composants élémentaires qui sont propres à lui dans la langue, mais dont l'actualisation a lieu dans un contexte ou une situation communicative. P. ex., dans la position de l'*hypallage* (qui consiste à rattacher à certains mots des attributs qui concernent d'ordinaire d'autres mots), le mot *boulot* (fam. "travail") fonctionne comme "sueur": "*Je ne vais pas raconter la pièce, boulot transpirant*" (J. Audiberti. *Dimanche m'attend*; cité d'après: Растье 2001, c. 146).

C'est pourquoi on propose aussi de distinguer:

➤ *la signification, la valeur sémantique du mot* ("значения", "структура значения") dans la langue, où l'on distingue plusieurs *acceptions du mot* (sens différents selon les contextes) et

➤ *le sens* ("смысл") dans la parole.

S'il s'agit de mots polysémiques, il est nécessaire de sélectionner pour chaque mot polysémique *un seul sémème (une seule acception)* (à consulter plus bas).

Somme toute, *le sème est le trait distinctif sémantique d'un sémème* [B. Pottier 1974] et l'inventaire des sèmes possibles n'est pas clos.

La structure sémantique du mot. La dénotation et la connotation. La connotation et l'implicite.

Nous avons vu que, selon les principes de l'analyse sémique, le signifié d'un mot est constitué d'un ensemble de sèmes génériques et spécifiques qui permettent l'identification de son référent et qui forment sa dénotation. Donc, *la dénotation désigne l'ensemble des*

sèmes qui permettent la dénomination et l'identification d'un référent [Laurent 2001, p. 19] *et qui concerne le contenu notionnel de la signification*. C'est "*l'ensemble des traits distinctifs à fonction dénomminative*" [Kerbrat-Orecchioni 1977, p. 12]. En réalité, un lexème dénote une classe d'objets, en vertu de son sens dénotatif.

Tout mot possédant sa faculté génératrice se rattache à la notion et la notion (concept) rendue par un mot constitue le composant fondamental de sa signification. Il y a des mots qui désignent objectivement les notions et qui sont neutres, ce sont les mots comme: *table, chaise, maison, père, mère, télévision, philologie, etc.* Par exemple, la dénotation de *pouf* est formée par les sèmes suivants: générique "pour s'asseoir" (qui le renvoie à la série des *sièges*) et spécifique "pour une personne". Donc, ce sont les notions/concepts qui déterminent la signification lexicale du mot, son contenu, p. ex.:

porte (f) – ouverture spécialement aménagée dans un mur, une clôture, etc. pour permettre le passage,

beurre (m) – matière grasse que l'on tire du lait,

bibliothèque (f) – maison ou partie d'une maison où sont les livres.

Pourtant en tant que catégorie d'ordre linguistique, la signification lexicale n'est point identique au concept en tant que catégorie logique. La signification lexicale présente l'unité indissoluble du général et du particulier, elle reflète les liens du mot avec l'objet qu'il nomme, *elle contient aussi plusieurs associations expressives, "valeurs sémantiques additionnelles"* [Kerbrat-Orecchioni, p. 12], *appelées connotatives*, p. ex.:

une chevrette est "une chèvre", mais "*une jolie petite chèvre*",

un drame affreux est "un événement", mais "*un événement ou une suite d'événements tragiques, terribles*",

des mesures draconiennes sont "des mesures", mais "*d'une excessive sévérité*", etc.

Donc, la *connotation est l'ensemble des valeurs affectives prises par un mot en dehors de sa signification (ou dénotation)* (Larousse), qui porte sur:

1) les éléments d'ordre affectifs et

2) les caractéristiques stylistiques.

Parmi les mots possédant une connotation on peut citer: *coquin, mouchard, chauffard, nigaud, flic, haridelle, laideron, idiot*, etc.

cochonnerie, rosse, salaud, musiquette, salisson, vivoter, filer, duper, politicailler, etc.

A comparer, par exemple, les contenus sémantiques des mots *bachelier* (*бакалавр*) et *badaud* (*роззява*), qui peuvent être utilisés pour la même personne, et l'on voit très bien la différence entre le terme neutre et le terme stylistiquement marqué (avec la connotation).

Ainsi, ***la structure de la signification lexicale est un phénomène linguistique complexe qui dépend de plusieurs facteurs extra- et intralinguistiques, dans laquelle le rôle central appartient à la notion***: il en constitue l'élément obligatoire, alors que la présence des autres indices sémantiques est facultative; elle comprend:

➤ ***la dénotation*** (l'ensemble des traits distinctifs à fonction dénominative, les constituants fondamentaux de la signification d'un mot, dégagés par l'analyse sémique, puisqu'ils permettent ***la dénomination (encodage)*** et ***l'identification (décodage)*** d'un référent, qui "se caractérisent par leur stabilité et leur valeur informationnelle" (U.Eco)) et

➤ ***la connotation*** (valeurs sémantiques additionnelles qui se chargent de tous les traits supplémentaires).

Le problème de l'analyse de cette structure est très compliqué. Même aujourd'hui les scientifiques ne tombent pas d'accord à propos de la définition de ces notions et de leur corrélation:

➤ certains voient dans la ***dénotation*** tout ce qui est commun à tous les usagers de la langue et dans la ***connotation*** ce qui relève des associations d'idées, de l'affectivité, de la création individuelle [Picoche, p. 100],

➤ d'autres retrouvent là l'opposition "langue – discours", la ***dénotation*** étant la signification de base d'un mot, et la ***connotation*** la valeur particulière conférée par le contexte situationnel,

➤ d'autres enfin voient dans la ***dénotation*** l'ensemble des éléments signifiants logiquement classifiables, et dans la ***connotation*** l'ensemble des autres éléments signifiants contenus dans le signifié (soutenu par J. Picoche [p. 100]): caractère régional de certains mots; leur niveau de langue argotique, populaire, familier, courant, soutenu, littéraire; leur âge (mots sentis comme archaïques ou néologiques); leur caractère péjoratif ou mélioratif, etc.

Généralement, on reconnaît que *la connotation représente les valeurs sémantiques secondes qui viennent se greffer sur le sens dénotatif* [Lehmann, p. 12], mais plusieurs questions se posent tout de suite:

➤ la connotation entre-t-elle dans la structure sémantique du mot? (d'après la définition donnée par Larousse et citée plus haut, la réponse est plutôt négative; d'après la définition donnée par Robert (1970) non plus: "*connotation – le sens particulier d'un énoncé ou d'un élément linguistique que lui confère le contexte situationnel*" (donc, la connotation appartient toujours au contexte et à la situation); citons aussi la définition donnée par N. Laurent [p. 19]: "*la connotation est constituée par l'ensemble des valeurs sémantiques additionnelles portées par une forme donnée dans le discours*"),

➤ quelle est sa structure, quels faits recouvre-t-elle, de quel type est ce sens connotatif? (d'après Léonard Bloomfield *la connotation est l'ensemble de facteurs émotifs et subjectifs insaisissables qui accompagnent la dénotation* [cité d'après: Kerbrat-Orecchioni, p. 6], donc, de quelle origine sont ces "facteurs subjectifs"?,

➤ quel est son lien avec *l'implicite*, etc.

On estime que dans la sphère lexicale, la connotation recouvre différents faits:

➤ registres stylistiques de langues (ainsi *policier* et *flic* n'ont pas les mêmes connotations),

➤ contenus affectifs (comme *bon* et *chic* par exemple),

➤ représentations culturelles et idéologiques liées aux contextes d'utilisation de l'unité lexicale (comme on vient de le dire, le *chien* est lié au concept de "fidélité"),

➤ enfin, l'appréciation des faits lexicaux est différente, p. ex., les mots suivants se différencient, notamment, par leurs connotations évaluatives: *clochard* – *SDF* (l'euphémisme), *sans-papiers* – *clandestin* (à la charge négative).

Le problème est que les valeurs connotatives sont hétérogènes et variables selon les locuteurs, elles relèvent, pour la plupart, du *domaine de l'énonciation*. Pourtant, est-ce qu'on peut restreindre les traits connotatifs aux traits subjectifs et non socialisés?

De plus, comme le signifié connotatif est instable, *les critères de démarcation entre traits dénotatifs et connotatifs* ne sont pas aisés [à consulter: Kerbrat-Orecchioni 1977]. P. ex.:

bourgeois et *gauchiste* qui étaient neutres penchent aujourd'hui vers la péjoration [d'après Kerbrat-Orecchioni, p. 259],

un jeune loup dans le sens "*jeune homme ambitieux*" a été attesté seulement au XXe siècle, aux environs de 1967 [Picoche, p. 88], etc.

Même au sein des traits dénotatifs d'un mot peuvent naître des nuances connotatives, c'est ce qu'a montré R. Queneau, en remplaçant la phrase "*Le chat a bu le lait*" par les définitions de ses composants:

"Le mammifère carnivore digitigrade domestique a avalé un liquide blanc, d'une saveur douce fournie par les femelles des mammifères".

Dans un texte, dans l'emploi contextuel, le rôle de ces deux aspects de la signification peut changer: l'aspect dénotatif, logico-notionnel, peut perdre sa primauté et c'est la connotation qui devient élément central. Ce problème a été largement analysé par R. Barthes dans son célèbre ouvrage "*S/Z*" (2001), consacré à l'analyse du texte de Balzac, ce qui lui a même permis de postuler que ***la dénotation est la dernière des connotations***. Mais c'est plutôt la sphère de la stylistique.

En tant que conclusion notons encore une fois que le contenu sémantique d'un mot traduit ses aspects logico-substantiel et affectifs où le rôle central appartient à la notion, l'élément obligatoire pour la quasi-totalité des mots, alors que la présence des autres indices sémantiques dits connotatifs:

- nuances émotionnelles et affectives,
- nuances appréciatives,
- caractéristiques stylistiques,
- particularités d'emploi,
- est facultative.

Enfin, ***tout ce qui est dit indirectement dans un discours est appelé l'implicite*** [à consulter : Kerbrat-Orecchioni 1998]. Les approches discursives et ***la sémantique énonciative*** commencent à prendre en compte ***le sens implicite de l'énoncé*** suggéré par le contexte qui comprend ***la présupposition*** et ***l'implication***. ***La présupposition*** est une information automatiquement entraînée par la formulation de l'énoncé. P. ex., *être marié* dit qu'il s'agit d'un individu adulte, dont le mariage est reconnu dans la société, qui a une femme et une famille, etc.

L'implication qui peut s'appuyer sur la langue sinon être totalement situationnelle traduit l'idée qu'on veut transmettre. P. ex., la phrase "*Ce dessert est très bon*" peut signifier "Servez-m'en encore un peu". D'après Herbert Paul Grice, il y a des **actes de langage directs** quand l'énoncé communique ce qu'il entend signifier, et des **actes de langage indirects** dans lesquels les caractéristiques lexicosyntaxiques de la phrase ne correspondent pas à la force pragmatique dit illocutoire de l'énoncé. Dans le premier cas la phrase "*Pouvez-vous me passez le sel?*" (l'exemple de John Searle) par sa forme syntaxique est une simple demande d'information, dans le deuxième cas elle est une demande de le faire. Un autre exemple pris dans un contexte littéraire:

" – *Je voudrais être seul, où serai-je le plus tranquille? Je suis pas mal fatigué...*

L'homme, à demi-mot, comprenait...

En demandant conseil sur l'endroit à choisir pour être tranquille, M. Rambert promettait, implicitement, un bon pourboire si nulle personne ne venait le déranger! " (P. Souvestre et M. Allain. Fantômas. – M. : Radouga, 1989. – P. 143).

Très différentes sont les ambiguïtés qui déroutent souvent les discussions politiques. On retient les termes consacrés par la tradition, mais on leur prête, sans le préciser, des acceptions diamétralement opposées à leurs sens primitifs. Ainsi, on continue à parler de *liberté*, d'*élection*, de *parlement*, de *démocratie*, mais on entend par ces mots des choses tout à fait différentes de leurs significations habituelles. Ce procédé peut donner lieu à des confusions sérieuses avant qu'on n'en saisisse le mécanisme. **Cette ambiguïté est intentionnelle**, c'est une arme de la guerre diplomatique. Pourtant tous ces problèmes appartiennent au domaine de **la pragmatique** et de **la théorie de la communication** et non pas de la lexicologie.

Analysons maintenant de plus près les problèmes suivants liés:

- au concept même,
- à la connotation,
- à l'implicite,
- aux associations linguoculturelles.

Le problème du concept. La sémantique cognitive et les approches cognitives de l'analyse du sens de mot.

Dans la deuxième moitié du XX-e siècle est née une nouvelle science qui se pose la question "comment nos connaissances du monde se conservent, comment elles sont structurées dans la langue au cours du processus communicatif" [Маглова 2005, c. 4], c'est *la linguistique cognitive*. Pour ses représentants, la langue est un moyen de transmission de la pensée, qu'elle "empaquette" dans la structure langagière. Donc, dans ce cas il s'agit de *la liaison entre la langue et l'activité mentale de l'homme*.

On peut définir *la linguistique cognitive* comme une science qui étudie les particularités de la représentation et de la conservation des connaissances dans *le vocabulaire mental* (appelé *lexikon*), dans la conscience humaine, ainsi que leur verbalisation, c'est-à-dire l'utilisation dans le processus de la parole.

Parmi les vecteurs de l'analyse cognitive contemporaine on peut mentionner:

- la nature de la "compétence linguistique" de l'homme,
- le "vocabulaire mental" (interne) de l'homme,
- les structures de représentations des connaissances de l'homme,
- la catégorisation et la conceptualisation du monde dans la conscience humaine,
- la corrélation des structures cognitives et langagières,
- les processus de la naissance, de la perception et de l'interprétation du langage, etc.

Il est clair que *la sémantique cognitive* s'intéresse au fonctionnement et à l'organisation de l'esprit humain. Ces phénomènes et ces processus ne sont en général pas directement accessibles à l'observation, c'est pourquoi on dispose de quelques voies d'approches [à consulter: Ducrot 1995, p. 126]:

- l'étude expérimentale du traitement du langage chez l'adulte qui permet de distinguer des variables,
- l'approche développementale centrée sur l'acquisition du langage chez l'enfant qui permet aussi d'en déduire des niveaux de complexité,
- l'approche de la *neurolinguistique* qui s'attachant aux aspects pathologiques du langage, fournit des éléments tant sur son

organisation cérébrale que sur son fonctionnement; comme le note S. Ullmann [p. 301], "l'influence qu'exerce la structure de la langue sur la formation de la pensée a reçu une confirmation frappante de l'étude de l'aphasie".

La notion principale de cette science est **le concept** (*lat. conceptus* – "*pensée*", "*notion*") qui unit les formes extérieures de la connaissance, la langue avant tout, avec le facteur intérieur – le vocabulaire mental. **Les concepts existent dans le vocabulaire mental de l'homme**. Leur formation est le mode de travail essentiel du cerveau avec l'information. Ils se matérialisent à l'aide de la parole.

L'ensemble de concepts crée **la conceptsphère** (*sphère conceptuelle*), l'image conceptuelle du monde de l'homme [Карпенко 2006, c. 34].

L'information qui arrive dans le vocabulaire mental, est classifiée et transformée en concepts – il s'agit de la **conceptualisation**, processus de la formation des concepts.

La transformation de l'information qui arrive dans la conscience de l'homme, consiste en **catégorisation** – l'association et la généralisation des versions différentes de connaissance sur un objet, l'hierarchisation des concepts par la voie de comparaison, l'identification, la constatation de l'analogie et de la ressemblance entre les fragments de l'information.

Ses opérations (**conceptualisation et catégorisation**) demandent la compréhension subjective de l'information apprise. C'est pourquoi la sphère conceptuelle de chaque personne a sa spécificité, pourtant les exigences de la communication effacent ces différences. **Les concepts individuels deviennent concepts ethniques (généraux) et forment "l'image conceptuelle du monde" propre à une langue.**

Les concepts sont des substances mentales qui ont leurs noms dans la langue et qui reflètent des représentations culturelles et nationales de l'homme à propos du monde [Маслова, c. 4].

Les correspondances langagières de concepts peuvent être différentes:

- les mots,
- les morphèmes,
- les locutions figées.

Enfin, les concepts peuvent résulter de l'addition de quelques concepts, p. ex.: *maître d'hôtel*, *timbre-poste*, *garde-klasse*, etc. Ainsi, *brise-glace* comprend trois concepts: 1) "glace", 2) "briser", 3) "brise-glace". Parfois la littérature s'amuse à créer des unités du type: *le-Monsieur-qui-porte-une-rosette-à-sa-boutonnière* (*l'exemple est pris de : Cressot, p. 39*).

La linguistique cognitive qui étudie la langue comme un mécanisme cognitif, un système de concepts, a aussi d'autres objets d'étude, parmi lesquelles il faut mentionner avant tout:

- *les prototypes* et
- *les stéréotypes*.

La théorie des prototypes et la théorie des stéréotypes.

La théorie des prototypes et *la théorie des stéréotypes* sont des théories apparues il n'y a pas longtemps et qui sont largement élaborées de nos jours. La première se rattache à la psychologie et à la psycholinguistique (E. Rosch, G. Kleiber), la seconde théorie – à la philosophie du langage et à la sociolinguistique (H. Putnam). Toutefois, dans les deux cas il s'agit de la *sémantique référentielle*. ***Ce n'est pas le sens associé au mot qui détermine la référence, c'est la référence qui est première, et le sens est ce que l'on sait encyclopédiquement du référent.***

Elles s'opposent aux théories classiques du sens, issues de la tradition aristotélicienne, sur *la question de la catégorisation*:

➤ sur quels critères peut-on décider de l'appartenance d'un objet à une catégorie?

➤ quels sont les principes qui gouvernent le regroupement des référents dans une même catégorie désignée par un nom?

Les deux notions de *prototype* et de *stéréotype* sont souvent réunies parce qu'elles envisagent la catégorisation sous l'angle de la *typicité*.

D'après la théorie d'Aristote, les membres d'une même classe ou catégorie partagent les mêmes propriétés, le critère de l'appartenance à la catégorie est lié à la possession de ces propriétés. C'est ***le modèle des conditions nécessaires et suffisantes (CNS)***: *pour qu'un X appartienne à une catégorie, il faut et il suffit qu'il ait les attributs communs à cette catégorie*. Le sens d'un mot sera constitué des conditions que doit remplir un référent pour être adéquatement dénommé par ce mot.

Les points critiqués de ce modèle classique par les nouvelles théories sémantiques sont [à consulter: Lehmann, p. 32]:

➤ ce modèle stipule que les frontières entre les catégories sont nettes, mais ce n'est pas toujours le cas: p. ex., l'objet *chaise*, possède-t-il toujours les propriétés déterminées par les sèmes de cette notion? (il existe par exemple des chaises à un pied et non pas à quatre), ou la *baleine* est-elle un animal ou un poisson?,

➤ ce modèle donne l'illusion de catégories homogènes, mais, en réalité, il y a une sorte de hiérarchie à l'intérieur d'une catégorie: ainsi le "*moineau*" illustre mieux la catégorie "*oiseau*" que "*l'autruche*" car il peut voler,

➤ la théorie classique postule que les propriétés sont toujours vraies, mais, p. ex., si "*voler*" est primordial pour la reconnaissance de la catégorie "*oiseau*", le fait de voler n'est pas sa propriété nécessaire, il y a des oiseaux qui ne savent pas voler (le *manchot* ne vole pas mais il sait nager).

C'est **la théorie des prototypes** qui a essayé de résoudre ces problèmes : elle a essayé de ne pas indiquer les traits qui séparent une catégorie des autres mais d'énumérer les attributs positifs, non différentiels, de la catégorie. Dans la sémantique du prototype, **la catégorisation interne** ne repose plus sur les propriétés partagées mais **sur le degré de ressemblance avec le meilleur exemple ou meilleur représentant de la catégorie, appelé "prototype"**.

Après une analyse, le *moineau* est reconnu comme le meilleur exemple de la catégorie "*oiseau*" et non pas *l'autruche* ou le *poulet* car il possède les traits typiques des oiseaux: 1) il peut voler, 2) il a des plumes, 3) il a un bec, 4) il pond des œufs, 5) il construit un nid. *Moineau* devient prototype, entité centrale autour de laquelle s'organise la catégorie (*corbeau*, *rossignol*, etc.), d'autres se situent à la périphérie (*autruche*, *manchot*).

La *chaise* est reconnue prototype pour le groupe "*meubles*", après se situent *canapé*, *divan*, *table*, *fauteuil*, *buffet*, puis 60 autres, le dernier est *le téléphone*, le moins typique pour ce groupe.

D'après E. Rosch, les moins typiques sont:

pour les "fruits" – *les olives*,

pour les "oiseaux" – *les manchots*,

pour les "meubles" – *les téléphones*,

pour les "transports" – *les ascenseurs*, etc.

Par suite d'une évolution théorique, la représentation du prototype change quelque peu. ***Le prototype perd son statut d'exemple concret pour être assimilé à une image mentale, abstraite, condensant un ensemble de propriétés ou attributs (proto)-typiques de la catégorie*** [à consulter: Lehmann, p. 32]. C'est le trait "*voler*" qui devient attribut prototypique de "*oiseau*". Les membres d'une même catégorie ne sont donc pas tenus de partager tous les mêmes propriétés (tous les oiseaux ne volent pas), ils sont liés par la ***ressemblance de famille*** (terme de L. Wittgenstein) qui n'exige pas que tous les membres d'une catégorie possèdent au moins un attribut commun. Donc, la ressemblance de famille n'exige pas d'attributs communs, il suffit que chaque membre de la catégorie partage au moins une propriété avec un autre membre de la catégorie. Ce trait est appelé ***marqueur sémantique*** qui est un trait générique dans la représentation de la signification lexicale. P. ex., pour "*eau*" ce sera "*espèce naturelle, liquide*".

Les traits prototypiques sont ***déterminés par des tests*** auprès des usagers de la langue et s'appuient sur ***la fréquence***. La catégorisation est donc rapportée à des processus cognitifs.

Dans cette analyse du sens lexical d'un mot, ***certains traits apparaissent plus caractéristiques que d'autres***. Le classement des traits par ordre de centralité ***se fonde sur l'intuition de l'usager de la langue***. P. ex., l'ordre des traits de "*appartement*" proposé par R. Martin [cité d'après: Lehmann, p. 46–47]: 1) *est destiné à l'habitation*, 2) *est situé dans un immeuble*, 3) *est composé de plusieurs pièces (ce qui le distingue de "studio")*, 4) *les pièces sont contiguës*, 5) *il y a d'autres appartements dans l'immeuble*, 6) *il comporte une cuisine*, 7) *il sert au logement d'une seule famille*, 8) *il est d'un certain confort*, etc.

On remarque qu'il y a quatre traits centraux typiques, qui coïncident avec les traits de la définition minimale représentée dans les dictionnaires. Les traits périphériques sont ceux qui prêtent à discussion.

La deuxième question à laquelle a décidé de répondre la théorie du prototype était ***la structuration entre les catégories***. Un objet peut être rangé dans des catégories différentes et donc être nommé de différentes façons. On peut distinguer ***trois niveaux***:

- ***niveau super-ordonné*** ("animal" ou "meuble"),
- ***niveau de base*** ("chien" ou "chaise"),
- ***niveau subordonné*** ("bouledogue" ou "chaise pliante").

Le prototype s'applique au niveau de base, c'est ce niveau qui représente le niveau de dénomination le plus utilisé, car on dira: "*Un chien se trouve dans la cour*", pas "un animal" ou "un bouledogue".

Donc, **un prototype est un concept qui sert de base pour la formation d'une catégorie et qui détermine son contenu**. Le point faible de cette théorie, c'est qu'elle repose sur une conception de la langue-nomenclature qui considère les mots non pas comme des signes, mais comme des étiquettes apposées sur les concepts et les référents [à consulter: Lehmann, p. 37]. De même, la définition d'un "marqueur sémantique" est assez floue: un "*homme*" peut être défini comme un "oiseau" car il a "deux pieds"; si un "*tigre*" a trois pattes, il n'est plus un "tigre"? Enfin, l'existence d'un "**prototype unique**" est contestée, car il s'agit souvent des "**prototypes multiples**": pour les "oiseaux" on peut citer *moineau / aigle, etc.*

Au centre de la théorie suivante, **théorie des stéréotypes**, se trouve **le stéréotype** (terme introduit par le philosophe H. Putnam), "**la description d'un membre normal**" de la classe naturelle, **présentant les caractéristiques qui lui sont associées**.

Ces propriétés peuvent être vraies ou fausses (éléments de croyance, représentations culturelles). P. ex., *citron*, son stéréotype comprend le trait "*peau jaune*" qui décrit un citron typique et ne sera pas vrai pour les membres atypiques (un citron encore vert, qui est cependant toujours un citron). Une histoire amusante:

➤ *Чому ваша чорна смородина червона?*

➤ *Тому що вона ще зелена.*

Le stéréotype est donc une idée conventionnelle, parfois inexacte, qui correspond à l'image sociale partagée de l'unité lexicale. P. ex., le stéréotype d'*eau* est composé des traits: 1) "sans couleur", 2) "transparente", 3) "sans goût", 4) "qui étanche la soif", etc.

La définition lexicographique stéréotypique fournit un ensemble de propriétés du référent **plus riche** que la définition "suffisante" par inclusion [Lehmann, p. 35]. P. ex.: *corbeau (m)* – *grand oiseau au plumage noir, au bec fort et légèrement recourbé, réputé charognard*.

Cette définition comprend les traits descriptifs mais aussi **un trait culturel** (le dernier) qui font le portrait stéréo-typique du corbeau. Donc, les traits stéréo-typiques sont proches du "lieu commun" et **offrent une connaissance sémantique "moyenne"**.

Par ailleurs, d'une époque à une autre, **les représentations culturelles changent**. En témoigne cette définition extraite du dictionnaire de Richelet (1690) (cité d'après Lehmann, p. 36): *chat – animal très connu ... qui a les yeux étincelants, qui est fin, qui vit de souris et de toute sorte de chair; qui hait les rats, les souris, les chiens, les aigles, les serpents et l'herbe que l'on appelle la rüe.*

Aujourd'hui le dictionnaire interprète le "chat" comme "petit mammifère familier à poil doux, aux yeux oblongs et brillants, à oreilles triangulaires" (P. Robert).

Le dictionnaire donne aussi de tels stéréotypes français du "chat" fixés dans les comparaisons:

- 1) *ingrat comme les chats,*
- 2) *gourmand, friand comme un chat,*
- 3) *câlin, caressant comme un chat.*

La stéréotypie diffère d'une civilisation à l'autre. P. ex., le stéréotype associé au "serpent" dans la culture occidentale est fort différent de celui de la culture asiatique. Voilà quelques exemples de plus. Pour les Français:

un "pou" est associé à: 1) *fier comme un pou,* 2) *sale comme un pou,* 3) *laid comme un pou,*
singe: 1) *malin,* 2) *laid,* 3) *agile,* 4) *chef.*

Les stéréotypes sont souvent analysés en tant que représentations figées de deux types basées sur les catégories "Moi" – "Autrui":

➤ **auto-stéréotypiques** (de soi-même),

➤ **hétéro-stéréotypiques** (ethniques ou raciaux) qui proviennent de la comparaison des traits attribués à un groupe quelconque.

Les "Français" sont vus par d'autres peuples comme "arrogants", "snobes", "hautains", "bavards", etc. Les "Ecoissais" sont réputés "avares". Les "Polonais" boivent beaucoup: *saoul comme un Polonais* [à consulter aussi : Гапоненко 2012].

Donc, ils transmettent la vision du monde créée par un peuple pendant son assimilation. Les stéréotypes se forment :

- 1) pendant la socialisation, sont transmis par les institutions, l'école,
- 2) au cours de la communication avec les proches, dans la famille,
- 3) par des contacts personnels,
- 4) par les mass médias, les livres.

Le stéréotype sert davantage à transmettre l'usage effectif du mot qu'à en donner la signification, il s'inscrit plutôt dans une **dimension pragmatique**. P. ex., pour les Ukrainiens le mot *Paris* est associé à: 1) *la Tour Eiffel*, 2) *la mode*, 3) *les parfums*, 4) *la beauté*, 5) *la France*, 6) *l'amour*, 7) *le raffinement* [les résultats des tests dans: Карпенко 2006, с. 204]. On peut entendre aussi que : *les blondes sont stupides, les professions artistiques sont homosexuels, etc.*

Des études effectuées au cours des dernières années montrent que la plupart des gens croient que:

➤ *les "hommes" sont agressifs, actifs, objectifs, indépendants, logiques, rudes, peu loquaces, etc.,*

➤ *les "femmes" se définissent en opposition aux traits masculins, elles ne sont pas agressives, objectives, actives, elles sont illogiques, cependant elles sont douces, délicates, bavardes, etc.*

Il y a aussi une divergence entre **le savoir non spécialisé** et **la connaissance spécialisée**:

en botanique, *courgette* n'est "légume" mais "fruit",

au XVIIe s. la *baleine* a été classée comme "poisson", avant d'être cataloguée comme "mammifère", etc.

On peut dire qu'il y a une certaine **correspondance entre le prototype et le stéréotype** car ils rassemblent les traits centraux de la catégorie. Mais les perspectives sont différentes:

➤ le prototype décrit l'organisation cognitive des catégories (le point de vue psycholinguistique),

➤ le stéréotype décrit les conventions sociales (le point de vue sociolinguistique).

Pourtant, dans la majorité des cas, ils coïncident: les données sémantiques les plus importantes du point de vue social sont aussi les plus importantes du point de vue cognitif. Il en va ainsi du trait "*voler*" qui est une partie du stéréotype de "*oiseau*" et un attribut prototypique de la catégorie "*oiseau*".

En ce qui concerne **la critique** adressée aux approches récentes du sens lexical, elle est la suivante:

➤ elles ne représentent pas un modèle universel de description du sens lexical, il s'agit généralement de *substantifs concrets*,

➤ elles ne présentent pas une véritable analyse du sens car elle *dépend de critères statistiques* dont on peut contester la validité,

➤ elles concernent *le sens du mot indépendamment du contexte*.

Donc, les approches prototypique et stéréotypique du sens lexical rompent avec les théories dites classiques. Malgré la présence de points faibles, la dimension pragmatique et cognitive de ces modèles explique leur succès. Leur but principal est de rendre l'environnement plus compréhensible.

La théorie de la connotation.

Comme le note C.Kerbrat-Orecchioni [p. 7], le concept de connotation permet de mettre en évidence des aspects importants du fonctionnement langagier. C'est pourquoi les scientifiques prêtent aujourd'hui une si grande attention à ce problème, en parlant de *la théorie de la connotation*. On va en discuter dans le paragraphe spécial en proposant notre propre point de vue sur ce problème, où l'on a réuni les approches reconnues et approuvées de C. Kerbrat-Orecchioni (1977), de V. Télia (1986) et de V. Kouharenko (1988).

D'abord, il faut préciser que le terme "**connotation**" n'est pas né dans le champ de la linguistique. Avant son introduction avec le sens de "**valeurs additionnelles**" en 1933 par **Léonard Bloomfield** (l'apparition de son ouvrage "Le langage"), c'était **un terme de logique**. **En logique et en philosophie, la connotation d'un concept, c'était en gros, sa compréhension**, chez les logiciens et les scolastiques – propriété que possède le terme de désigner, avec son objet propre, **certaines de ses attributs** [à consulter: Kerbrat-Orecchioni 1977, p. 11–13]. Au cours de sa transformation dans le domaine linguistique, le concept de connotation a subi une restriction d'extension où la connotation d'une unité n'est plus sa signification globale, mais l'ensemble des composantes d'un terme **qui ne sont pas considérés comme les plus importants** puisqu'on les taxe de **valeurs secondes et périphériques**. H. Mitterand les nomme "**sursignifications**".

Tout de même, plusieurs chercheurs reconnaissent que les valeurs connotatives étant logiquement secondes ne sont pas pour autant secondaires par rapport à la dénotation : l'importance est relative variant avec le type de discours (on a déjà cité R.Barthes qui parle de sa prédominance sur la dénotation dans le discours littéraire). Donc, la relation signifiant-signifié (Sa-Sé) qui détermine la dénotation **est**

beaucoup plus complexe que la conception du signe proposée par F. de Saussure, et c'est la notion de connotation le montre avant tout.

Le principal problème que pose la connotation à l'analyse linguistique, c'est *la définition de la ligne de démarcation entre la dénotation et la connotation*, les critères qui distinguent des valeurs sémantiques en deux sous-ensembles: traits dénotatifs et traits connotatifs. D'après L. Bloomfield, ils ne sont pas nets. Une des principales oppositions formulée par plusieurs scientifiques est *l'appartenance à la langue (pour la dénotation) / à la parole (pour la connotation)*. D'après cette approche, la signification dénotative devrait être la même pour tous les locuteurs d'une langue donnée, la connotation est individuelle et sera différenciée selon les sujets parlants. Pourtant, les approches cognitives qui élaborent le problème des concepts montrent qu'ils ne sont pas les mêmes chez des individus différents, tandis que la connotation dans des expressions et des locutions figées ou imagées, pour être compréhensible, doit coïncider, p. ex.: *le soldat de pape, la ville éternelle, le mariage blanc, le rire jaune, la mémoire d'éléphant, aimable comme un bouledogue, etc.*

Il en résulte que la connotation comme valeur affective peut *faire partie du contenu sémantique du mot et être son élément constant* (c'est ce que prouve V. Télià (1986) dans sa théorie), mais elle ne fait pas nécessairement partie du sens d'un mot, parfois cette *valeur affective occasionnelle* reste en marge de la structure de la signification des mots (c'est la solution du deuxième problème lié à la connotation: entre-t-elle ou non dans la structure sémantique du mot). Si les *appréciations* entrent généralement dans la structure sémantique, p. ex., *gredin, crapule, mirliflor, chipie, cabotin, singer, etc.* ("*Ce polisson a toujours du fruit défendu dans les poches!*" (Zola, *La Curée*, 1970, p. 148)), en dehors du sens resteront *les nuances émotionnelles* qu'un mot peut prendre dans un contexte, mais qui ne sont pas un élément constant de leur contenu sémantique. N. Lopatnikova [2001, p. 30] donne l'exemple de l'œuvre d'Anatole France "*L'Île de Pingouins*", où le mot *pingouin*, stylistiquement neutre dans le système de la langue, prend une tonalité affective sous la plume de l'écrivain du fait que ce mot fait penser à des qualités telles

que "naïveté", "simplicité", etc. Aussi, dans le texte du roman ce mot acquiert **une valeur symbolique** étant une allusion aux Français.

Le mot *nuit* ou le mot *automne* peut acquérir dans certains contextes, en particulier, dans les œuvres de Ch. Baudelaire ou de Paul Verlaine, les connotations de "*tristesse*", de "*deuil*", etc.:

"Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

D'une langueur

Monotone" (P. Verlaine, *Chanson d'automne*).

La connotation imagée est contextuelle aussi. V. Télia (1986) en comparant les expressions "*Він – дурень*" et "*Він – оцел*" qui transmettent le même sens dénotatif, dit que dans le premier cas l'appréciation réside dans le sens, dans le second, elle est créée dans le contexte. Le chercheur prouve que la valeur affective ne fait pas nécessairement partie du sens d'un mot, comme le montre ces exemples.

La connotation peut apparaître dans une structure déterminée.

Comme le note N. Laurent [p. 24], un homme politique disant d'un adversaire qu'il "*pense au futur, mais pas à l'avenir*", exploite ainsi dans une structure antithétique la connotation méliorative attachée à "*avenir*", par rapport auquel "*futur*" fonctionne comme terme neutre, non marqué.

Le substantif *vieillard* implique le respect par rapport à *vieux* nuancé par cette opposition plutôt défavorablement. Donc, l'emploi d'un mot avec les autres mots est aussi parfois conditionné par sa valeur affective.

Certains noms propres utilisés dans les mass médias peuvent être nuancés par des connotations positives ou négatives **suivant le sujet traité**, p. ex. : *USA, l'Iraq, la Libye, la Russie*, etc.

Donc, à côté des connotations, reconnues par toute la collectivité linguistique, il y a des **connotations occasionnelles**. Elles signalent les éléments sémantiques instables, variables selon les contextes ou les perceptions individuelles. Comme l'écrit C.Kerbrat-Orecchioni [p. 14], "dans un texte, on voit parfois surgir, de façon anarchique et non codifiable, et à la faveur d'effets contextuels imprévisibles, des

valeurs connotatives inédites". D'un sujet parlant à l'autre, les mots n'ont ni la même extension ni la même valeur stylistique.

La question suivante, posée par R. Barthes et C. Kerbrat-Orecchioni, c'est **le signifié et le signifiant de la connotation**. Ils les analysent sur l'exemple de pâtes "Panzani". Le signe "Panzani" ne livre seulement le nom de la firme, mais aussi, par son assonance, un signifié supplémentaire qui est "l'italianité", un signifié de suggestion pure. Ce terme suggère que les pâtes en question évoquent l'Italie, que lorsqu'on les déguste, on est transporté en imagination, grâce aux sortilèges de l'exotisme culinaire, en pleine Italie pittoresque. Son **signifiant** est difficile à localiser précisément: le "i" final y joue un rôle important, mais aussi la séquence consonantique "nz", car, fréquente en italien, elle est inconnue en français "normal". Donc, **le mot peut suggérer certaines associations et les contenus de connotation peuvent être divers**:

➤ si dans la dénotation, le sens est posé explicitement, de manière irréfutable, son décodage est général,

➤ dans la connotation, le sens est suggéré.

On parle de connotation lorsqu'on constate l'apparition de valeurs sémantiques ayant un statut spécial, et **les niveaux signifiés sont multiples**, parce que leur nature même est spécifique: les informations qu'elles fournissent porte sur autre chose que le référent du discours [p. 18].

S'attachant davantage au signifié de la connotation, les théoriciens négligent généralement l'aspect des **signifiants de connotation (connotateurs)**. Cependant "ils sont beaucoup plus diversifiés que les signifiants de dénotation" [Kerbrat, p. 17]. **Les supports du sens dénотatif** reconnus par la linguistique traditionnelle sont de deux types:

➤ les signifiants lexicaux,

➤ certaines constructions syntaxiques.

La connotation exploite la totalité du matériel linguistique. Ses signifiants peuvent:

➤ coïncider avec ceux de la dénotation, par exemple *patate* signifie "*pomme de terre*", ou

➤ avoir une existence autonome, comme dans *Panzani*, où plusieurs sens connotatifs sont suggérés.

Pour exprimer par exemple l'idée de "tristesse", on peut dire simplement "*je suis triste*": la tristesse est alors dénotée. Mais on peut aussi la connoter, en multipliant certaines consonnes et les voyelles nasales dont la répétition peut suggérer cette émotion.

On peut parler de plusieurs **signifiants de connotation**:

- **le matériel phonique** (la rime, la paronomase, l'anagramme, etc.),
- **les faits prosodiques** (l'intonation, l'accent, le rythme, etc.),
- **le signifiant grammatical** (le genre, le nombre, le temps, le mode, etc.),

- **le signifiant affixal**, quand la connotation s'associe seulement au suffixe, p. ex., *chauffeur* et *chauffard* (= *automobiliste maladroit*), *Parisien* et *Parigot*,

- **le signifiant lexical** (coïncidant avec la dénotation), par exemple *cafard* (= *mélancolie, tristesse*),

- **la construction syntaxique** (le syntagme, la phrase, l'énoncé, etc.).

De plus, les réalités linguistiques sont en général plus complexes, et outre ces cas simples où le connotateur est facilement localisable, il existe des **connotateurs complexes**. Prenons l'exemple du slogan publicitaire:

"Tendre est la nuit à bord du France" (l'exemple est pris de: Kerbrat, p. 75).

D'un point de vue dénotatif, cette phrase signifie "une nuit tendre". Mais on voit aussi l'inversion de l'adjectif attribut, de plus la phrase comporte l'allusion au roman de Scott Fitzgerald "*Tendre est la nuit*". Le mécanisme associatif lui permet de renvoyer à une autre occurrence, dans un autre contexte, et de créer une valeur ludique et culturelle, la suggestion d'une atmosphère particulière faite de luxe, de volupté, de fureur de vivre, et de romantisme nostalgique.

La question suivante concerne les **types de connotation**. Suivant Ch. Bally, C. Kerbrat-Orecchioni, V. Kouharenko, N. Laurent on peut parler de ses quatre types principaux:

- **connotation appréciative, axiologique (bon/mauvais)**, qui reflète un jugement d'appréciation (connotations laudatives ou mélioratives) ou de dépréciation (connotations péjoratives), p. ex., *tour de Babel* ou *talon d'Achille*,

➤ **connotation expressive et émotionnelle (agréable ou non)**, qui accompagne souvent la précédente, par exemple, la différence dans la série synonymique *vouloir – désirer – convoiter*,

➤ **connotation stylistique (opportun ou non)**, qui informe sur l'appartenance du mot à un état de langue (archaïsme, néologisme), au niveau de langage (populaire, familier, soutenu, courant, non marqué (neutre)), au style fonctionnel (propre à un domaine d'activité humaine (termes juridiques, techniques, médicaux, etc.)); donc, les mots peuvent être porteurs d'un contenu notionnel identique, mais appartenir à des registres stylistiques différents : *tête / caboche, yeux / mirette, poitrine / gorge, ciel / firmament, regarder / zyeuter, etc.*,

➤ **connotation subjective, individuelle et artistique**: l'image de *l'albatros* chez Ch. Baudelaire.

Le plus souvent ils vont ensemble et accompagnent l'un l'autre.

P. ex., si au lieu de nommer une personne d'origine italienne *l'Italien* on dit *le maca* ou *le spaghetti*, on transmet par là la valeur dépréciative, émotionnelle qui montre aussi le caractère stylistique. A comparer aussi: pour *le Turc – le Turban*, pour *les Russes – Ivans*, pour *les Américains – Yankee, etc.*

Par l'envie de **neutraliser certaines connotations péjoratives** s'expliquent certaines substitutions lexicales [à consulter : Laurent, p. 23] comme:

un aveugle > un non-voyant,

le ministère de la Guerre est devenu le ministère de la Défense,

Les Basses-Pyrénées > les Pyrénées Atlantiques.

Le mot *nègre* possédant une nuance dépréciative a été remplacé par *noir* ou *africain* connotativement neutre.

Aujourd'hui on parle aussi du cinquième type de connotation :

➤ **connotation sociogéographique** qui informe sur l'origine géographique ou le milieu socioculturel du locuteur, les dialectes régionaux: *l'été indien/Saint-Martin; François, Françoise, John, Walter, Petro, etc.*

Plusieurs nuances connotatives sont fixées dans **les signalements** (terme proposé par J.Marouzeau) des dictionnaires. Les nuances stylistiques différentes déterminent non seulement l'appartenance stylistico-fonctionnelle d'un mot, mais aussi ses particularités d'emploi dû à l'usage.

Comme conclusion, disons, en soutenant le point de vue sur la connotation de V.Télia [1986, p. 5], que *la connotation est une substance sémantique, usuellement ou occasionnellement entrant dans le contenu sémantique des unités de langue, qui exprime l'attitude émotionnelle et appréciative du sujet parlant envers la réalité ou qui est marquée stylistiquement, grâce à quoi elle reçoit un effet expressif.*

LITTÉRATURE

1. *Барт Р. S/Z / Р. Барт.* – М.: УРСС, 2001.
2. *Гарєєва М. Р.* Лінгвокультурні стереотипи у французькому медійному просторі : автореф. ... канд. філол. наук: 10.02.05 – романські мови / М. Р. Гарєєва. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2012.
3. *Карпенко Ю. О.* Вступ до мовознавства / Ю. О. Карпенко. – К.: Академія, 2006.
4. *Карпенко О. Ю.* Проблематика когнітивної ономастики / О. Ю. Карпенко. – О.: Астропринт, 2006.
5. *Кухаренко В. А.* Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988.
6. *Лопатникова Н. Н.* Лексикологія сучасного французького мови / Н. Н. Лопатникова, Н. А. Мовшович. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2001 (на франц. мові).
7. *Маслова В. А.* Когнітивна лінгвістика / В. А. Маслова. – 2-е изд. – Минск: ТетраСистемс, 2005.
8. *Растье Ф.* Інтерпретируюча семантика / Ф. Растье. – Нижн. Новгород: Деком, 2001.
9. *Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М.: Наука, 1986.
10. *Cressot M.* Le style et ses techniques / M. Cressot. – 3-е éd. – P. : PUF, 1956.
11. *Ducrot O.* Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage / O. Ducrot, J.-M. Schaeffer. – P. : Seuil, 1995.
12. *Kerbrat-Orecchioni C.* La connotation / C. Kerbrat-Orecchioni. – Lyon: PUL, 1977.
13. *Laurent N.* Initiation à la stylistique / N. Laurent. – P.: Hachette, 2001.
14. *Lehmann A.* Introduction à la lexicologie / A. Lehmann, F. Martin-Berthet. – P.: Nathan, 2002.
15. *Picoche J.* Précis de lexicologie française / J. Picoche. – P.: Nathan, 1992.
16. *Pottier B.* Linguistique générale. Théorie et description / B. Pottier. – P.: Klincksieck, 1974.
17. *Ullmann S.* Précis de sémantique française / S. Ullmann. – Berne: A. Francke AG Verlag, 1952.

Стаття надійшла до редколегії 15.05.15

РЕЦЕНЗУВАННЯ І АНОТАЦІЇ

Jean-Marie Prieur

Docteur d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines
Professeur des Universités (France)

Au Conseil scientifique de l'Université nationale
Taras Chevtchenko, Kiev, Ukraine

**Pré-rapport en référence à la thèse de doctorat intitulée
"Evolution du conte d'auteur français:
aspect linguopoétique"
par Mme Tchaikivska Galyna**

Ayant dirigé le stage de recherche doctorale de Mme Tchaikivska (née Tesliuk) à l'Université Montpellier 3 du 14/09/2012 au 09/11/2012, je suis familiarisé avec la recherche effectuée par cette doctorante et j'ai eu l'occasion de prendre connaissance de certains extraits de sa thèse, de son résumé de thèse ainsi que de l'étude appliquée publiée synthétisant les résultats de sa recherche (2013).

Le travail entrepris par Mme Tchaikivska est d'une grande ampleur scientifique tant au plan de la constitution du corpus des œuvres étudiées que de l'investigation des différentes approches mobilisables dans son analyse. La candidate part du constat selon lequel le conte d'auteur français demeure un genre insuffisamment exploré dans ses aspects stylistique, poétique, narratologique et linguopoétique. L'approche qu'elle privilégie, l'approche linguopoétique, paraît à la fois pertinente et cohérente pour investir des œuvres d'époques différentes.

Mme Tchaikivska met en évidence le fait que les écrivains français de toutes les époques ont eu recours au conte et recense les noms et œuvres des plus grands auteurs français – Bonaventure des Périers, Charles Perrault, Comtesse d'Aulnoy, Charles Nodier, Théophile Gautier, Pierre Gripari, Catherine Millet, Michel Tournier et autres- lors des étapes clés de l'évolution du genre (fin 17^{ème} siècle, 18^{ème} siècle, fin 20^{ème}, début du 21^{ème} siècle). En France les recherches sur le conte demeurent d'actualité si l'on se réfère aux travaux de Christine Rousseau "La rhétorique mondaine des contes

de fées littéraires du 17^{ème} siècle" (Université de Nantes 2002) ou encore à la thèse d'Inna Saranovska "Un passeur d'écriture : Pierre Gripari et les traditions littéraires" (Université Paris X 2011).

L'originalité du travail de Mme Tchaikivska réside non seulement dans l'analyse des caractéristiques génériques du conte et des spécificités de son évolution au cours des périodes classique et contemporaine mais aussi dans le fait qu'elle met en évidence son "ajustement" tant formel que thématique au contexte culturel et historique dans lequel il s'inscrit. Selon elle la continuité du conte à travers les siècles témoigne également d'une circularité ainsi qu'en atteste la "reprise" par des auteurs de la fin du 20^{ème} siècle des contes classiques de la fin du 17^{ème}. La pertinence de la comparaison de ces deux étapes fonde ainsi l'analyse des constantes et spécificités du genre.

Sans doute le travail présenté appelle-t-il quelques critiques mineures : l'on peut regretter d'une part que l'approche historique soit très large (le genre est analysé dès ses origines au 12^{ème} siècle jusqu'à nos jours), d'autre part que la candidate n'ait pas investi l'approche psychanalytique des contes, également à même de mettre au jour des "motifs" constants à travers l'histoire du genre.

En conclusion, le rapporteur se doit de mettre l'accent sur la grande qualité scientifique du travail de thèse présenté et juge son auteur digne du grade scientifique de candidat ès Sciences (spécialisation 10.02.05-Langues romanes).

Fait à Montpellier, le 16 mars 2015.

ІНФОРМАЦІЯ

Вимоги до оформлення статті:

1. **УДК** – у лівому верхньому кутку.
2. **Прізвище, ініціали автора** – жирним шрифтом у правому кутку; поруч – науковий ступінь, вчене звання; на наступному рядку – місце роботи (назва установи, її місцезнаходження), назва країни в дужках:

D. S. Ivanova, Doctor of Philology, Prof.
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

3. **Назва статті** (повинна стисло відображати зміст і за формою бути зручною для складання бібліографічних описів і здійснення бібліографічного пошуку) – відцентрована, великими жирними літерами, 14 шрифт.

4. **Обов'язковими є анотації та ключові слова** (12 шрифт, курсив): анотацію мовою публікації розміщують перед текстом після назви; анотації англійською, російською та українськими мовами – в кінці.

5. **Обсяг статті** – 7-12 повних сторінок. **Стандарт** – кегль (розмір букв) 14, шрифт – Times New Roman, міжрядковий інтервал 1,0; абзацний відступ – 1,25, поля:

2,5

3 - - -1,5

2,5

6. **Оформлення посилань** у тексті статті [Петров 2000, 24].

7. **Література** подається в кінці статті 12 шрифтом, в алфавітному порядку, кожне посилання з нового рядка, відповідно до чинних стандартів ДСТУ ГОСТ 7.80, ПШБ автора виділяється курсивом: *Vasry P. Les figures de style / P. Vasry. – P. : Editions Belin, 2000.*

8. **Відомості про автора та назва статті** – англійською, російською та українською мовами перед відповідними анотаціями та ключовими словами.

9. Після статті перед анотаціями – **дата надходження авторського оригіналу** до редколегії.

10. Для викладачів без наукового ступеня та аспірантів обов'язковою є **рецензія** наукового керівника, де мають бути визначені актуальність і новизна дослідження.

11. Статті подавати роздрукованими у 2 примірниках та на електронному носії.

12. **Адреса редколегії:** 01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології, кафедра ТПП романських мов ім. М. Зерова, ауд. 65-66; Тел.: (044) 239-34-09, E-mail: tpprm@univ.kiev.ua або tpprm@ukr.net

Редакційна колегія

INFORMATION

Journal "Style and translation" – 2015

The Institute of Philology of Taras Shevchenko National University in Kyiv (Ukraine) is pleased to announce the launch of a new annual international journal, "STYLE AND TRANSLATION".

The interest of the journal is to present high quality original works in Translation Studies, Stylistics and Linguopoetics of Romance, Germanic, Slavic languages and Greek, and also new and previously non-published translations into Ukrainian and Russian. The languages of the journal will be French, Spanish, Italian, Portuguese, English, German, Greek, Russian as well as Ukrainian and Russian in case of translations.

The articles submitted for the first issue will be published free of charge.

Please submit your article electronically together with your name, affiliation and contact information to **Iryna Smuschynska** (editor of the series) at tpprm@univ.kiev.ua.

Format Guide:

Author's name, affiliation, country in parentheses, in the language of the article; as well as in English/ Russian, both preferably (14 pt., bold, right-aligned), e.g.

Ivanova D.S.,

Doctor of Philology, Prof.

Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

➤ Title of the article, in the language of the article; as well as in English/ Russian, both preferably (14 pt., bold, all capitals, centered);

➤ Abstract and keywords, in the language of the article (12 pt., italic);

➤ The number of pages – 7–12 pages; Text of the article (Times New Roman, 14 pt.; single space; first line by 1,25 cm; margins (cm): left – 3,0; right – 1,5; top – 2,5; bottom – 2,5);

➤ References in the text of the article [Wilss 2004, 778];

➤ List of references at the end of the paper (12 pt., in alphabetical order), e. g.: *Bacry P. Les figures de style / P. Bacry. – P. : Editions Belin, 2000.*

➤ Date of presentation to the Editorial Board;

➤ Annotations after the references: Author's name, affiliation, country in parentheses in English/ Russian, both preferably (12 pt.)
Abstract and keywords in English/ Russian, both preferably (12 pt.);

➤ Short biographical statement (approx. 150 words);

➤ Address: 01033, 14 Taras Shevchenko Blvd., The Institute of Philology, Chair of Theory and Practice of Translation from Romance Languages, Phone Numbers +38044-239-34-09; Room № 66, E-mail: tpprm@univ.kiev.ua

Editorial Board

ЗМІСТ

| | |
|--|---|
| Від редакції | 3 |
| Чередниченко О. І. (<i>Україна</i>) Патрон українського перекладу (до 125-річчя від дня народження Миколи Зерова) | 5 |

Проблеми сучасного перекладознавства

| | |
|---|-----|
| Куц Володимир (<i>Німеччина</i>). Корективний усний переклад: функції, техніки, результати та межі (оригінал и переклад Гички О. і Пукас М.) | 15 |
| Княк Т. Р. (<i>Україна</i>). Міжкультурна комунікація, дискурс та переклад (оригінал і авторський переклад) | 108 |
| Клименко Н., Савенко А. (<i>Україна</i>). Ендогенні та наслідувальні паралелі в поетичному тексті | 128 |
| Коломієць Л. В. (<i>Україна</i>). Значущє з "Кобзаря" Тараса Шевченка в англomовній проекції Михайла Найдана 2014 року | 155 |
| Андрієнко Т. П. (<i>Україна</i>). Когнітивні моделі перекладу тропів | 188 |
| Чернієнко Г. В. (<i>Україна</i>). Щодо перекладацької точності ключових лексичних одиниць | 197 |
| Крушинська О. Г. (<i>Україна</i>). Відтворення поетичного стилю Артюра Рембо в українських перекладах | 213 |
| Соломарська О. О. (<i>Україна</i>). Деякі особливості перекладу юридичних текстів | 221 |
| Ткаченко О. О. (<i>Україна</i>). Огляд програмного забезпечення перекладача станом на 2014 рік | 230 |

З історії становлення стилістичних, перекладознавчих і мовознавчих досліджень

| | |
|---|-----|
| Зорівчак Р. П. (<i>Україна</i>). Вільям Ричард Морфілл як перший український вчений – дослідник в англomовному світі | 240 |
|---|-----|

Лінгвостилістика, лінгвопоетика та теорія фігур

- Найдан Майкл** (*США*). Перформативний текст у наративній композиції роману Юрія Андруховича "Перверзія" 250
- Смуцинська І. В.** (*Україна*). Фігури слова як елемент сучасного дискурсу 272
- Крючков Г. Г.** (*Україна*). Графостилістичні модифікації фонограм у французькому письмі 287
- Гон О. М.** (*Україна*). Лінгвопоетика Езри Паунда і традиція російського формалізму 296
- Чайківська Г. С.** (*Україна*). Особливості жіночого чоловічого письма у французьких авторських казках XVII сторіччя 307
- Вронська О. М.** (*Україна*). Багатство та виразність публіцистичного мовлення Міа Коуту в "Листі до президента Буша" 322
- Стоянова І. В.** (*Україна*). Лексичні засоби вербалізації образно-ціннісного складника лінгвокультурного концепту STATE в дискурсі антиутопії 333

Порівняльне мовознавство і соціолінгвістика

- Дель Гаудіо С.** (*Італія*). Українізми в італійській мові (з паралелями в інших європейських мовах) 342
- Ільченко В.** (*Україна*). Давні стилістично марковані запозичення в українській мові (на прикладі слів, що позначають мовленнєвий акт) 353
- Соболєва О. В., Калініна-Шамрай В. Р.** (*Україна*). Проблеми багатомовності у франкомовних країнах 363

Оригінали і переклади

- Коцюбинський М. М.** Хвала життю ("Inno alla vita" у перекладі італійською мовою з вступним коментарем, переклад **С. дель Гаудіо**) 371

Маріо Варгас Льоса (*Перу*). Війни кінця світу
(El PAIS, 7.09.2014) (передрук статті
і переклад **Дідківської Т.**)..... 378

Леонард. Історія з Нової Зеландії, переказана
Дженніфер Бассет (переклад **Поліщук О.**) 386

Роз Паскаль. Винищувач "Нуль" (вибрані уривки)
(переклад **Яковенко Я.**) 390

Боб Гофф. Я з тобою (уривок з біографічної книги
"Любов діє") (переклад **Суханової Г. С.**)..... 394

З ще невиданого та рукописи

Смуцинська І. В. (*Україна*). Методи і види аналізу
денотативного та конотативного значення (розділ
з посібника "Французька лексикологія") 400

Рецензування і анотації

Жан-Марі Прійор (*Франція*). Відгук на кандидатську
дисертацію Чайківської Галини Святославівни
"Еволюція французької авторської казки: лінгвопоетичний
аспект" 430

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

Чередниченко А. И. (*Украина*). Патрон украинского перевода (к 125-летию со дня рождения Николая Зерова) 5

Проблемы современного переводоведения

Куц Владимир (*Германия*). Коррективный устный перевод: функции, техники, результаты, пределы (оригинал и перевод **Гички А. и Пукас М.**) 15

Княк Т. Р. (*Украина*). Межкультурная коммуникация, дискурс и перевод (оригинал и авторский перевод) 108

Клименко Н., Савенко А. (*Украина*). Эндогенные и наследуемые параллели поэтического текста 128

Коломиец Л. В. (*Украина*). Существенное из "Кобзаря" Тараса Шевченко в англоязычной проекции Михаила Найдана 2014 года 155

Андрienко Т. П. (*Украина*). Когнитивные модели перевода тропов 188

Черниенко Г. В. (*Украина*). О переводческой точности ключевых лексических единиц 197

Крушинская Е. Г. (*Украина*). Воспроизведение поэтического стиля Артюра Рембо в украинских переводах 213

Соломарская Е. А. (*Украина*). Некоторые особенности перевода юридических текстов 221

Ткаченко А. О. (*Украина*). Обзор программного обеспечения переводчика на 2014 год 230

**Из истории становления стилистических,
переводоведческих и лингвистических исследований**

Зоривчак Р. П. (*Украина*). Уильям Ричард Морфилл как первый украинский ученый – исследователь в англоязычном мире 240

Лингвостилистика, лингвопоэтика и теория фигур

Найдан Майкл (*США*). Перформативный текст в нарративной композиции романа Юрия Андруховича "Перверсия" 250

Смущинская И. В. (*Украина*). Фигуры слова как элемент современного дискурса 272

Крючков Г. Г. (*Украина*). Графостилистические модификации фонограмм во французском письме 287

Гон А. М. (*Украина*). Лингвопоэтика Эзры Паунда и традиция русского формализма 296

Чайкивская Г. С. (*Украина*). Особенности женского и мужского письма во французских авторских сказках XVII столетия 307

Вронская О. М. (*Украина*). Богатство и экспрессивность языка Миа Коуту в "Письме к президенту Бушу" 322

Стоянова И. Д. (*Украина*). Лексические средства вербализации образно-ценностной составляющей концепта STATE в дискурсе антиутопии 333

Сравнительное языкознание и социолингвистика

Дель Гаудио С. (*Италия*). Украинизмы в итальянском языке (с параллелями в других европейских языках) 342

Ильченко В. (*Украина*). Древние стилистически маркированные заимствования в украинском языке (на примере слов, обозначающих речевой акт) 353

Соболева Е.В., Калинина-Шамрай В. Р. (*Украина*). Проблемы многоязычия во франкоговорящих странах 363

Оригиналы и переводы

- Коцюбинский М. М.** Хвала жизни
(перевод **С. Дель Гаудио**) 371
- Марио Варгас Льюса** (*Перу*). Войны конца света
(El PAIS, 7.09.2014) (перепечатка статьи и перевод
Дидкивской Т.)..... 378
- Леонард.** История из Новой Зеландии, пересказанная
Дженнифер Бассет (перевод **Полищук А.**) 386
- Роз Паскаль.** Истребитель "Ноль" (избранные отрывки)
(перевод **Яковенко Я.**) 390
- Боб Гофф.** Я с тобой (отрывок из биографической книги
"Любовь действует") (перевод **Сухановой Г. С.**)..... 394

Из еще неизданного и рукописей

- Смущинская И. В.** (*Украина*). Методы и виды анализа
денотативного и коннотативного значения
(раздел с пособия "Французская лексикология")
Les methodes et les analyses du sens dénotatif et connotatif
(l'extrait de "Lexicologie française")
(раздел из "Lexicologie française")..... 400

Рецензирование и аннотации

- Жан-Мари Прийор** (*Франция*). Отзыв на кандидатскую
диссертацию Чайковский Галины Святославовны
"Эволюция французской авторской сказки:
лингвопоетический аспект" 430

CONTENTS

| | |
|--|---|
| Editor's note..... | 3 |
| Cherednychenko O. (<i>Ukraine</i>). The Advowee of the Ukrainian Translation (to the Mykola Zerov's 125th Anniversary)..... | 5 |

Modern Translation Studies

| | |
|---|-----|
| Kutz W. (<i>Germany</i>). Corrective Interpreting: Functions, Techniques, Results and Bounds (the original and the translation Gychka A. and Pukas M.) | 15 |
| Kyiak T. R. (<i>Ukraine</i>). Intercultural Communication, Discourse and Translation (the original and the author's translation)..... | 108 |
| Klymenko N., Savenko A. (<i>Ukraine</i>). Endogenic and Heritable Parallelism in Poetic Text..... | 128 |
| Kolomiyets L. V. (<i>Ukraine</i>). The essentialized Kobzar by Taras Shevchenko in Michael Naydan's English projection, 2014 | 155 |
| Andrienko T. P. (<i>Ukraine</i>). Cognitive Patterns in Translation of Tropes | 188 |
| Cherniyenko G. (<i>Ukraine</i>). To the Translator's Accuracy of the Key Lexical Units | 197 |
| Krushynska O. G. (<i>Ukraine</i>). Reproduction of Arthur Rimbaud's Poetic Style in Ukrainian Translations..... | 213 |
| Solomarska O. O. (<i>Ukraine</i>). Some Features of Legal Translation | 221 |
| Tkachenko O. O. (<i>Ukraine</i>). Review of Translator's Software as of 2014..... | 230 |

The History of Research in Stylistics, Translation Studies and Linguistics

Zorivchak R. P. (*Ukraine*). William Richard Morfill
as the first Ukrainian studies scholar in the Anglophone world 240

Linguostylistics, Linguopoetics and the Theory of Stylistic Figures

Naydan M. (*USA*). Performative Text in the Narrative Design
of Yuri Andrukhovych's Novel "Perverzion"..... 250

Smushchynska I. V. (*Ukraine*). Word Figures as
an Element of the Modern Discourse..... 272

Kriuchkov H. H. (*Ukraine*). Graphostylistical Modifications
of Phonograms in the French Writing..... 287

Gon O. M. (*Ukraine*). Ezra Pound's Linguopoetics
and the Tradition of Russian Formalism..... 296

Chaikivska G. S. (*Ukraine*). Peculiarities of Feminine
and Masculine Writing in the French Author's Tales
of the XVII Century 307

Wronska O. (*Ukraine*). The Richness and the Expressivity
of the Mia Couto's Language in the "Carta ao Presidente Bush" ... 322

Stoyanova I. D. (*Ukraine*). Lexical Means of Verbalization
of the Figuratively Valuable Layer of the Linguocultural
Concept STATE in the Discourse of Anti-Utopia 333

Comparative Linguistics and Sociolinguistics

Del Gaudio S. (*Italy*). Ukrainianisms in Italian
(with Parallels in Other Languages of Europe)..... 342

Ilchenko V. (*Ukraine*). Ancient Stylistically-marked Borrowings
in Ukrainian Language (examplified by words
which mean speech act)..... 353

Soboleva O. V., Kalinina-Shamrai V. R. (*Ukraine*).
Multilingualism in French-speaking Countries..... 363

Originals and Translations

- Kotsiubynsky M.** Хвала життю (Praise the life)
(translation by **S. Del Gaudio**)..... 371
- Mario Vargas Llosa** (*Peru*). The War of the End of the World
(La guerra del fin del mundo) (translated by **Didkivska T.**) 378
- Leonard.** A story from New Zealand, retold
by Jennifer Bassett (translated by the master
of Taras Shevchenko National University
of Kyiv **Polischuk Alexandra**)..... 386
- Rose Pascale.** Le chasseur Zéro. (translated by **Iakovenko I.**)..... 390
- Bob Goff.** I'm with you (taken from Bob Goff's novel
"Love does") (translated by **Sukhanova G. S.**) 394

From Still Unreleased and Manuscripts

- Smushchynska I. V.** (*Ukraine*). The Methods and Analyses
of the Denotative and Connotative Meanings
(extract from "French Lexicology") 400

Reviews and Abstracts

- Prieur J-M.** (*France*). Review on thesis by Tchaikivska Halyna
"Evolution of the French author's tales: lingvopoetic aspect" 430

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| Від редакції | 3 |
| Чередниченко О. І. (<i>Україна</i>). Патрон українського перекладу (до 125-річчя від дня народження Миколи Зерова)..... | 5 |
| Проблеми сучасного перекладознавства | |
| Kutz Wladimir (<i>Deutschland</i>). Korrektives Dolmetschen: Funktionen, Techniken, Ergebnisse und Grenzen..... | 15 |
| Куц Володимир (<i>Німеччина</i>). Корективний усний переклад: функції, техніки, результати та межі (оригінал і переклад Гички О. і Пукас М.)..... | 63 |
| Kyiak Taras (<i>Ukraine</i>). Interkulturelle kommunikation, diskurs und translation | 108 |
| Княк Т. Р. (<i>Україна</i>). Міжкультурна комунікація, дискурс та переклад (авторський переклад)..... | 117 |
| Κλιμένκο Ν., Σαβένκο Α. (<i>Україна</i>). Τα ενδογενή και διαδοχικά παράλληλα στο ποιητικό κείμενο..... | 128 |
| Kolomiyets L. V. (<i>Ukraine</i>). The essentialized Kobzar by Taras Shevchenko in Michael Naydan's English projection, 2014 | 155 |
| Andrienko T. P. (<i>Ukraine</i>). Cognitive Patterns in Translation of Tropes | 188 |
| Cherniyenko G. (<i>Ukraine</i>). A propos de l'exacititude traductrice des unités lexicales à quelques sens | 197 |
| Krouchynska O. G. (<i>Ukraine</i>). La restitution du style poétique d'Arthur Rimbaud dans les traductions ukrainiennes..... | 213 |
| Solomarska O. (<i>Ukraine</i>). Quelques particularités de la traduction des textes juridiques | 221 |
| Tkachenko O. O. (<i>Ukraine</i>). Review of translator's software as of 2014 | 230 |

З історії становлення стилістичних, перекладознавчих і мовознавчих досліджень

Zorivchak R. P. (*Ukraine*). William Richard Morfill
as the first Ukrainian studies scholar
in the Anglophone world..... 240

Лінгвостилістика, лінгвопоетика та теорія фігур

Naydan M. (*USA*). Performative Text in the Narrative Design
of Yuri Andrukhovych's Novel "Pervezion"..... 250

Смуцинская И. В. (*Ukraine*). Фигуры слова как элемент
современного дискурса..... 272

Kriuchkov H. H. (*Ukraine*). Variations graphostylistiques
des phonogrammes dans l'écriture française 287

Gon O. M. (*Ukraine*). Ezra Pound's Linguopoetics
and the Tradition of Russian Formalism 296

Tchaikivska G. S. (*Ukraine*). Particularités
de l'écriture féminine et masculine dans
les contes d'auteur français du XVIIe siècle..... 307

Wronska O. (*Ucrânia*). Riqueza e expressividade
da linguagem publicista de Mia Couto
na *Carta ao presidente Bush* 322

Stoyanova I. D. (*Ukraine*). Lexical Means of Verbalization
of the Figuratively Valuable Layer of the Linguocultural Concept
STATE in the Discourse of Anti-Utopia..... 333

Порівняльне мовознавство і соціолінгвістика

Del Gaudio S. (*Italia*). Ucrainismi in italiano
(con paralleli in altre lingue europee) 342

Pchenko V. (*Ukraine*). Ancient Stylistically-marked
Borrowings in Ukrainian Language
(exemplified by words meaning speech act) 353

Soboleva O. V., Kalina-Shamrai V. R. (*Ukraine*). Les problemes
du plurilinguisme dans les pays francophones..... 363

Оригінали і переклади

| | |
|--|-----|
| Kotsiubynsky M. Inno alla vita (tradotto da S. Del Gaudio) | 371 |
| Mario Vargas Llosa (<i>Perù</i>). La guerra del fin del mundo | 378 |
| Маріо Варгас Льоса (<i>Перу</i>). Війни кінця світу (переклад Дідківської Т.) | 382 |
| Леонард. Історія з Нової Зеландії, переказана Дженніфер Бассет (переклад Поліщук О.) | 386 |
| Роз Паскаль. Винищувач "Нуль" (вибрані уривки) (переклад Яковенко Я.) | 390 |
| Боб Гофф. Я з тобою (уривок з біографічної книги "Любов діє")(переклад Суханової Г. С.)..... | 394 |

З ще невиданого та рукописи

| | |
|---|-----|
| Smouchtchynska I. (<i>Ukraine</i>). Les methodes et les analyses du sens dénotatif et connotatif (l'extrait de "Lexicologie française") (extrait de "Lexicologie française") | 400 |
|---|-----|

Рецензування і анотації

| | |
|---|-----|
| Jean-Marie Prieur (<i>France</i>). Pré-rapport en référence à la thèse de doctorat intitulée "Evolution du conte d'auteur français: aspect linguopoétique" par Mme Tchaikivska Galyna..... | 430 |
|---|-----|

Наукове видання

СТИЛЬ І ПЕРЕКЛАД

Збірник наукових праць

Випуск 1(2)

Друкується за авторською редакцією



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 26.0. Наклад . Зам. № .
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № .
Підписано до друку

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет",
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (044) 239 32 22; (044) 239 31 72; тел./факс (044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
http: vpc.univ.kiev.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.